

Maestro di Riglos

### 35. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine

terzo quarto del XV secolo

tempera su tavola

cm 93 x 122,5

Eredità Domingo Teixidor, 1961

MNAC/MAC 69113

Le due tavole dedicate alla Vergine illustrano gli ultimi episodi della vita di Maria. Nell'annunciazione della sua morte si ripete lo schema dell'annunciazione della nascita di Gesù, con la differenza che in questo caso l'emissario è l'arcangelo Michele e il suo scettro è la *Palma mortis* che deve tutelare la madre del Messia. Nella scena successiva, gli apostoli accompagnano la Vergine nel momento della dormizione e Cristo, rappresentato come Salvatore circondato da angeli, attende l'anima di Maria, secondo uno schema molto vicino a quello del Dio Padre nella *Tavola della Santissima Trinità* al Museo del Prado. La carpenteria delle tavole è originale, fatta eccezione per le due cornici laterali, aggiunte in questo secolo seguendo il modello di quella centrale.

A una prima osservazione, risalta l'influenza fiamminga nel trattamento dei volti degli apostoli e degli abiti. Le sembianze sono dure e molto espressive, le pieghe delle vesti angolose e decise. La coesistenza di tali caratteristiche, che fanno pensare a un'esecuzione tarda, con soluzioni stilistiche derivate dalla pittura del secondo periodo del gotico internazionale suggerisce di collocare il complesso pittorico nella produzione aragonese del terzo quarto del secolo.

Nel 1941 Post collegò queste opere, allora conservate nella Collezione Garcia de Haro di Barcellona, con due scomparti custoditi nella Collezione dei fratelli Bacri di Parigi (Post 1941, VIII, fig. 12), nei quali sono raffigurate la *Presentazione al Tempio* e la *Resurrezione di Cristo*, e anche con due scene superiori della Collezione Mateu in cui sono rappresentate l'*Ascensione di Cristo* e la *Pentecoste*. Post si riferì all'autore di questi dipinti con il nome di Maestro di Bacri, perché nella collezione parigina si conservavano altre opere dello stesso arti-

sta. In particolare, un retablo dedicato a santa Lucia e le scene laterali e la predella di un complesso dedicato a san Blas, la cui tavola centrale è conservata nella Collezione Costa di Plainfield (New Jersey).

Sulla base delle opere mariane citate in precedenza, il retablo di cui facevano parte gli scomparti del MNAC doveva essere molto simile a quello di Villarroya del Campo. Era composto da quattro pannelli laterali, due su ogni lato della tavola centrale, e da tre ordini di altezza. Di questo complesso pittorico sono scomparse soltanto le due tavole superiori a sinistra che dovevano essere dedicate all'*Annunciazione*, seguita dalla *Nascita di Cristo* con l'*Adorazione dei pastori* e l'*Epifania* (Post 1958, XII, p. 687), alla *Presentazione al Tempio* e alla *Resurrezione di Gesù*. Riguardo ai dipinti di destra, essi rappresentavano, dall'alto verso il basso, le scene dell'*Ascensione* e della *Pentecoste*, dell'*Annunciazione della morte* e della *Dormizione della Vergine* e infine della traslazione del corpo e dell'*Assunzione in cielo di Maria* (Post 1958, XII, fig. 302).

Lo studioso americano sottolineò la vicinanza stilistica tra queste composizioni e la produzione del Maestro di Sant Quirce, in gran parte identificata poi come opera di Pere García di Benavarri. Nella valutazione della pittura dell'anonimo di Riglos, Post respinse la proposta di Tormo di identificare questo artista con il pittore Jorge Inglés.

Anni più tardi, nel 1971, Josep Gudiol attribuì queste opere al Maestro di Riglos, anonimo il cui nome deriva dal *Retablo di san Martino* dell'eremo dedicato a questo santo nella località di Riglos in Alta Aragona. Il catalogo delle opere proposto da Gudiol è molto ampio e in esso si può osservare la produzione di più di un artista. A questo proposito, Carmen Lacarra sostiene che il *Retablo di sant'Anna* di Tardienta (1449) e, probabilmente, quello dedicato a san Blas e santa Maddalena di Almudévar, attribuiti da Gudiol al Maestro di Riglos, siano opera di Pedro Zuera e Bernardo de Arás (Lacarra - Morte 1984, pp. 75-78). A parer mio, le tavole del disarticolato retablo ma-

riano mostrano un'identità stilistica con il retablo di Riglos, soprattutto con le tavole più note, lo scomparto centrale e il *Calvario* conservato presso la National Gallery di Londra. Sulla base di queste opere, si può accertare con facilità l'evidente relazione che lo lega ad altre scene dedicate alla Vergine del retablo di Villarroya del Campo e la consonanza, quasi mimetica, tra la composizione della Regina dei Cieli di Villarroya e una tavola centrale del retablo dedicata alla Vergine con il Figlio, che nel 1982 era in vendita a Barcellona. D'altra parte, l'immagine di san Martino del retablo di Riglos si ripete in un'altra composizione centrale raffigurante il santo, appartenente a una collezione privata di Saragozza, e nella *Tavola di san Giuliano* della Collezione Weibel di Madrid. Proprio da questo secondo retablo dedicato a san Martino potrebbe provenire la tavola della morte del santo conservata nella Pinacoteca di Bologna. A questo ricco catalogo si devono anche aggiungere un retablo dedicato a sant'Anna della Collezione Deering e la tavola della Trinità del Museo del Prado. Per contro, altre opere attribuite a questo pittore, come i due scomparti di predella in cui sono raffigurate le immagini del *Varon de Dolores* e di santa Caterina di Alessandria, conservati l'uno nella Campion Hall dell'Università di Oxford e l'altro, per lo meno in passato, nella collezione londinese di Thomas Harris, sono attribuibili ai pittori Joan Antigó e Honorat Borrassà (Ruiz i Quesada 1998, *Una reflexió...*, p. 439, n. 35).

La relazione molto evidente che si può stabilire tra il Maestro di Riglos e il pittore Pere García di Benavarre, già segnalata da Post, e il legame di quest'ultimo con Blasco di Grañén, databile alla fine degli anni quaranta del XV secolo, costituiscono due riferimenti da tenere in considerazione, dato che la pittura dell'anonimo di Riglos presenta alcune caratteristiche formali molto vicine a quelle elaborate dalla bottega di Grañén. Molte delle composizioni del retablo mariano cui appartenevano le tavole del MNAC ripetono i modelli che caratterizzano la pittura di questo arti-

sta, anche se in alcune opere, quale per esempio la tavola della Dormizione della Vergine, è evidente una forte influenza di ispirazione fiamminga che supera la dimensione formale di Grañén.

Il vincolo che lega il catalogo di opere attribuito alla mano del Maestro di Riglos con Pere García di Benavarre va ben oltre le coincidenze stilistiche e può fare riferimento alla mancata conoscenza della prima fase artistica del pittore di Benavarre. In ogni caso, il chiarimento dell'identità dell'anonimo di Riglos dovrà passare per l'ultima bottega di Blasco di Grañén e per la conoscenza dell'opera di Pere García precedente al suo soggiorno barcellonese a partire dal 1455, in cui incide non solo la pittura di Miguel Nadal ma anche quella della bottega postuma di Bernat Martorell e quella di Jaume Huguet.

Nell'unica opera firmata del pittore di Benavarre, la *Madonna* di Bellcaire d'Urgell (MNAC/MAC 15817), si nota una iscrizione polemica nella quale è compresa la data d'esecuzione, parzialmente cancellata, riguardo alla quale si è pensato che potesse trattarsi del 1451, anche se la maggioranza degli studiosi accetta una data vicina al 1470. Tali dubbi denotano le lacune nella conoscenza della prima fase creativa di Pere García e del circolo artistico di Grañén con il quale ebbe contatti, nel quale occorre distinguere, per la sua vicinanza allo schema visivo del pittore di Benavarre e al Maestro di Riglos, l'anonimo autore della *Madonna* di Estopiñán (MNAC/MAC 3942), località aragonese non distante dalla Catalogna. Riguardo al catalogo di opere collegato al Maestro di Riglos, il *Retablo di sant'Anna* della Collezione Deering include diverse iscrizioni in catalano che alludono all'attività del pittore al di fuori dell'ambito castigliano dell'Aragona, con un possibile riferimento a un incarico commissionato dalla Franja [regione di confine tra Aragona e Catalogna, a forma di frangia lunga N.d.T.] o da Lérida. D'altra parte, la tavola centrale del retablo di Villarroya del Campo, in cui è rappresentata la Madonna con il Bambino tra le immagini di santa Barbara e santa Caterina di Alessandria, ri-



produce le figurazioni dello scomparto principale del *Retablo della Madonna* di Sixena (MNAC/MAC 15916), opera realizzata probabilmente da Pere Serra, ed entrambe ostentano nella mano destra un attributo floreale di caratteristiche simili. Questi elementi potrebbero costituire una prova dell'attività dell'artista in terre al confine tra la Catalogna e l'Aragona, regione caratterizzata dall'attività di Pere García. La partecipazione di diversi artisti all'esecuzione delle opere e l'evidente seriazione delle pitture rende più difficile l'attribuzione al presunto anonimo di di Riglos, per la quale sarà necessario considerare altri pittori formati nello stesso circolo. In questo senso, bisogna tenere presente la produzione di Miguel Vallés, artista ancora non identificato dell'ambiente di Blasco di Grañén che, da Saragozza, riceve incarichi destinati a zone vicine a quelle frequentate dal Maestro di Riglos. In particolare, le città di Hecho, Jaca e Canfranc, luoghi per i quali Vallés lavorò, non sono molto distanti da Riglos. D'altra parte, riguardo alla sua attività nella zona della Franja, si sa che la sua prima moglie era originaria di Tamarite de Llitera e che dipinse, insieme ai suoi figli, un retablo per Osso, luogo non lontano dalla provincia di Lérida. Per quello che concerne l'origine del complesso pittorico cui appartennero le tavole qui esposte, è stato ipotizzato che possano provenire da Teruel. Tuttavia, presso l'Istituto Amatller de Arte Hispánico tale riferimento alla provenienza dell'opera è stato corretto con la località di Riglos.

*Esposizioni:* "Legados y donativos a los museos de Barcelona 1952-1963", Barcellona, 1963-1964.

*Bibliografia:* Post 1941, VIII, fig. 13; Gudiol i Ricart 1955, p. 301; Barcellona 1963-1964, pp. 17, 1; Camón Aznar 1966, XII, pp. 330, 331; Gudiol i Ricart 1971, pp. 47-48. (Francesc Ruiz i Quesada)

