

UNA OBRA DE PERE OLLER EN EL MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA

José Ignacio Hernández Redondo

La decisión de elevar al Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid a la categoría de Nacional de Escultura, oficialmente decretada el 29 de abril de 1933, supuso al mismo tiempo la consolidación de un ambicioso proyecto museológico, en el que se incluyó un costoso traslado a la nueva sede del Colegio de San Gregorio, y el reconocimiento del particular valor de una colección que sin embargo se pretendía seguir acrecentando. Junto al ingreso de una serie de obras en concepto de depósito cuya permanencia en el Museo se explicaba por el propio carácter de nacional que se pretendía dar a la institución, como el Cristo Yacente de Gregorio Fernández o la Magdalena de Pedro de Mena, en este momento y en los años inmediatos se incorporaron a los fondos conjuntos y piezas exentas que vinieron a enriquecer de modo sustancial la colección con tipologías y autores hasta entonces no representados¹.

Entre las primeras incorporaciones de la nueva época se encuentra un relieve en alabastro con el tema de San Miguel cobijado por tracería flammígera (68,5 × 27 cm, Inv. n.º 874), adquirido por la Dirección General de Bellas Artes, por orden de 9 de diciembre de 1933, a D. Lucas Pareja en la cantidad de dos mil pesetas. Aunque en la propia orden de compra se establecía su destino al Museo Nacional de Escultura, la pieza fue entregada al Estado en el Museo Nacional del Prado, donde permaneció hasta su traslado a Valladolid junto con otras cuatro adquisiciones el 10 de octubre de 1935. Gracias a una fotografía del archivo del Instituto Amatller de Arte Hispano (serie G / n.º 27446), se sabe que perte-

neció a la colección Rodríguez Jiménez de Madrid, ignorándose el lugar concreto de procedencia, pero no su origen catalán, reflejado en el propio expediente de compra que, sin embargo, fue posteriormente olvidado². Aparte de recordarlo, lo que en este artículo se pretende es razonar la atribución al escultor Pere Oller, activo en la primera mitad del siglo XV.

Resulta comprensible que los responsables de las adquisiciones valoraran el interés del relieve para una colección en la que los fondos medievales eran escasos, más por la falta de estima de este tipo de arte en el momento en el que se formó con obras desamortizadas que por la ausencia de esculturas en la zona³. Por otro lado, se trataba de una pieza que encajaba a la perfección en el proyecto de mostrar la variedad de escuelas en las diferentes épocas de la escultura española, que además tenía el valor añadido de estar realizada en un material como el alabastro, asimismo escasamente representado en los fondos históricos del Museo.

El empleo del alabastro, llamado en la documentación *marbre de Girona*, constituye uno de los aspectos más señalados de la escultura gótica en la Corona de Aragón y que mayor interés ha despertado en la bibliografía artística. Tradicionalmente se ha venido situando su generalización en torno al año 1340, a raíz de la puesta en explotación de las canteras de Segoró y Beuda, fecha que de acuerdo con lo publicado por F. Español puede adelantarse en algo más de una década⁴. Teniendo en cuenta tanto la cantidad de obras conservadas como la elevada calidad de una gran parte de las mismas, es

evidente que la escultura catalana en alabastro supuso uno de los más brillantes capítulos de la producción artística medieval de la Península Ibérica.

De acuerdo con las características del gótico internacional, la obra adquirida para el Museo Nacional de Escultura es una representación en la que predomina el sentido decorativo y la elegancia en la figura del Arcángel, vestido con alba amplia, ceñida a la cintura por el cingulo, sobre la que cruza una estola decorada en relieve. La propia sencillez en la indumentaria incide en la versión idealizada de la iconografía, al contrario de otras interpretaciones en las que el empleo de la armadura contribuye a resaltar su carácter de luchador victorioso sobre el mal.

La disposición completamente frontal de la parte superior del cuerpo se rompe en la mitad inferior con el desplazamiento de la pierna izquierda, cuyo pie descalzo, del que apenas sobresalen los dedos bajo la túnica, se coloca perpendicular al derecho, originando en la túnica un elegante plegado de perfil curvilíneo que acentúa el efecto plástico de la figura en contraste con la rectitud de las grandes alas que la sirven de fondo.

Con la mano derecha sujeta sin tensión la lanza cuya punta introduce, al igual que el escudo que lleva en la mano izquierda, en las fauces del monstruo que representa al demonio. La decoración del frente del escudo, compuesta por espigas que brotan de una agrupación de rocas, sólo parece ser explicable como una referencia al apellido del promotor del conjunto al que perteneció el relieve. Sin descartar otras opciones, como una particular devoción por el santo de su onomástica, la aparición de la heráldica en el lugar habitualmente ocupado por la cruz, en una iconografía que representa la victoria sobre el pecado, podría ser interpretado como un símbolo de la firme defensa de la fe católica por parte de quien encargó el retablo.

A la hora de identificar el escudo son los apellidos Espígol y Espigoler, documentados en Gerona en el siglo XV, los que parecen tener más probabilidades por comparación con el que aparece en el retablo de pintura dedicado a San

Lorenzo y San Pedro Mártir de la iglesia de Catí, contratado en 1460; pero no se ha podido hasta el momento relacionar dichos apellidos con ningún encargo en el que interviniera Pere Oller. Por otro lado, conviene tener en cuenta que en Cataluña se encuentran con cierta frecuencia conjuntos con varios escudos que obedecen a los diversos patrocinadores de una misma obra, por lo que resulta complicado identificar un donante si no se cuenta con el documento que lo avale⁵.

En la misma línea elegante y decorativa que preside la figura, adquiere un destacado lugar en el resultado final del relieve el adorno de la zona superior. Se trata de un esquema de notable repercusión en la escultura del gótico internacional en Cataluña, compuesto por una tracería formada por un arco conopial que cobija una forma lobulada, a su vez dividida en dos en su interior, cuyos extremos se unen en el centro de la zona inferior a través de elementos vegetales. Esta parte central se une a las finas pilastras y sencillos capiteles laterales a través de arcos que albergan dobles arquerías de tendencia abocinada.

Con el fin de facilitar al lector una idea general del importante papel de Pere Oller en la escultura de su tiempo y de tratar de situar cronológicamente la pieza del Museo Nacional de Escultura dentro de su producción, repasaremos los datos más importantes de su biografía, ampliamente recogidos en la bibliografía especializada⁶. Natural de Gerona, donde reside su familia, se tiene noticia de su actividad como escultor desde el año 1395 cuando aparece documentado como discípulo de Pere Sanglada en el trabajo de la sillería de coro de la Catedral de Barcelona. Esta obra es considerada como un hito en la llegada a la escultura catalana del refinado lenguaje del estilo internacional por la constancia del viaje a Flandes de su autor en busca de material, recorriendo diversas ciudades en las que pudo contemplar diferentes modelos que posteriormente se acusan en su producción⁷. El aumento del grado de capacitación de Pere Oller desde sus comienzos como aprendiz se percibe en el incremento de las retribu-



San Hipólito.
Pere Oller. Hacia 1430.
Museo Episcopal de Vic.

ciones que percibía, atestiguado por la documentación en el transcurso de la obra del coro⁸.

Poco antes de la muerte de su maestro en 1408, Pere Oller iniciaría su andadura como escultor independiente, ya de regreso en su ciudad natal, donde se le documenta a finales de 1407, y en la que se le encomienda en agosto de 1409 un trabajo de singular relevancia como el sepulcro del cardenal Anglesola⁹. Consta documentalmente el encargo al escultor del retablo mayor en alabastro del convento del Carmen de Gerona, realizado aproximadamente entre los años 1415 y 1417, momento en el que recibe 120 florines de oro de los 350 en que se había contratado¹⁰. En esta última fecha su prestigio profesional estaba lo suficientemente consolida-

do como para recibir el encargo de Alfonso el Magnánimo de realizar el sepulcro de su padre Fernando de Antequera para el monasterio de Poblet¹¹. Entre 1420 y 1431 se documenta su estancia en Vic, donde junto a otros encargos lleva a cabo el retablo mayor de su catedral¹², su obra más emblemática, y el sepulcro de su promotor el canónigo Bernat Despujol¹³. En 1439 vuelve a aparecer trabajando en la catedral de Barcelona, ciudad en la que permanece en la última referencia documental conocida del escultor el año 1444.

En términos generales la obra de Pere Oller se caracteriza por un tipo de figuras más bien menudas, de rostro un tanto estereotipado, situadas en un marco bien definido y emplazadas



Virgen de la Misericordia. Pere Oller. Segunda década del siglo XV. Museo de Arte de Gerona.

con tendencia al «horror vacui». Son piezas de una ejecución refinada pero carentes de vigor expresivo, más patente aún en el caso del relieve del Museo Nacional de Escultura por la pérdida de la policromía en zonas como el pelo o

los ojos que contribuían a dar una mayor viveza a los personajes, según puede apreciarse en los relieves del retablo de Vic. Tanto la estola como los remates de las mangas también estarían dorados en origen, resaltando una decoración en relieve frecuentemente utilizada por Oller.

Los rasgos del rostro, con frente muy ancha, ojos pequeños, nariz recta y un hoyuelo marcado en la barbilla, coinciden también con los esquemas utilizados por el escultor tanto en el retablo de Vic, su más famosa obra documentada, como en piezas cuya atribución se admite con unanimidad. Del mismo modo, es también común a varias de sus obras la relativa desproporción con relación al cuerpo que se aprecia en el tamaño de la cabeza y las manos, con dedos muy rectos y alargados particularmente visibles en la que se extiende sujetando la parte superior del escudo.

El característico interés del escultor por resaltar la elegancia del personaje por encima de la carga emocional del tema, se hace evidente en una iconografía como la de San Miguel venciendo al demonio al remplazar la natural tensión del instante por una representación en la que el santo apenas muestra atención al monstruo cuya cabeza aparece a sus pies, y sujeta la lanza y el escudo de forma muy diferente a la que cabría esperar en un combate.

A la hora de concretar las similitudes del relieve conservado en el Museo Nacional de Escultura con otras piezas que se consideran de Pere Oller, resulta evidente su relación con otro relieve que representa a la Virgen de la Misericordia, conservado en el Museo de Arte de Gerona, que constituye una de las más clásicas y unánimes atribuciones al escultor gerundense¹⁴. La semejanza tanto en el tratamiento de los rostros de la Virgen y el San Miguel como en los cabellos y los plegados, animan a proponer no sólo al mismo autor sino también una cronología coetánea para ambas piezas. Otro tanto se puede afirmar de la configuración de las tracerías que albergan las figuras que podrían estar inspiradas, al igual de lo señalado por Francesca Español con respecto al modelo que Pere Oller pudo utilizar para sus plorantes, en el sepulcro

del obispo Escalles en la Catedral de Barcelona obra de Antoni Canet (contratado en 1409)¹⁵.

Las mencionadas analogías permiten incluso proponer que ambos relieves pudieron pertenecer a un mismo retablo. Aunque las medidas no coinciden con total exactitud, las diferencias se deben al remate de la Virgen de la Misericordia, que podría ocupar la calle central presidiendo la obra por lo que se le destaca en altura, mientras que por lo que respecta a las anchuras apenas varían en 4 cm, por lo que podría explicarse con los distintos fragmentos que se suelen formar al desmontar un conjunto. En este sentido, la constancia documental de la realización de un retablo por parte de Pere Oller para el convento del Carmen de Gerona, aproximadamente entre los años 1415 y 1417, supone una opción muy probable a la hora de situar el emplazamiento original de ambas piezas. Los hábitos que visten los personajes que acoge la Virgen bajo su manto indican que la obra del Museo de Gerona perteneció a un convento de religiosos y es posible que sean carmelitas. Incluso se conservan dos parejas de relieves con distintos santos vestidos con hábito religioso cuyo estilo coincide con el de Pere Oller y que pudieron formar parte del mismo retablo¹⁶.

La comparación con otras piezas atribuidas a Pere Oller viene a confirmar la atribución del San Miguel, tanto cuando se establece a través de la forma de tallar el pelo y las manos como cuando se recurre a determinados detalles decorativos. De ello puede servir de ejemplo el empleo de una diadema decorada sobre la frente con una flor de cuatro pétalos, utilizada también en las representaciones de arcángeles en el retablo de Vic y en la escultura de San Hipólito conservada en el Museo Episcopal de la misma ciudad.

En cualquier caso, lo que parece fuera de duda, tanto por razones estilísticas como por la conservación en Gerona de la Virgen de la Misericordia, es que el relieve de San Miguel conservado en el Museo Nacional de Escultura pertenece a la etapa en que Pere Oller trabajó en su Gerona natal, antes de su traslado a Vic, y que puede ser fechado en la segunda década del siglo XV.

NOTAS

¹ J. AGAPITO Y REVILLA, «Obras nuevas y nuevamente expuestas en el Museo Nacional de Escultura», *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Valladolid*, n.º 14, 1935, pp. 163-185.

² F. WATTENBERG, *Guía del Museo Nacional de Escultura*, Madrid, 1966, p. 121. En este trabajo se cataloga la obra como «de tipo inglés».

³ J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, «Historia de la Colección de Escultura Medieval en el Museo», Catálogo de la exposición *El Encanto Medieval*, Valladolid, 2003, pp. 9-11.

⁴ F. ESPAÑOL, *El Gótico Catalán*, Barcelona, 2002, pp. 94-95. La misma autora ha llegado a proponer que la clave del éxito en Cataluña de un escultor de origen extranjero como Joan de Tournai en la década de los años veinte del siglo XIV se encuentra en su carácter empresarial, que implica la participación en sus obras de escultores de distintas procedencias, y «el uso del alabastro gerundense que parece apuntar un probable control de las canteras».

⁵ Agradezco a Joan Valero Molina, especialista en escultura gótica catalana y en particular en la figura de Pere Oller, tanto la sugerencia sobre la identificación de la heráldica como su disposición para facilitarme opiniones que han sido de gran ayuda en la redacción de este artículo. Del mismo modo, quiero agradecer a Nuria Rivero y Ernest Ortoll su permanente ayuda desde el Museo Marés, con el envío de bibliografía de difícil acceso.

⁶ A la espera de la publicación de la tesis doctoral de Joan Valero sobre Pere Oller, es particularmente interesante para seguir la trayectoria profesional del escultor y su taller el artículo del mismo investigador, «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», *L'Artista -Artesà Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, pp. 295-309.

⁷ M. R. TERÉS, *Pere çà Anglada i la introducció de l'estil internacional a l'escultura catalana*, Barcelona, 1987.

⁸ M.R. MANOTE I CLIVILLES, «Aproximación a la figura del escultor catalán en la Baja Edad Media», *Catbalonia. Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 57.

⁹ J. VALERO MOLINA, «El contracte del sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola», *Locus Amoenus*, 4, 1998-1999, pp. 77-80. Idem, «El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, Vol. XLV, 2004, pp. 687-731.

¹⁰ P. FREIXAS, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, p. 121.

¹¹ F. ESPAÑOL BERTRAN, «El sepulcro de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet», *Locus Amoenus*, n.º 4, 1999, pp. 81-106. En este artículo se analiza de forma exhaustiva tanto la historia del sepulcro, con su correspondiente bibliografía, como los fragmentos conservados en la actualidad en diferentes museos.

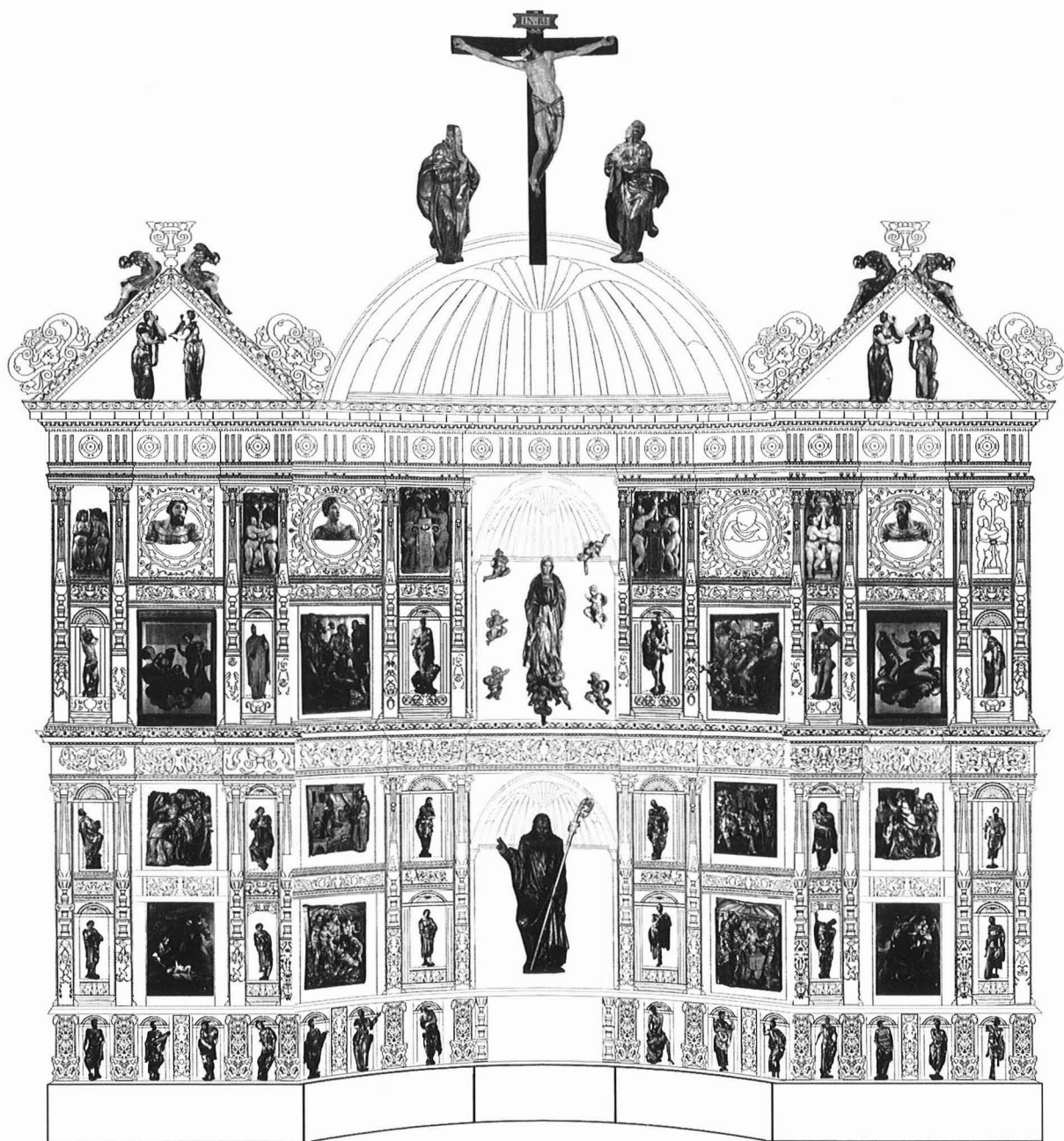
¹² E. JUNYENT, «El Retablo Mayor de la Catedral de Vich», *Ausa*, n.º 30, 1959, pp. 294-309.

¹³ J. VALERO MOLINA, «Bernat Despujol: un destacat benefactor de la Seu de Vic», *Lambard*, Vol. VIII, 1996, pp. 161-177.

¹⁴ A. DURAN I SANPERE, *Els retauls de pedra, II*, Barcelona, 1934, p. 28.

¹⁵ F. ESPAÑOL, *El sepulcro de Fernando de Antequera...*, ob. cit., p. 106.

¹⁶ Publica estas piezas M. R. MANOTE CLIVILLES, «Dos relleus gòtics relacionats amb l'escultor Pere Oller», *Boletín de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XV, 2001, pp. 289-295. Agradezco a Joan Valero la sugerencia de su posible pertenencia al mismo retablo que los relieves conservados en los Museos de Gerona y Nacional de Escultura.



Retablo mayor de San Benito el Real de Valladolid. (Reconstrucción según dibujo de C. Villar y montaje fotográfico de P. Pastor, dirigido por M. Arias).