



PINTURA GÓTICA VALENCIANA

Historia del Museo de Bellas Artes de Valencia



El Museo de Bellas Artes de Valencia, denominado en otros tiempos Museo de Pinturas del Carmen, Museo Provincial de Bellas Artes o, más recientemente Museo San Pío V (por el edificio que lo alberga), es el referente cultural más importante de la Comunidad Valenciana en cuanto a pintura histórica. Fundamentalmente, está formado por una gran pinacoteca y un amplio fondo de dibujos y grabados, además de esculturas, piezas arqueológicas, fragmentos arquitectónicos, fotografías y artes decorativas.

El origen del Museo está relacionado con la **Real Academia de Nobles Artes de San Carlos**, que vio aprobados sus estatutos por el rey **Carlos III** en **1768**. La misión de la Academia era organizar y sistematizar la enseñanza de las artes plásticas siguiendo el modelo de la madrileña Academia de Bellas Artes de San Fernando, que venía realizando esas tareas en la corte desde tiempo atrás.

En el seno de dicha corporación, se reunió un pequeño núcleo de obras, por las donaciones de maestros y alumnos, cuyo conjunto se convertiría en la primera aportación importante del futuro museo. Los académicos de mérito y los supernumerarios hacían donación de una obra propia al ingresar, a ello se unen los retratos de los presidentes y los directores de cada una de las especialidades, así como trabajos de profesores y alumnos para exámenes, modelos, premios y concursos estatales y los de los alumnos pensionados. También las donaciones particulares a la Academia han sido importantes.

Con la ocupación francesa, el mariscal **Suchet** expresó su voluntad a los académicos de San Carlos para que se formase un museo “recogiendo las Pinturas, Esculturas, Medallas y Libros que existen en los Conventos de Regulares”. La Academia procedió a la recogida de obras de arte de los diferentes conventos y a su almacenamiento en las salas de la **Universidad Literaria de Valencia**. Este depósito fue provisional y, una vez recobrada la

paz y restablecido el gobierno nacional en 1813, las obras de arte se devolvieron a sus respectivos lugares de origen. Las **comunidades religiosas**, como prueba de agradecimiento por el servicio de conservación prestado, procedieron a la **donación de cinco pinturas a la Academia**.

El impulso definitivo para la creación del Museo vino dado por la **desamortización** de 1835-37 que propició la formación de Museos Provinciales de Bellas Artes con las obras de arte incautadas a los conventos suprimidos. De este modo se reunieron alrededor de 2.446 pinturas, más otros objetos artísticos, que pasaron primero al Temple y luego, tras el intento fallido de ocupar el edificio del Convento de la Merced, se optó por el **Convento del Carmen Calzado** para dar cabida al nuevo museo, que finalmente abrió allí sus puertas al público el 5 de octubre de **1839**.

A lo largo de su dilatada presencia en el convento excarmelita, el museo mejoró sus dependencias con sucesivos acondicionamientos. Esta situación se mantuvo hasta la Guerra Civil de 1936, cuando el museo fue desmontado y usado como almacén del Tesoro Artístico, trasladando parte de sus fondos a Madrid. Al final de la guerra, y como consecuencia del estado ruinoso del edificio, se decidió la ocupación del **Colegio de San Pío V**, actual sede del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Procedencia de los fondos

El museo se nutre, principalmente, de las obras pertenecientes a dos instituciones, el propio Museo de Bellas Artes y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Ambas colecciones se exponen conjuntamente desde que en 1848 la Real Academia se trasladara a la antigua sede del museo en el Convento del Carmen, ya que le había sido encargada la organización del primitivo Museo Provincial de Valencia.

Los **fondos** pertenecientes al museo proceden principalmente de las **comunidades religiosas desamortizadas** (con las que se originó), pero una parte importante llega también a través de legados y **donaciones**, como muchas de las obras de Muñoz **Degraín**, José e Ignacio **Pinazo** o José **Benlliure**, que fueron donadas por los propios autores o sus herederos.

Por otro lado, tanto el Ministerio de Cultura como la Generalitat Valenciana han mantenido una política de adquisiciones encaminada a cubrir algunas lagunas de períodos históricos o artistas representativos. Así, por ejemplo, muchas de las obras de pintores barrocos españoles, como Murillo, Valdés Leal, Alonso Cano, José de Ribera o Pedro Orrente, han llegado al museo por este medio. También se ha adquirido obra de Pere Nicolau, Luca Giordano, Thomas Yepes, Agustín Esteve, Antonio Palomino o Mariano Salvador Maella.

Por último, han llegado al museo algunas obras en depósito procedentes de otros museos e instituciones valencianas. Del Museo del Prado se conservan, por ejemplo:

El Colegio Seminario San Pío V

El edificio que aloja el Museo fue en origen el **Colegio Seminario de San Pío V**, fundado en **1683** por el arzobispo de Valencia fray Juan Tomás de Rocabertí, para albergar monjes Regulares menores e instruir al clero secular en seminarios diocesanos. Sus trazas se deben al arquitecto **Juan Bautista Pérez Castiel**, maestro de las obras de la Catedral de Valencia. La construcción se dilató a causa de la Guerra de Sucesión y de los avatares económicos de la Orden de Clérigos Regulares Menores, siendo terminada en **1744**.

La construcción del **Templo de San Pío V**, configurado por un gran **ochavo** con cúpula, capillas y deambulatorio alto con tribunas, se realizó **entre 1728 y 1746**, con la intervención del arquitecto José Mínguez y de mosén Juan Pérez. Sin embargo, este templo se

arruinó totalmente más tarde y fue finalmente demolido en el año 1925, quedando sólo en pie tres de los ocho lados de la iglesia y el paramento de su fachada.

Como consecuencia de la desamortización, el edificio del colegio se destinó a otros usos. Así, con el gobierno liberal de 1819, el colegio pasó a ser **Academia Militar** de Cadetes. Más tarde, en 1826, lo cedió a la **Beneficencia**, y a partir de 1835 sirvió como **almacén de provisiones del Ejército**. En 1843, el Ministerio de la Guerra lo destinó a **Hospital Militar**, función que desempeñó hasta **1940**, momento en que el edificio fue designado **nueva sede del Museo**, que durante un siglo había permanecido en el exconvento del Carmen. Se inició entonces su habilitación por parte de los arquitectos Ricardo Macarrón, Francisco Mora y Javier Goerlich, con obras encaminadas a dotar al edificio de lo imprescindible para su nuevo destino, recuperando en lo posible su traza original. Su **apertura** como Museo tuvo lugar en **marzo de 1946**.

El Museo ha experimentado en los últimos años un impulso notable, fruto del convenio suscrito en 1984 entre el Estado y la Generalitat Valenciana, pues aunque su titularidad es estatal, su gestión depende de la Consellería de Cultura. Las obras de reforma y ampliación del edificio de San Pío V para reinstalar el Museo se iniciaron en 1986 sobre el proyecto de los arquitectos Miguel Portaceli y Alvaro Gómez-Ferrer. El proyecto inicial fue más tarde modificado y mejorado, planificándose en varias fases costeadas por el Ministerio de Cultura y la Generalitat Valenciana, con el fin de reorganizar el espacio arquitectónico y ampliar considerablemente la superficie expositiva.

Por el momento, los resultados obtenidos en esta restauración y ampliación pueden apreciarse sobre todo en la reconstrucción del recinto de la antigua iglesia ochavada con su cúpula (actual vestíbulo), la biblioteca, las nuevas salas de exposiciones temporales, el salón de actos, los servicios de restauración, almacenes y, en un viejo edificio dieciochesco adyacente al museo, los servicios administrativos, la tienda-librería y la cafetería.

Tras la conclusión de la cuarta fase de las obras de ampliación que comprende la construcción de pabellones para la exposición permanente, la reubicación del patio del palacio del embajador Vich y la conexión del museo con los Jardines del Real, se han podido exponer al público un gran número de obras que antes no se podían visitar.

GÓTICO

El estilo gótico aparece en Europa a mediados del siglo XII y perdura hasta finales del XV con características propias en los distintos países. La cronología es diferente en cada uno de ellos, ya que en algunos países su implantación es muy tardía y lo mismo sucede con su finalización. Por otra parte no responde ni al mismo espíritu ni a los mismos intereses en unas zonas que en otras. Hay variantes nacionales, regionales e incluso conceptuales. **Valencia**, por ejemplo, estuvo dentro de la órbita de lo que se ha llamado **gótico mediterráneo**.

En cuanto al **contexto histórico**, encontramos los siguientes acontecimientos que irán perfilando el desarrollo posterior del gótico en tierras valencianas:

- El poder político recayó en manos de la burguesía ciudadana en lugar de en las de la nobleza, como ocurría en Castilla. Esto provocó el desarrollo de la arquitectura, tanto religiosa como civil, y el hecho de que se entendiera el arte de una manera distinta, lo que se vería reflejado en el tratamiento anacrónico de las escenas religiosas de los retablos, que mostraban unos ambientes y unos vestidos propios de la época en que se pintó la obra.
- No existe un precedente románico como en otros lugares de la península.
- Los contactos de la Corona de Aragón con Sicilia y Nápoles y el talante de ser un territorio de realengo (exento de ciertos impuestos feudales) originan un temperamento más ciudadano y liberal.
- La herencia del Islam se refleja en el gusto por la decoración abstracta, geometrizante y con motivos vegetales.

Pero antes de llegar al gran esplendor del arte valenciano, hubo un período que podemos denominar de transición y de captación de ideas, pues la demanda de obras de arte se cubría con la importación, sobre todo de escultura (vírgenes) y pintura (iconos).

En cuanto a la **formación de los pintores**, ésta comenzaba de niño ingresando en un taller como aprendiz, tras haber sido conformado el contrato de aprendizaje por su padre y el maestro. En él se estipulaba la manutención del aprendiz y su enseñanza, así como una pequeña cantidad de dinero tras los primeros años de aprendizaje.

El alumno tenía que realizar tareas auxiliares, como la fabricación de los pigmentos, la preparación de aglutinantes, la limpieza de pinceles o la preparación de las tablas, algo necesario en la época pues todos los procesos que se debían seguir para la realización de cualquier obra eran arduos y de una complicación que requería de muchos años de experiencia. También conviene recordar que en este período todos los materiales empleados eran de origen natural (de una altísima calidad) y que por tanto requerían de un largo tratamiento, como ocurría con los pigmentos.

Tras finalizar su formación el aprendiz se examinaba ante un tribunal conformado por maestros del **gremio** que debían considerar si estaba lo bastante preparado para formar su propio taller. Si esta prueba era superada se convertía en maestro con todos los derechos que ello conllevaba y si no debía retomar su aprendizaje.

Respecto a su situación social, en esta época los pintores eran considerados simples artesanos ya que realizaban un trabajo manual, por lo que su reconocimiento era nulo, de ahí que muy pocas obras de este periodo estén firmadas. No obstante, sí conocemos el nombre de diversos artistas gracias a la contratación de obras, pues la realización de los retablos se hacía siempre por encargo debido a que eran obras de una gran envergadura y de un coste muy elevado. Los comitentes eran personajes de la nobleza, gremios de

artesanos y, sobre todo, eclesiásticos, los únicos que disponían de recursos para encarar estas obras.

En el contrato se especificaba todo lo que tenía que aparecer en el retablo, el número de personajes, sus posiciones, su estilo, los materiales (el oro y el azul, que tenía que ser importado, eran bastante caros por lo que su utilización estaba muchas veces regulada) y, especialmente, el programa iconográfico que era impuesto por el comitente o alguien cercano con los suficientes conocimientos. Así pues, la libertad creativa de los pintores estaba muy restringida, situación que se mantuvo hasta el renacimiento cuando los pintores dejaron de ser considerados artesanos y obtuvieron un mayor reconocimiento social.

Así pues, los pocos nombres que se conservan pertenecen a los maestros de los talleres pero, en ningún caso, podemos pensar que las personas que firmaban los contratos realizaban todo el trabajo por sí solos. En mucho de estos contratos, encontramos cláusulas por las que se exige al maestro la realización, al menos, de una parte de la obra, normalmente los rostros o las manos de los personajes. Hay que tener en cuenta que un taller medieval, no sólo de pintura, estaba compuesto por tres tipos de personas, el **maestro**, los **oficiales** y los **aprendices**. La figura del aprendiz la hemos visto ya, los oficiales, en cambio, eran pintores que habían terminado su formación pero no tenían un taller propio y trabajaban a las órdenes de un maestro. Es por ello que no podemos considerar nunca un retablo como la obra de un único pintor aunque en las cartelas de los museos figure un solo nombre. De hecho, en la confección de una obra, un retablo por ejemplo, tomaban parte otros profesionales, no sólo pintores, también carpinteros, escultores, doradores, etc.

Obra multidisciplinar (en ella trabajan arquitectos, carpinteros, pintores, entalladores, estofadores y doradores), que en las iglesias cubre el muro tras el altar. Puede estar hecho en madera, piedra o metal y decorado con pinturas o esculturas.

La forma de los retablos varió a lo largo del tiempo siendo la más característica la formada por el **banco** o **predela** (a veces doble), las **calles** y **entrecalles** (divisiones verticales), los **pisos** o **cuerpos** (divisiones horizontales) y el **ático**. Para proteger el conjunto llevan dispuestos un **guardapolvo** o **polsera** (esta voz es utilizada en Aragón) enmarcado en saledizo. A veces el retablo llevaba dos grandes puertas sujetas por goznes en los extremos laterales. Las puertas se cerraban para protegerlo. Constituían por sí solas verdaderas obras de arte al estar pintadas y decoradas por dentro y por fuera.

Un **retablo** es una obra de escultura, pintura o ambas que cubre el muro situado detrás del altar de las iglesias. Aunque puede estar realizado con piedra o metal lo más común es la madera. Su antecedente es el frontal o antependio que se colocaba delante del altar. Dado que el sacerdote realizaba la misa de espaldas a los fieles, el frontal quedaba semi-oculto por lo que fue colocado en la parte posterior. Con el tiempo, el desarrollo de este elemento dio paso al retablo. El término retablo indica cuál era su posición en las iglesias.

Retablo viene del latín retro-tabulae (detrás de la mesa, es decir, situado en la parte de atrás de la mesa o altar).

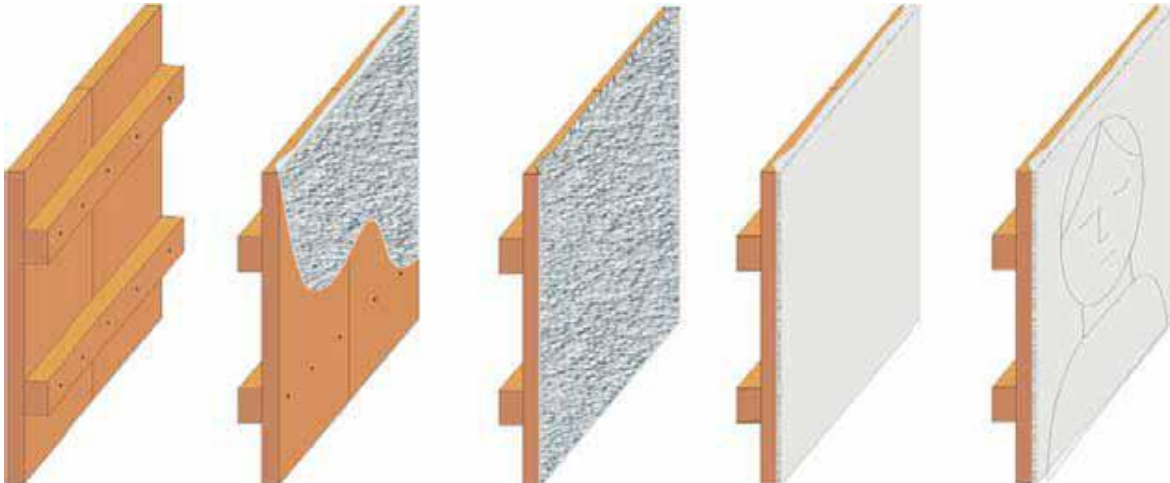
En Valencia, el tipo de retablo más común es el de madera pintada, no esculpida. Su elaboración requiere de un proceso largo y costoso así como de la participación de una serie muy variada de artistas.

El **proceso** se inicia con la **preparación de la madera**. En primer lugar, se cortan las piezas y se dejan secar durante meses. El siguiente paso es la unión de las tablas que puede realizarse de varias maneras. Una de ellas son las llamadas colas de milano, piezas de madera en forma de pajarita que une dos tablas en las que, previamente, se ha practicado una incisión con la misma forma. La pieza encaja entre ambas tablas permitiendo su unión. No obstante, en Valencia, la técnica más habitual es la unión simple con cola vege-

tal. A continuación, se clava el bastidor, que asegurará aún más las tablas, por la parte delantera. Para ello se utilizan clavos que con el tiempo se oxidarán y provocarán que la capa pictórica se abulte en el lugar donde asoman las cabezas, con el consiguiente peligro de desprendimiento.

Seguidamente la madera se recubre con **estopa** para protegerla de la humedad de la pared. Hay que tener en cuenta que la madera es un material higroscópico, es decir, que es sensible a los cambios de humedad a los que reacciona ensanchándose o encogiéndose, lo que puede provocar desprendimientos en la capa pictórica. En la parte de delante se hace lo mismo con yute o lienzo y sobre él se dan tres o cuatro capas de cal. Las cuatro o cinco últimas, se llaman imprimación (creta: cola de conejo diluida en agua con materia de carga o **yeso** / blanco de España y materia de coloración blanca / pigmento blanco de Titanio o de plomo), se lija y se pule para recibir la pintura.

Luego, sobre el yeso fresco, se hacía un dibujo con punzón que dejaba una huella incisa y, por último, se dibujaba con carbón o tinta y se aplicaban los colores. A menudo se utilizaban también materiales lujosos como el **oro** y la **plata**, extendidos en láminas sobre la tabla y después pintados y rascados para producir un efecto de riqueza y luminosidad. Para finalizar se aplicaba un barniz protector.



Esquema de la construcción de una pintura sobre tabla, ensamblaje, imprimación, capa preparatoria y dibujo

Los **colores**, también llamados pigmentos, se hacían moliendo o machacando piedras de distintos colores y mezclándolas con sustancias grasas hasta conseguir una pasta que se pegara al yeso de la preparación. En un principio se utilizaba la yema de huevo como **aglutinante**, técnica que se llamaba **temple al huevo**.

Más tarde se usaron aceites de semillas para hacer la pasta, sobre todo de lino y nueces. Esta nueva técnica se llamaba pintura al óleo y fue la más extendida a partir del siglo XV por su efecto de transparencia y sus posibilidades de mezcla.

El **oro** se coloca silueteando la parte que va a ser pintada (ya hemos visto que era uno de los materiales que más encarecía la obra, por lo que nunca se colocaba en zonas donde no se iba a ver). El proceso se inicia con la colocación del “bol de Armenia” (que servirá de colchón para el pan de oro). Seguidamente, se pegan las finas hojas de oro y, con piedras de ágata, se bruñen para darle un aspecto metálico. Posteriormente, se realiza la decoración cincelada y, finalmente, se “barniza” con goma-laca.

Una técnica decorativa que emplea el oro es el **estofado**, sobre todo en los retablos góticos y en las esculturas barrocas. En el estofado se distinguen tres fases:

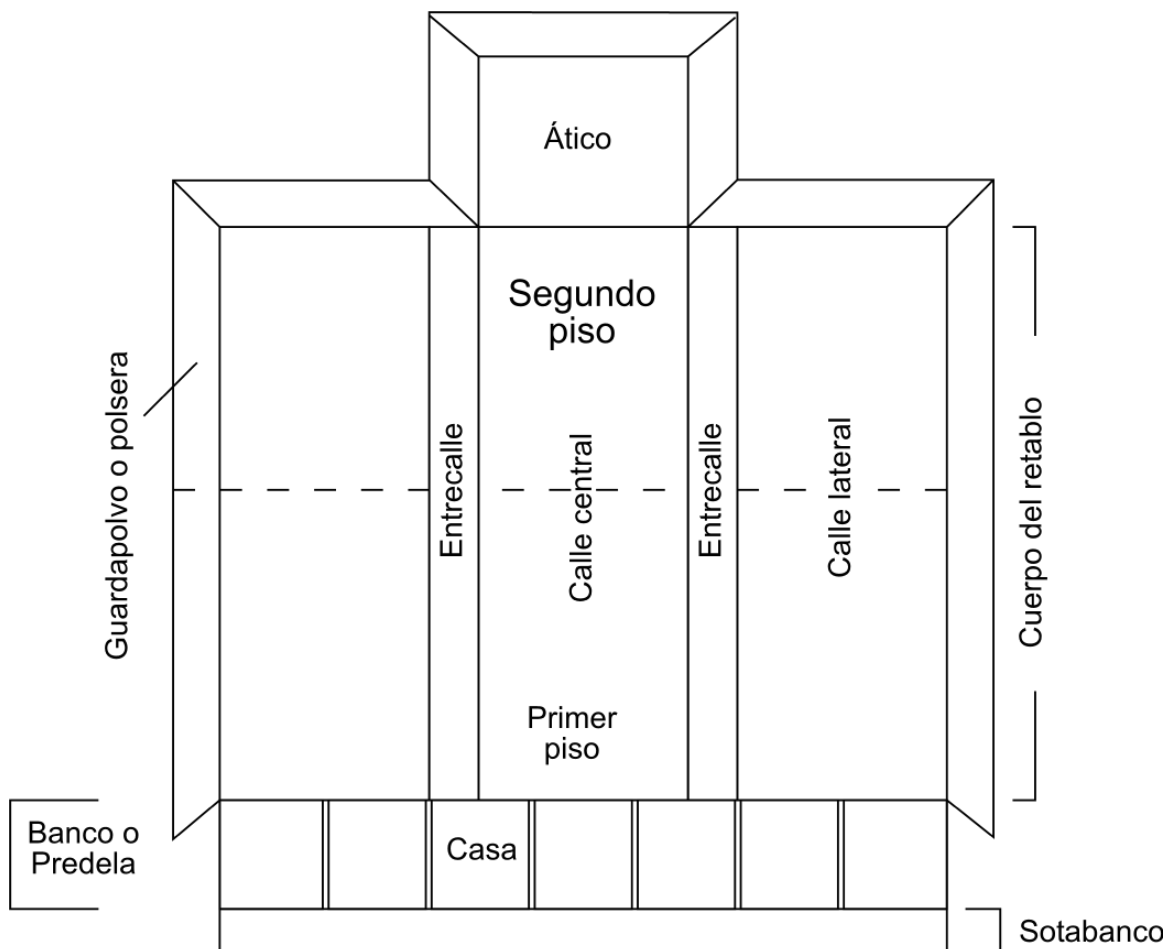
1. Aplicación del pan de oro sobre la imagen.

2. Aplicación de color.
3. Raspado del color aplicado sobre la superficie dorada haciendo dibujos, de forma que el oro quede al descubierto.

Antes de pintar se hace un dibujo a carbón con las líneas principales que servirá de directriz.

Por otro lado, la **función** de un retablo es básicamente **narrativa** y **didáctica**. En la época en que fueron pintados la mayoría de la gente era analfabeta, incluyendo nobles y reyes, únicamente la minoría eclesiástica sabía leer, ya que era la única que necesitaba de tal conocimiento. Los clérigos, por tanto, se servían de los retablos para enseñar la historia sagrada a quienes no podían leer la Biblia, e ilustrar a los fieles sobre la vida de Dios, la Virgen o los santos. Cumpliría la misma función que un libro, un periódico o incluso un tebeo. De hecho, la estructura del retablo recuerda mucho a la de los aucas o los cómics actuales.

Vamos a empezar por conocer cuáles son las **partes de un retablo**:



- Un cuerpo bajo, llamado **banco** o **predela**. En esta parte del retablo suele aparecer el comitente que lo ha encargado. Si el banco es doble, el inferior se llama **sotabanco**.
- El cuerpo del retablo está subdividido horizontalmente en **pisos** o **cuerpos** y verticalmente en **calles** separadas por **entrecalles**, que también pueden ir pintadas o contener pequeñas esculturas. Normalmente es el lugar reservado para la figuración de

santos o profetas. Las calles se dividen en dos tipos según su ubicación, tamaño e importancia:

- **Calle central** donde aparece el personaje principal, de cuerpo entero y más grande que el resto de las figuras.
- **Calles laterales** con las escenas relacionadas con la figura principal.
- La **polsera** o **guardapolvo**, un saledizo oblicuo que enmarca al retablo para protegerlo del polvo.
- El **ático** o **espiga** es el último piso del retablo. En esta parte se representan, normalmente, los mismos temas:
 - En el **centro** el *Calvario* o *Jesucristo entronizado*. En el último caso, Cristo se diferencia del Padre por el nimbo crucífero y suele llevar una esfera terrestre dividida en tres partes, que representan los tres continentes conocidos en la época.
 - A ambos lados la *Anunciación*, con el ángel a la **derecha** y la Virgen a la **izquierda** del retablo. El ángel lleva siempre la vara de azucenas, atributo de la virginidad de la Madre de Dios.
 - La intersección entre los pisos y las calles reciben el nombre de **casas** o **plafones**.

Los retablos góticos son los que más claramente van a tener estas partes diferenciadas ya que su composición varía según la época.

Durante el **gótico** predomina un desarrollo vertical y la *Anunciación* en las espigas laterales y el *Juicio final* o *Dios juez en la mandorla mística* en el ático central, van a ser muy frecuentes.

En el **renacimiento**, los retablos tienden a la horizontalidad, desaparece el guardapolvo y se incorporan elementos como pilastras y entablamentos, mientras que en el **barroco** se recupera el desarrollo vertical, ya que se acoplan a toda la cabecera de la iglesia cubriéndola por completo, por lo que las plantas se quiebran, y se complican las líneas.

La disposición de las escenas en **casas** o **plafones** recuerda mucho a las viñetas de un tebeo y, al igual que en un tebeo el protagonista aparece en la portada, en los retablos la tabla central está ocupada por el personaje principal. Ésta sería la portada del retablo, la que le sirve de presentación ante el público y la que permite identificar a primer vista la historia que se está contando.

Las **características formales** de los retablos góticos responden al interés narrativo de los mismos. La falta de realismo que quedará subsanada en el renacimiento no puede explicarse únicamente por la falta de pericia de los pintores. Al contrario, éstos prefieren resaltar los valores expresivos porque favorecen la comprensión de las historias narradas: la extrema delgadez y el alargamiento del cuerpo de un Cristo crucificado evidencian mejor su sufrimiento que las correctas proporciones y el estudio anatómico con que será representado en el renacimiento. La expresión de los rostros responde también a la misma intención y permite, además, diferenciar a los personajes buenos de los malvados. De ahí, los rasgos marcados y exagerados, especialmente en los retablos del gótico internacional.

La Pintura Gótica del Museo San Pío V

Posiblemente sea la colección de tablas góticas de los pintores medievales denominados «*primitivos valencianos*» la que más renombre ha dado al Museo de Bellas Artes de Valencia, tanto por la calidad como por el completo discurso artístico que permiten desde finales del siglo XIV y todo el XV, representados por una amplia selección de **retablos** de ese tiempo, ya completos o fragmentos de ellos. Técnicamente están ejecutados al **temple sobre tabla**, procedimiento que estará vigente hasta bien entrado el siglo XV, y por influencia de la pintura flamenca se fue sustituyendo por la técnica al óleo, que permite un colorido más denso y un manejo más dúctil.



Museo de Bellas Artes de Valencia.

Sala de pintura gótica.

El recorrido comienza por las **Escenas de la vida de San Lucas**, cuatro tablas procedentes del mutilado retablo del gremio de carpinteros en la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia, atribuidas al [Maestro de Villahermosa](#), que datan de finales del siglo XIV y constituyen las pinturas valencianas más antiguas del Museo. En estos momentos el Reino de Valencia se

muestra receptor de tendencias artísticas procedentes de Cataluña a través de [Lorenzo Zaragoza](#), siendo estas tablas un buen ejemplo de ello. Éste posiblemente es el motivo por el cual en un primer momento no hay una producción artística localmente definida, y las obras que encontramos responden a una corriente desgajada del tronco de la pintura catalana, que estilísticamente se vincula con el arte toscano y sienés, primordialmente del siglo XIII, fuertemente influenciado por el arte bizantino, que se difundió por toda Europa a lo largo del siglo XIV, recibiendo la denominación de italogótico.

Maestro de Villahermosa.

San Lucas escribiendo su Evangelio al dictado de la Virgen.
Tabla, hacia 1370.



Esta influencia artística continuará hasta 1400, momento en el que los talleres autóctonos empiezan a formular sus propios modelos, alcanzando una de las etapas más maduras de la pintura medieval valenciana, parangonable con lo más bello y refinado que se pinta en Europa en esos momentos. Dentro del siglo XV podemos distinguir dos estilos: el **internacional** y el **flamenco**. El primero, que dominará la primera mitad del siglo, está caracterizado por fusionar las diversas tendencias pictóricas en un estilo nuevo de líneas ondulantes y sinuosas, desligado de los arcaísmos anteriores y tendente a un preciosismo refinado y detallista, lo cual puede

comprobarse en el italianizante **Retablo de Fray Bonifacio Ferrer o de los Sacramentos**, obra de extraordinaria calidad y perfección técnica, en la que algunos historiadores creen ver la mano de Gerardo Starnina, o el **Retablo de la Santa Cruz**, atribuido a [Miguel Alcanyis](#), obra maestra del momento por su intenso dinamismo y reinterpretación de los modelos del germánico **Marçal de Sax**. Otras piezas singulares son el **Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antón**, de [Gonçal Peris Sarrià](#), un pintor dotado de un elegante y refinado trazo de líneas, que lo sitúa como el más representativo del estilo internacional; la pequeña tabla bifaz de la *Verónica de la Virgen* y la *Anunciación* de Gonçal Peris con posible intervención de [Pere Nicolau](#); y finalmente, de este último artista, el desmembrado *Retablo de los Gozos de la Virgen*, procedente de Sarrión (Teruel) concebido desde los supuestos del gótico internacional más refinado.



Maestro de Fray Bonifacio Ferrer.

Retablo de Fray Bonifacio Ferrer.

Tabla, hacia 1396 - 1398.

**Miguel Alcañiz.***Retablo de la Santa Cruz.*

Tabla, hacia 1410.

**Gonçal Peris Sarrià.***Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antón.*

Tabla, hacia 1437 - 1440.

**Maestro de Bonastre.***Díptico de la Anunciación.*

Tabla, hacia 1450.

Es en la segunda mitad del siglo XV cuando se acentúa la impronta flamenca. Frente al refinamiento cortesano plasmado en estilizaciones de hondo lirismo idealizado, un nuevo estilo ofrecerá una captación más sensible de la realidad cotidiana, aunque pervivan todavía convencionalismos como el fondo dorado gofrado. Las novedades flamencas, centradas fundamentalmente en la técnica al óleo, quizá se pudieron conocer en Valencia directamente de la mano de Jean van Eyck, que recorrió la península en 1428, o bien por ciertas obras importadas, aunque se des-

conoce la fecha exacta de su llegada. Este estilo encontró rápidamente seguidores locales como el anónimo [Maestro de Bonastre](#), cuyo *Díptico de la Anunciación* deja ver el dominio de una técnica impecable y preciosista; o el más modesto [Maestro de Altura](#), con una *Santa Catalina* a mitad camino entre lo internacional y lo flamenco.

Jaume Baço Jacomart.*San Jaime y San Gil.*

Tabla, hacia 1450

Pertencientes a un estilo fuertemente influenciado por la pintura flamenca y cuatrocentista italiana de corte proto-renacentista, encontramos dos figuras señeras. Por una parte, el pintor [Jaume Baço Jacomart](#), que trabaja en Valencia a partir de 1451, después de una larga estancia en Nápoles al servicio del rey Alfonso V el Magnánimo, al que se debe la tabla de *San Jaime y San Gil*, en la que sigue la concepción espacial e iconográfica medieval, aunque transfiriendo ahora una mayor humanización a las figuras; y por otra, su discípulo [Joan Reixach](#), con obras como el conjunto del *Transito de la Virgen* y la *Pre-dela con escenas de la Pasión*, en la que rehuye de los fondos áuricos para adentrarse en un paisajismo de factura muy descriptiva.



Junto a estas pinturas hay otras ajenas a lo valenciano, como el *Retablo de San Miguel*, *San Jerónimo* y *Santa Margarita* de factura aragonesa, o la pequeña tabla de la *Virgen de la Leche* del castellano [Pedro Berruguete](#). Enteramente flamenco es el gran *Tríptico de la Pasión*, salido del [obrador de El Bosco](#) y hecho bajo su directa supervisión, y la tabla bifaz de la *Virgen Anunciada* y *Santa Isabel con San Juan Niño*, de un [seguidor de Hugo van Der Goes](#). Como obra italiana de estilo gótico cabe reseñar la *Coronación de María* y *los santos Pedro y Pablo*, del [Pintor de San Pietro di San Simone](#).

**Hieronymus Van Aken "Bosch", *El Bosco*.***Tríptico de la Pasión.*

Tabla, hacia 1515 - 1520.

En el quicio de los siglos XV y XVI, coexisten en Valencia una serie de pintores de personalidad bien definida, que podemos calificar de «*protorenacentistas*», por apuntar a través de sus obras las primeras novedades renacentes en la pintura valenciana, fruto de una tímida simbiosis de elementos decorativos italianos y de un realismo flamenco en la forma de abordar el espacio y los rostros. Encabezando estos se encuentra [Rodrigo de Osona](#) con una tabla de la *Piedad*, de gran deuda flamenca en el sentido del paisaje o en los plegados quebrados de las telas y el expresionismo de los rostros.

Rodrigo de Osona.

Piedad.
Tabla, final del siglo XV.

Su hijo, [Francisco de Osona](#), simplifica el estilo paterno en obras como las *Escenas de la vida de Jesús resucitado*, en las que introduce algunos elementos decorativos renacentistas, fundamentalmente en las arquitecturas. Ese inicio encontrará en [Vicente Macip](#) la puerta hacia el renacimiento pleno, pues este pintor en su etapa juvenil aún se mueve en esos parámetros como se aprecia en *San Joaquín recibiendo el anuncio del ángel*, obra suya de 1507, pero tras conocer el arte de los Hernandos y de Sebastiano del Piombo no dudará en entregarse en su madurez al grandioso lenguaje del Renacimiento. Esa pasmosa evolución no la tuvieron todos los artistas valencianos por igual, pues a su lado hubo una serie de pintores "retardatarios" con una concepción quattrocentista todavía muy dentro de la tradición medieval. Ejemplo de ello es el *Retablo de la Puridad*, que combina las pinturas de [Nicolás Falcó](#) y las esculturas de Onofre, Damián y Pablo Forment, en un retablo de reserva sacramental a la manera aragonesa; también el gran *Retablo de la Epifanía*, del [Maestro de Perea](#), deudor del mundo preciosista de [Reixach](#); y los curiosísimos retablos sobre el *Juicio Final*, del [Maestro de Artés](#) con una iconografía apocalíptica que en la Valencia de su tiempo alcanzó notable desarrollo.

**Nicolás Falcó y Onofre, Damián y Pablo Forment.**

Retablo Eucarístico del Convento de la Puridad de Valencia.
Tabla, 1500 - 1515.

Actividades



- ¿Qué grupo social detendrá el poder político en las ciudades del Reino de Aragón, parejo al desarrollo de las ciudades.
- En la Edad media, todas las actividades artesanales estaban controladas y reguladas por los gremios. ¿Cómo estaban reguladas las actividades de los pintores?
- ¿Qué es un retablo? ¿Qué tipos de retablos existen?
- ¿En qué consiste la pintura al temple?
- ¿Cuál era la función de un retablo?
- El impulso definitivo para la creación del Museo vino dado por la desamortización de 1835-37 que propició la formación de Museos Provinciales de Bellas Artes con las obras de arte incautadas a los conventos suprimidos. Investiga en qué consistió tal desamortización y explícalo brevemente.
- Ahora que ya sabes cuál es el mecanismo que utiliza un retablo para contar historias, imagina que tú eres un pintor y tienes que hacer un retablo contando una historia que te puedes inventar. Recuerda que la escena o personaje protagonista debe estar en la tabla central y en las laterales, momentos importantes de la historia. Puedes completar los detalles en los espacios del ático y la predela.