

41. Anunciación

MAESTRO DE XÀTIVA

Hacia 1500.

139,5 x 98,5 cm

Óleo sobre tabla

Procede de la Colegiata de Xàtiva (?).

Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 24122).

Depósito de la Diputació de Barcelona, 1906.

BIBLIOGRAFIA:

- SARALEGUI, Leandro de, «Notas sobre la iconografía valenciana de santos Lázaro, Marta y Magdalena» en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1930, XVI, p.141-144.
- Guía-catálogo del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*, Junta de Museos de Barcelona, Barcelona, 1930, p. 45.
- SARALEGUI, Leandro de, «Miscelánea de tablas valencianas» en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1931, XXXIX, p. 235-237
- POST, Chandker Rathfon, *A History of Spanish Painting*, VI, Cambridge (Massachusetts), 1935, p. 351-356
- Catàleg del Museu d'Art de Catalunya*, Junta de Museus, Barcelona, 1936, p. 145 y 146.
- POST, Chandker Rathfon, *A History of Spanish Painting*, VI, Cambridge (Massachusetts), VII, 1938, p. 711.
- SARALEGUI, Leandro de, «Visitando colecciones: La de la Marquesa viuda de Benicarló» en *Arte Español*, Madrid, 1944, p. 84.
- SARALEGUI, Leandro de, *El maestro de Sta. Ana y su escuela*, Valencia, 1950, p. 12.
- Exposición de Primitivos Mediterráneos*, Barcelona, 1952, p. 77.
- CAMÓN AZNAR, José, *Pintura medieval española*, Madrid, 1966, XXII, p. 450.
- Exposición de Restauraciones recientes de los laboratorios de los Museos Municipales de Arte de Barcelona*, Barcelona, junio, 1971.
- VICENS, Maria Teresa, *Iconografía Assumpcionista*, Valencia, 1986, p. 66, fig. 26.
- Món i misteri de la Festa d'Elx*, Valencia, 1986.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo; GARIN LLOMBART, Felipe Vicente, «Valencia i la pintura flamenca» en *Història de l'art valencià*, 2, Valencia, 1988, p. 263 y 267.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo, *La pintura hispanoflamenca*, Valencia, 1990, p. 66.
- GONZÁLEZ BALDOVI, Mariano, *Museos de Xàtiva. La Colegiata, San Félix y L'Almodi*, Valencia, 1992, p. 23 y 24.
- MANOTE I CLIVILLES, M.R.- RUIZ I QUESADA, F. - QUÍLEZ I CORELLA, F. - MAROT, T., *Guía Art Gòtic del MNAC*, Barcelona, 1998, p. 189 y 270.
- BORONAT I TRILL, Maria Josep, *La política d'adquisicions de la Junta de Museus*, Barcelona, 1999, p. 198.

El compartimiento de la Anunciación formó parte de un retablo del cual el Museu Nacional d'Art de Catalunya custodia otros seis paneles (MNAC/MAC 24121 y 24123-24127) y la predela del conjunto (MNAC/MAC 24128-24129). De acuerdo con la hipótesis de reconstrucción que proponemos del mueble dedicado a los Gozos de María y a la Pasión de Cristo, se puede apreciar que los espacios superiores de las dos calles laterales del retablo estaban ocupados por la tabla de la Anunciación que ahora nos ocupa y por la de la Resurrección de Cristo, las cuales tienen una altura superior a las del resto de compartimientos contiguos. Así pues, en la calle de la izquierda y de arriba a abajo, debieron estar ubicadas las tablas de la Anunciación, del Nacimiento con la Adoración de los pastores y de la Epifanía; mientras que en la de la izquierda, en el mismo orden, debieron estar emplazadas las tablas de la Resurrección, la Ascensión y Pentecostés. En lo relativo a la calle central, se puede suponer que el compartimiento que coronaba el conjunto está perdido o forma parte de otra colección, por debajo del cual debió estar situada la escena de la Dormición de María. Respecto a la predela, se conserva actualmente en dos tramos, de los cuales, en el primero se figuran las escenas de la Oración en el Huerto, del Prendimiento y de Jesús ante Pilatos y, en el segundo, la Flagelación, el Camino al Calvario y el Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto. Finalmente, el guardapolvo es otra de las partes supuestamente perdidas del mueble, en el cual, a tenor de la estructura retablistica de esta época, se debió incluir la figuración de santos.

La hipótesis de reconstrucción del retablo corrobora las importantes dimensiones del mueble 7 m. x 5 m. aprox., incidencia que quizás puede mantener relación con el hecho de que fuese destina-

do a un altar mayor. Por otra parte, la conservación de la predela en dos tramos también podría hacer referencia a esta posible ubicación ya que el espacio central pudo haber sido ocupado por un sagrario.

La posible condición de retablo mayor del conjunto relativiza cualquier afirmación respecto a la figuración central dedicada a la Virgen, dado que pudo haber sido una representación pictórica o escultórica. En este sentido, a pesar de que originariamente la obra hubiese sido totalmente pictórica, se puede comprobar que a lo largo de los siglos XVI y XVII se efectuaron diversos cambios en el mobiliario gótico, entre los cuales no fue infrecuente la suplantación de la composición pictórica central por una escultura.

Una vez revisada la fortuna crítica de la obra, se ha podido comprobar que en ninguno de los comentarios relativos al conjunto, realizado con anterioridad al año 1990, se menciona su procedencia. La única referencia que relaciona el mueble con la Colegiata de Xàtiva proviene de una hipótesis de Joan Ainaud de Lasarte, fundada a partir de la importancia del retablo y de la vinculación del autor del conjunto con la ciudad de Xàtiva.

No obstante, algunas peculiaridades iconográficas presentes en las escenas dedicadas a la Virgen pueden mantener algún vínculo con un destino diferente a la Colegiata, al que fue destinada la icona originalmente. Nos referimos a la presencia de Santa Magdalena en las escenas de Pentecostés y de la Dormición de la Virgen, la cual es muy inusual.¹ La figuración central de la santa en la escena de la Dormición, desplazando a san Juan a un lateral, y el lugar que ocupa al lado de la Virgen en la imagen de Pentecostés, le otorgan un protagonismo que evidencia una intencionalidad que puede ir más allá de lo casual.

Si atendemos a la presencia de santa Magdalena en el retablo presuntamente setabense hay que tener en cuenta el desaparecido monasterio de Montsant de esta ciudad, el cual fue fundado en 1273 por Jaime I con el título de Santa María Magdalena. Una vez trasladadas las religiosas al monasterio de la Zaidia, en 1580, ocuparon el edificio trece monjes de Valldigna, los cuales residieron en las dependencias monásticas hasta la excomunión de 1835². En nuestra opinión, si las tablas proceden de Xàtiva, no es inverosímil que el conjunto hubiese podido ornamentar la iglesia del monasterio de Montsant, origen que justificaría las irregularidades iconográficas relativas a la presencia de Santa Magdalena. La dispersión motivada por la excomunión pudo motivar el traslado de las tablas a la Colegiata, incidencia que corroboraría la propuesta de Joan Ainaud, de donde debieron pasar al comercio del coleccionismo privado en fecha muy temprana, dado que ingresaron en el Museu Nacional d'Art de Catalunya en el año 1906 y que Tormo, en sus escritos realizados en los primeros años del siglo XX, no comentó nada acerca de este mueble.

Las concomitancias que existen entre la Anunciación que se expone y la que forma parte del *Retablo de los Martí-Crespí*, que también se incluye en esta exposición, prueban de manera clara una misma autoría. En relación con esta obra, gracias a la conservación del escudo heráldico del comitente en el guardapolvo del conjunto, se sabe que debió ser encargada por un miembro del linaje de los Martí, probablemente Francesc Martí. A esta noble familia también pertenecía Bartomeu Martí, —personaje oriundo de Xàtiva y obispo de Sogorb entre los años 1478-1498 y 1499-1500—, y su sobrino Gilbert Martí, obispo de la misma sede entre 1500 y 1530.

A pesar de la relación que se puede establecer con los Martí y, indirectamente, con el obispado de Sogorb, la localización de alguna de las producciones del Maestro de Xàtiva en la demarcación de Morella parece informar de la relación del anónimo con la Orden de Montesa, vínculo que se ratifica gracias a la conservación del Calvario de la parroquia de la Asunción de Montesa. Curiosamente, las dimensiones de este Calvario, el cual es una de las obras de esta exposición, parecen indicar que formó parte de un conjunto de proporciones similares a las del retablo al que perteneció la tabla de la Anunciación.

Otra posible prueba de la relación del Maestro de Xàtiva con la Orden de Montesa, nos viene dada gracias a la conservación en el Museu de l'Almodí de unas tabicas, atribuidas al pintor setabense, con el escudo de Francisco Sanç Martí, maestro de Montesa entre 1493 y 1506³. Este interesante nexo, a partir del cual se podría vincular al Maestro de Xàtiva con la Orden de Montesa explicaría la conservación de algunas de sus obras en la provincia de Castelló y podría ser importante en el acercamiento a la figura del anónimo pintor. Una situación similar, en dirección contraria, nos la ofrece la actividad artística del pintor del Maestrazgo Valentí Montoliu para la ciudad de Xàtiva, de la cual se conserva buena parte del *Retablo de la Virgen de la Leche* en la iglesia de San Félix⁴.

Los significativos puntos de contacto existentes entre la obra del Maestro de Xàtiva en relación con la de Joan Reixach remiten a la formación del primero en el taller de este último. No obstante, las propuestas desarrolladas por el Maestro de Xàtiva acreditan influencias de derivación italianizante que suavizan el esquema flamenco elaborada por Reixach.

La adscripción del Maestro de Xàtiva al taller de Reixach puede justificar no tan solo el nexo entre ambos artistas sino también el que se establece entre la producción del anónimo y otros artistas contemporáneos. En lo relativo a esta posibilidad, es bien conocida la importancia que llegó a tener el taller de Reixach después de la muerte de Jacomart, según se puede constatar por el gran número de encargos que recibió y por la obra conservada, pero se tiene un gran desconocimiento de quienes fueron los artistas con los que colaboró. La avanzada edad de Reixach en los primeros años de la década de los ochenta, ya que nació hacia el año 1411, y el hecho que la última obra contratada, un retablo para la iglesia parroquial de Dénia pactado en 1482, permaneciese inacabado después de su muerte parecen aludir a la posible desestructuración del taller del maestro en estas fechas⁵.

Posteriormente, se puede suponer que el Maestro de Xàtiva contactó con algunas de las soluciones iconográficas y estilísticas vigentes en Valencia gracias a la aceptación valenciana respecto a las propuestas renacentistas que provenían de Italia y a la propia presencia en esta ciudad de Paolo de San Leocadio. En este sentido, creemos que el Maestro de Xàtiva pudo contactar con el sustrato en el cual se formó el llamado Maestro de Borbotó, incidencia que podría justificar algunos de los préstamos iconográficos fácilmente perceptibles en la obra del pintor setabense.

Un buen ejemplo de esta posible relación es la tabla de la Anunciación que nos ocupa y su proximidad al programa iconográfico de la Anunciación que se incluía en las puertas del *Retablo de la Quinta Angustia* de la Colegiata de Xàtiva, obra atribuida a un discípulo de Paolo de San Leocadio y al Maestro de Borbotó. A pesar de las diferencias estilísticas que podrían distan-

ciar estas composiciones, las dos escenas muestran soluciones muy próximas en su esquema iconográfico. Observemos la posición del arcángel, con las alas desplegadas y ligeramente retrasado respecto a María, el cual apoya su rodilla derecha en el suelo y levanta el dedo índice de su mano derecha hacia el cielo, expresando así el origen divino del mensaje que aparece inscrito en la filacteria que sujeta en su mano izquierda. En relación con la delicada imagen de la Virgen, María inclina humildemente la cabeza hacia san Gabriel y cruza las dos manos sobre su pecho en señal de sumisión. Entre ambos, la presencia de la paloma nimbada y rodeada de rayos luminosos ratifica la presencia del Espíritu Santo y a la Encarnación anunciada.

La proximidad iconográfica que hemos observado entre la Anunciación del Maestro de Xàtiva y la de las puertas del *Retablo de la Quinta Angustia* de la Colegiata de esta misma ciudad, actualmente desaparecidas, también se puede apreciar entre las escenas de la Resurrección de ambos conjuntos, especialmente en la figura de Cristo y la solución del sepulcro, así como entre las composiciones de la Natividad. Teniendo en cuenta las limitaciones del espacio pictórico de las puertas del *Retablo de la Quinta Angustia*, las cuales impedían un amplio desarrollo de la escenografía, se pueden comprobar coincidencias entre las figuras de san José, con la cabeza reclinada y con las manos cruzadas sobre su pecho, y del niño Jesús, desnudo en el suelo y arropado en el amplio manto de su madre.⁶ Por otra parte, también se pueden observar concomitancias iconográficas similares entre las escenas que hemos comentado y la Anunciación y la Natividad del retablo mayor de la iglesia de San Félix de Xàtiva, las cuales han sido atribuidas al Maestro de Artés.

La dualidad estilística del Maestro de Xàtiva es notoria en la escena de la Anunciación y se puede reseguir, por una parte, a través de acabados propios de las composiciones de Reixach, tales como los brocados del manto de la Virgen y del arcángel san Gabriel así como la larga cabellera suelta y rizada de María. Por la otra parte, en la que se



alude a la influencia italianizante del artista, hay que apreciar el tratamiento lumínico de la composición y la suavidad que otorga a las figuras. Más allá del *topos* que significa la inclusión del paisaje, la incorporación del jardín en la representación de esta escena alude a la Virgen María

(*Hortus conclusus*), a través de las metáforas del *Cantar de los Cantares*: «Huerto cerrado eres, hermana mía Esposa, huerto cerrado» (IV,12).

La escenificación de la Salutación angélica en un recinto abierto al aire libre permite al artista desarrollar un trazado en perspectiva que plantea de



Reconstrucción del retablo de los Gozos de María y la Pasión de Cristo. MNAC