

MANUEL FERRANDO APROXIMACION A SU OBRA

por TINA SABATER REBASSA
Universitat de les Illes Balears

Manuel Ferrando sigue siendo en la actualidad una personalidad confusa y controvertida en el panorama de la pintura renacentista hispánica. A partir de la presentación del estado actual de la investigación, en este artículo se pretende efectuar una aproximación a la problemática mediante el encuadre de la obra que se le atribuye en Mallorca en el contexto artístico local y, para finalizar, a partir de la profundización en su modo de expresión, incidiendo especialmente en la conexión que éste ofrece con la pintura umbra del Renacimiento.

Manuel Ferrando remains to this day an ill-defined and controversial figure in the field of Hispanic Renaissance painting. This article sets out the current state of research and goes on to attempt to clarify the problems surrounding the artist by placing the works attributed to him in Mallorca in the local artistic context and, finally, by examining in depth his mode of expression, with special emphasis on the connexion between the latter and Renaissance tenebrism.

ESTADO DE LA CUESTION

La personalidad artística de Manuel Ferrando aparece asociada desde siempre a una obra importante dentro del Renacimiento español. Se trata de una gran sarga al temple ¹, hecha para la Cartuja de Valldemossa, donde se conmemora la fundación del antiguo monasterio por el rey Martín el Humano de Aragón, hecho acaecido en 1399. En la actualidad, aunque muy deteriorada, puede contemplarse en el Museo de Mallorca. (Fig. 1)

1. 4,10 x 2,60 m.

Las noticias sobre la pieza en cuestión provienen del siglo XVII, puesto que el P. Puig ya escribió acerca de ella, a tenor de la información que se recoge en la *Historia documental de la Real Cartuja de Valldemossa* ². A principios del siglo XIX, es Jovellanos quien, en sus escritos desde Mallorca, menciona expresamente a Manuel Ferrando como autor de una tabla al óleo con la escena de la Samaritana, entonces propiedad de la casa Despuig, y de la sarga de la Fundación, ambas encargadas por un prior del monasterio, M. Oliver (1505-1526), quien estaría representado en la obra que conservamos también como prior ³.

Sabemos también, según los datos suministrados por Jovellanos, que a la sazón se conservaba en el refectorio, adonde habría sido trasladada desde su ubicación original, sobre el portal de la antigua iglesia.

La primera descripción pormenorizada y accesible de que disponemos es la dada en 1864 por Joaquín M.^a Bover. Entonces la sarga de la Fundación pertenecía a la Academia de Bellas Artes y estaba en el edificio de la Lonja, donde permanecería hasta la creación del Museo de Mallorca,

...y por último, el gran cuadro pintado al temple en el siglo XV que representa la Virgen con el niño Jesús entregando al prior de la Cartuja el breve de la fundación de su monasterio, el rey don Martín, puesto de rodillas con la corona a los pies de la Virgen y una multitud de retratos de los principales fundadores del mismo monasterio, cuyos nombres, en letra gótica, se leen al lado de cada uno de ellos. He aquí los que pudimos leer: "Mossen Borrassá, cavaller de la Coma: Mossen Pau Oleza: Mossen Gabriel Cassellas: Madò Dardera: Mossen Darder: Madò Anna Desmàs: Mossen Palau". En el dosel, bajo del cual está sentada la Virgen, hay otra inscripción que dice: "Principium fundamenti hujus domus Jesu Nazareni"; y en una tabla que sostiene un ángel vestido de blanco, se lee esta: "Date elemonisam, et omnia munda sunt vobis" ⁴.

Con algún pequeño cambio en la transcripción de los nombres, José M.^a Quadrado la describió nuevamente en 1888, al tiempo que la calificaba como uno de los objetos más interesantes del museo arqueológico de la Lonja de Palma:

2. RAMIS D'AYRFLOR, J., BOUTROUX, A.M., y ALONSO FERNANDEZ, A., Palma, 1973, p. 157. La referencia del Padre Puig se incluiría en su crónica sobre la *Fundació i succesiu estat de este real monestir, Sagrada Cartuxa de Jesús de Nazareth de Mallorca* (Ms. de la Biblioteca de Catalunya), al que, lamentablemente, no he podido acceder.

3. La idea de que el pintor incluyó al P.M. Oliver entre los personajes que componen la escena, se incluye pues, desde los inicios, en la historia de la obra.

4. *Noticias histórico-topográficas de la isla de Mallorca*, Palma, 1864 (2.^a ed.), p. 284.

Un gran lienzo pintado al temple, si no coetáneo no muy posterior a la fundación, perpetuó en figuras de tamaño natural, alrededor de la Virgen sentada en su trono con el Niño Jesús, cuyo pie besa de rodillas el rey don Martín, y de cuya mano al otro lado recibe la regla el Prior, los personajes y principales bienhechores que a ella concurrieron, mezclados en bien combinada agrupación monjes, damas y caballeros, con espléndidos ropajes y fisonomías que parecen retratos, y los nombres de varios en caracteres góticos: prior, vicario y procurator entre los primeros, madona Amades y madò Dardés entre las mujeres, y entre los varones, mossén Borresá cavaller, mossén Palao, mosen Grabyel Casellas y mosen Pau Oleza.⁵

A principios del siglo XX, por tanto, la personalidad de Manuel Ferrando está ya establecida en la tradición local aunque erróneamente, tal como demostrarán estudios documentales y estilísticos posteriores, se le considera un pintor del siglo XV.

Desde el ámbito de los estudios histórico-artísticos, Emile Bertaux emprendió, entre 1906 y 1911⁶, una primera aproximación a la figura de Ferrando y a su obra. Se inicia así una línea de estudio en que la personalidad y el trabajo del pintor dejan de tener una trascendencia y un interés meramente local para pasar a insertarse en la intrincada red de intercambios e influencias que configuraron el arte del siglo XVI.

Bertaux, y ahí radica la importancia de su aportación, propuso una posibilidad que será recogida ampliamente en los estudios que se efectúen a continuación: el pintor mencionado por Vasari como ayudante de Domenico Pecori en Arezzo sería, por confrontación de trabajos, Manuel Ferrando. Efectivamente, en la *Vita di Bartolommeo della Gatta* Vasari nos habla de un pintor español experto en la técnica del óleo:

También fue discípulo de don Bartolomé otro aretino, llamado Domingo Pecori, (...) En la iglesia de San Justino pintó al fresco, para messer Antonio Roselli, una capilla con los Reyes Magos; y para la Compañía de Nuestra Señora, en Pieve, una tabla grandísima, donde representó a una Virgen en el aire, con el pueblo aretino debajo: en este cuadro, en el cual hay muchos retratos del natural, le ayudó un pintor español que coloreaba bien al óleo, y por esto sirvió mucho a Domingo, que no tenía tanta práctica en el colorido al óleo como en el temple. Y con la ayuda del mismo pintó una tabla para la Compañía de la Trinidad, repre-

5. QUADRADO, J.M. y PIFERRER, P. *España, sus monumentos y sus artes*. Islas Baleares, Barcelona, 1888, p. 449.

6. "Les primitifs spagnols", *Revue de l'Art*, París, 1911.

sentando la Circuncisión de Nuestro Señor, que es una pintura considerada como muy buena; y en el huerto de Santa Flora, al fresco, un "Noli me Tangere" 7.

En los años veinte volvemos a tener dos referencias interesantes para el tema que estamos tratando.

J. Folch i Torres escribió, en 1925, un artículo publicado en la *Gaseta de les Arts* para dar a conocer una obra maestra de la pintura del Renacimiento que no dudamos en clasificar como valenciana. Forma parte de una colección mallorquina, y fue recogida por el coleccionista en la misma isla, donde estaría desde tiempos antiguos⁸. Se trata de la tabla al óleo, hoy propiedad de la familia March⁹ (Fig. 2), donde se representa un episodio relacionado con la devoción al Rosario, la leyenda del Caballero de Colonia. En la obra se representa el momento en que el caballero reza ante la Virgen puesto en hinojos y utilizando las cuentas del rosario, mientras sus enemigos, que le perseguían con ánimo de matarle, se detienen ante la escena.

En 1926, el Museo Provincial de Bellas Artes de Palma de Mallorca catalogó sus fondos pictóricos¹⁰. Dentro de las denominadas "Pinturas Antiguas" aparece con el número 27 el cuadro de la Fundación, atribuido expresamente a Manuel Ferrando y, además, con un nuevo dato: la pintura está inscrita como pintada en 1517.

Ch. R. Post emprendió, a partir de 1930 y en el seno de su monumental obra *A history of spanish painting*¹¹, el estudio crítico más completo de que se dispone hasta el momento sobre la obra mallorquina de Manuel Ferrando. El autor, recogiendo las informaciones precedentes y aceptando la identificación hecha por E. Bertaux, profundiza en la personalidad artística del pintor siguiendo una vía metodológica basada en la aproximación estilística. En mi opinión, los resultados obtenidos marcan el estado, en lo que respecta a labor de análisis, en que se encuentra actualmente la cuestión.

Post, basándose en el estudio comparativo entre dos de las obras citadas por Vasari —la "Circuncisión" (1506) (Fig. 3) y la "Virgen de la Merced", ambas en Arezzo— y el trabajo de Manuel Ferrando para la Cartuja de Valldemossa, encuadra al pintor como un exponente del estilo umbro-florentino, tal como se daba a

7. *Vite dei piu eccellenti architetti, scultori e pittori*, 1550. He manejado la edición castellana publicada en Barcelona, Ed. Ibérica, 1957, vol. II, p. 243.

8. "Un retaule inèdit del Renaixement", *Gaseta de les Arts*, 30, Barcelona, any II, 1925, p. 4.

9. 2,50 x 1,38 ms. Colección Bartolomé March Servera. S'Avall (Mallorca).

10. *Catálogo del Museo de la Lonja de Palma de Mallorca (obras contenidas en el Museo Provincial de Bellas Artes de Palma de Mallorca, instalado en la antigua Lonja)*, Palma, p. 39.

11. 13 vols, Cambridge-Massachussets, Harold E. Wethey-Harvard University Press, 1930-1966, vol. XII, pp. 433-444.

principios del Cinquecento. Esta afirmación se formula dando por sentado que Domenico Pecori, supuesto maestro de Ferrando, se mueve en estos cánones, aunque no se profundice excesivamente en su obra y menos aún en su formación artística. Detalles puntuales, que podríamos calificar como de tipo “morelliano”, sirven al autor para conectar las obras: similitud en las figuraciones angélicas, en algunas tipologías de cabezas, en el rostro adoptado para representar a la Virgen y en las arquitecturas donde se desarrollan las escenas. Como cualidad distintiva de Manuel Ferrando respecto a su supuesto modelo, Post señala el virtuosismo en la retratística.

Al compás con esta filiación dentro de unos parámetros estilísticos y de escuela muy concretos, nos encontramos también con una ampliación de la obra atribuible al pintor en Mallorca. Post vincula de un modo totalmente categórico la tabla donde se representa la leyenda del Caballero de Colonia con la sarga de la Fundación y con los trabajos italianos donde supuestamente Ferrando actuó como ayudante de Domenico Pecori. Para efectuar la atribución el autor destaca la repetición de tipos humanos en las cuatro obras en juego, siguiendo, por tanto, el mismo procedimiento adoptado para la primera conexión. No obstante, se advierte en este caso la existencia de algunas desviaciones con respecto al italianismo general, desviaciones que afectan a la calidad en la representación de efectos de movimiento y que son atribuidas al provincialismo del contexto original del pintor. La persistencia de la huella hispánica sería asimismo patente en la propia temática a la que se destina la obra ¹².

Post propone una tercera pieza, que contempla en Mallorca, como perteneciente a la mano del pintor: se trata de una tabla con la escena de la lucha entre San Jorge y el dragón, perteneciente a la colección del Conde de España. Sin embargo el autor se limita ahora a la mera sugerencia al admitir la escasez de evidencias claras. En todo caso, tanto el interés por la obra como la propuesta no parecen haber prosperado ¹³.

12. Post conecta la pieza que nos ocupa, desde el aspecto iconográfico, con la versión efectuada por el valenciano Maestro de Armisén hacia 1483. Al tiempo, pone de relieve que se trata de un tema frecuente en el arte del levante español. La historia de la devoción al Rosario, así como aspectos relativos a su iconografía y a su plasmación en las artes plásticas, fueron estudiados por SERRA BOLDU, V. en el *Llibre d'Or del Rosari a Catalunya*, Barcelona, 1925. En la obra, además, se presta una particular atención a la tabla de Mallorca.

Ver también, LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina*, 4 vols., Palma, Luis Ripoll Editor, 1978; y ROSSELLO LLITERAS, J. “Nuestra Sra. del Rosario del Convento de Santo Domingo de Mallorca (s. XV-XVI)”, en *B.S.A.L.*, 1982, pp. 123-144.

13. Los autores que se ocupan ulteriormente, de un modo u otro, de Manuel Ferrando y de su obra, no mencionan la tabla en cuestión. Ver a este respecto: JUAN TOUS, J., “La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)”, en *Historia de Mallorca*, coordinada por MASCARO PASARIUS, J., Palma, V. Colom Rosselló, 1978, vol. IX; LLOMPART, G., op. cit. nota n.º 12; BUENDÍA, J.R.,

J. Ramis d'Ayreflor, A. Boutroux y A. Alonso, en el estudio sobre la Cartuja al que ya se ha hecho referencia ¹⁴, sacaron a la luz un dato interesante no sólo para establecer el origen del pintor o, cuando menos, el ambiente artístico en que se desenvolvía en España, sino también para precisar el grado de estimación que su labor merecía en Mallorca: a tenor de la documentación manejada, el prior Miguel Oliver (1505-26) habría mandado sustituir el retablo de la antigua iglesia gótica de la Cartuja por otro construido en Valencia por Forment y pintado en Mallorca por Manuel Ferrando. La existencia de este retablo, que fue destruido en 1845, tendría después, como veremos, una significación añadida en cuanto serviría para reafirmar la personalidad artística de su autor.

Encontramos nuevas referencias a Manuel Ferrando y a su obra en 1978. Jerónimo Juan Tous, a quien debemos el mayor compendio fotográfico existente en la isla sobre la pintura mallorquina del pasado, publicó en la *Historia de Mallorca* ¹⁵ un elenco de pintores y obras del siglo XVI, con una introducción previa donde dedica, aunque muy brevemente, una particular atención al maestro y al contexto pictórico en que su obra se inserta.

Tous, quien afirma que Ferrando fue discípulo del Perugino y condiscípulo de Rafael, formula a su vez una nueva atribución: a la "Fundación de la Cartuja de Valldemossa" y al "Milagro del Caballero de Colonia" se le uniría el tríptico conocido como "de Mendía" ¹⁶, dada su procedencia del predio del mismo nombre.

La investigación específica sobre la obra del pintor que tratamos se interrumpe aquí, aunque no así el interés por su personalidad, tanto artística como humana, puesto que hoy en día Manuel Ferrando sigue siendo un personaje misterioso en el panorama de la pintura española.

En efecto, la prácticamente nula existencia de datos no permite establecer con certeza su procedencia, ni, por tanto, el ámbito donde se llevó a cabo su formación inicial. Ch. R. Post ya destacó el hecho de que no se sabe absolutamente nada de él con anterioridad a su estancia en Mallorca y, eventualmente, en Italia, aunque sugiere un posible origen en el occidente de España basándose en el

"Pintura", *Historia del Arte Hispánico*, vol. III, Madrid, Alhambra, 1980; y MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los logros artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (1970), vol. XXIV, p. 350, y a SEBASTIAN, S., "Arte", *Baleares*, Madrid, Fundación Juan March-Noguer, 1974, pp. 247-248, quienes, sin entrar en profundidad en la cuestión, se refieren a la pieza: el primero para apuntar la posibilidad de su atribución a Ferrando, y el segundo para rechazarla de plano.

14. Op. cit. nota n.º 2.

15. Op. cit. nota n.º 13.

16. Oleo sobre tabla, cuerpo central: 0,45 x 0,60 m.; laterales: 0,60 x 0,14 m. Se conserva actualmente en el Museo Diocesano de Palma.

No existe hasta este momento ningún estudio publicado sobre el llamado "Tríptico de Mendía".

mayor uso que los talleres de Castilla y León hacían de la técnica del óleo a finales del siglo XV. En cambio, J. Juan Tous señala su origen en Valencia de modo muy explícito. Un aspecto también oscuro hasta el presente es el relativo a la documentación sobre la sarga de la Fundación. Tal como indicaba en líneas precedentes, el Museo Provincial de Bellas Artes de Palma publicó en 1926 un catálogo donde se da a la obra una datación precisa, 1517. Esta fecha, que engrana perfectamente en la construcción de la trayectoria profesional del pintor, es mencionada de nuevo en el estudio realizado por Ch. R. Post, aunque el autor deja bien claro que en este punto se basa en la tradición, dada su imposibilidad de encontrar el supuesto documento. En 1970, por último, es J. Camón Aznar quien da a esta cuestión un papel determinante en la delimitación de la personalidad artística de Manuel Ferrando al decirnos, ... *de 1517 es el documento por el cual sabemos que es autor de la gran sarga de la cartuja de Valldemossa, hoy en el Museo de Palma de Mallorca* ¹⁷.

Los interrogantes sobre la personalidad del pintor se incrementarían a partir de 1978, hasta el punto de afectar a su propia delimitación como figura importante en la pintura renacentista de Mallorca. G. Llompart, en el apéndice al catálogo de su monografía sobre la pintura medieval mallorquina ¹⁸, expresa sus dudas sobre la autoría de las dos obras consideradas unánimemente hasta el momento como obras de Manuel Ferrando, la tabla con el Milagro del Caballero de Colonia y la sarga con la Fundación de la Cartuja. A pesar de reconocer idéntica mano en las dos piezas, ciertas nuevas referencias debían conducir inevitablemente a la confusión: G. Llompart publica en el mismo estudio ¹⁹ un documento de 1514 según el cual Fernando de Coca, pintor castellano, se compromete a pintar el retablo de la capilla del Rosario del Convento de Santo Domingo de Palma, documento que le lleva a deducir que la obra propiedad de la familia March pudiera ver parte de dicho retablo y, por extensión, que la sarga de Valldemossa pudiera deberse también a la mano de Coca. De hecho, en un trabajo posterior donde participa el mismo autor, el nombre de Manuel Ferrando ni se menciona ²⁰.

No obstante, sería el mismo G. Llompart quien despejaría las dudas, hasta ahora definitivamente, sobre la real existencia de Manuel Ferrando y acerca de

17. Op. cit. nota n.º 13, p. 349.

18. Op. cit. nota n.º 12, vol. 4, pp. 281-283.

19. Vol. 4, pp. 240-241, documento n.º 427. Fechado el 30 de noviembre de 1514. Procede del Archivo Histórico de Mallorca (protocolos), y fue publicado con anterioridad por MUNTANER, J. en "Para la historia de las Bellas Artes en Mallorca", *B.S.A.L.*, n.º 32, Palma, 1961-1967, pp. 407-408.

20. LLOMPART, G., PALOU, J.M.ª, *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, Caixa de Balears, 1988.

su labor en la isla: en 1989 publica ²¹ el fragmento que resta del documento contractual entre el prior de la Cartuja, M. Oliver, i “mestre Ferrando, pintor”, según el cual se encarga a éste la realización del retablo mayor del templo, a excepción de la labor de talla de la madera. En atención a esta importante referencia directa, el autor rectifica sus sugerencias anteriores y la personalidad delimitada por la historiografía artística queda así de nuevo reestablecida.

MANUEL FERRANDO Y LA PINTURA DEL SIGLO XVI EN MALLORCA

La labor de Manuel Ferrando en Mallorca se enmarca en un contexto artístico dominado por un agudo conservadurismo, aunque cabe decir que esta actitud no es sólo propia del siglo XVI, sino que se hereda del siglo anterior.

Efectivamente, la pintura mallorquina, a partir de 1450, muestra una actitud de regresión, de estancamiento en los logros alcanzados con anterioridad, como prueba la escasa repercusión que tuvo la pintura flamenquiza sobre los ambientes locales: a pesar de que contamos con obras de alta calidad clasificables en la corriente hispano-flamenca, los artistas siguieron siendo fieles, por lo general, al tipo de trabajo anterior, ésto es, a las directrices del gótico internacional ²².

Este profundo y persistente arraigo del gótico, tanto en lo que respecta a las artes plásticas como a la arquitectura, ha sido ya suficientemente comentado ²³,

21. “Identificación del Maestro de las Predelas y encuadre de otros más”, *Estudis Baleàrics*, n.º 29-30, Palma junio/ septiembre 1988, 1989, p. 47.

22. Ver a este respecto, LLOMPART, G., op. cit. nota n.º 12.

23. *Al enfrentarse con el estudio del arte del siglo XVI, principalmente en Mallorca, salta a la vista la comparación entre el legado de la época humanista y el de la época gótica, con un balance desfavorable al primero... ello ha de explicarse porque éste (Renacimiento) venía a suplantar al gótico, el estilo que podemos considerar nacional, al menos en Mallorca. Las características del gótico cristalizaron tan profundamente en el alma isleña que un aspecto tan fundamental como el sentido espacial de la arquitectura gótica se mantuvo casi intacto hasta el siglo XIX.*

SEBASTIANO, S. y ALONSO, A., *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma, Gráficas Miramar, 1976, p. 13.

Las tendencias posteriores se vieron afectadas en gran medida por el sustrato gótico... El Renacimiento fue percibido en la isla de una manera muy tímida y restaba aún por asimilar a la llegada del manierismo, que a su vez convivió parcialmente con el barroco...

CANTARELLAS, C., *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma, Instituto de Estudios Baleàrics, 1981, p. 37.

Son diversas las consideraciones a tener en cuenta cuando nos aproximamos al arte mallorquín del siglo XVI: la fuerte dependencia de formas y conceptos, tanto artísticos como sociales, del mundo medieval; la rara aparición de piezas puramente renacentistas o marienistas; la profusión de motivos decorativos de uno y otro estilo, por separado en principio, y juntos, más adelante; la larga pervivencia de conceptos, formas y detalles de los tres estilos...

LLOMPART, G., PALOU, J. M.ª, PARDO, J. M.ª, op. cit. nota n.º 20, pp. 15 y 16.

en consecuencia, quisiera simplemente recordar que, respecto a la receptividad general del panorama español coetáneo, nos encontramos en la Mallorca de inicios del siglo XVI –al igual que ocurre en Cataluña– con una sociedad caracterizada por un espíritu introvertido y provinciano²⁴ que, como tal, se mantenía globalmente muy desvinculada de los centros decisorios del momento cultural o que, al menos, no parecía estar en grado de recoger fructíferamente los estímulos adecuados. Los círculos artísticos, por tanto, no se vieron estimulados por la presión de un ambiente moderno que demandara nuevos cauces de expresión, sino que se acomodaron dentro de un estilo suficientemente conocido y asimilado y que, por lo demás, había demostrado encajar a la perfección con las específicas funciones religiosas que aún primaban aquí en la consideración del hecho artístico.

En este contexto, las obras que Manuel Ferrando hizo en la isla, o en todo caso por encargo de comitentes locales, deben ser valoradas como una labor totalmente novedosa y de avanzadilla. Si contemplamos el aspecto cronológico, esta cualidad se da porque suponen una primera y temprana introducción del lenguaje moderno, teniendo en cuenta lo que se hacía en la isla durante la segunda década del siglo XVI y considerando que la producción italianizante que se conserva no es datable antes de la década de los treinta²⁵. Por otra parte, tratamos con un pintor que, antes o después, trabajó en Valencia, como lo demuestra el encargo conjunto con Formet para la Cartuja de Valldemossa²⁶; en este sentido, podemos decir que las primeras obras renacentistas de Mallorca penetraron a través de la vía que posteriormente se revelaría como más importante para el conocimiento del nuevo lenguaje, la influencia valenciana, un cauce, por lo demás, utilizado ya desde principios del siglo XV para asimilar otras

24. El declive del comercio marítimo y de la navegación en general, muy agudizados desde mediados del siglo XV, serían los detonantes de esta introversión sociológica y cultural: el mallorquín vuelve sus intereses a la tierra y los aparta del mar, es decir, se aísla del exterior.

25. Para un panorama general de la pintura del siglo XVI en Mallorca, ver: POST, CH. R., op. cit. nota n.º 11, vols. X y XII; JUAN TOUS, J., op. cit. nota n.º 13; SEBASTIAN, S., op. cit. nota n.º 13; y SABATER, T., "La introducción del lenguaje pictórico renacentista en Mallorca", *Estudis Baleàrics*, n.º 29-30, Palma, junio/septiembre 1988, 1989, pp. 53-58. En LLOMPART, G., PALOU, J.M.^a, PARDO, J.M.^a, op. cit. nota n.º 20, se ofrece también una visión del tema, aunque se trata de un trabajo monográfico sobre figuras concretas. Cabe señalar que estos autores, implícitamente, parecen retrasar la adopción del estilo renacentista en la pintura de Mallorca a mediados del siglo XVI.

26. En líneas precedentes se ha hecho referencia a este retablo y a su significación para la delimitación de la personalidad artística de Manuel Ferrando. También se ha hecho alusión a la falta de datos que permitan establecer con certeza el origen del pintor, lo que ha llevado a consideraciones diversas. No está en el ánimo de quien escribe profundizar en el tema, sin embargo, sí parece lógico suponer que, por aquellas fechas, Manuel Ferrando se hallaba trabajando en Valencia durante las dos primeras décadas del siglo XVI.

formas, concretamente aquellas vinculadas al gótico internacional, y que desde entonces aumentó crecientemente en relevancia ²⁷.

Sin embargo, la labor de Manuel Ferrando se manifiesta como un fenómeno aislado, como una experiencia que plantea problemáticas que no serán recogidas por los ambientes locales, ni en espíritu ni en resultados: a la inexistencia de un taller que continuara y desarrollara el modelo, unimos el hecho de que la producción italianizante en la isla, a juzgar por lo que nos queda de ella, muestra un lenguaje menos audaz, más convencional, incluso cuando, superada la fase de transición, se adopten los modos rafaelistas, vía Vicente Masip. Y ésto es así a pesar de la presencia activa en Mallorca de la pintura valenciana, lo que equivale a decir de la modernidad: los pintores mallorquines más destacados se formaron en Valencia y los comitentes confiaron frecuentemente sus encargos a pintores de esta ciudad. No obstante, otros factores desfavorable coyuntura comercial, conservadurismo social y cultural, falta de involucración eficaz de los talleres locales— limitarían el alcance de este conocimiento de lo que se estaba gestando en uno de los centros más precoces e importantes del Renacimiento en área hispánica ²⁸. De ahí que no podamos hablar de una real asimilación de los cánones y premisas del nuevo estilo sino, más bien, de la adopción —esporádica cuando menos hasta el último cuarto del siglo— de una moda que se acepta con mayores o menores dosis de convencionalismo y que produce obras de desigual calidad.

En este panorama, donde el lenguaje de vanguardia no se atreve a serlo totalmente y donde se sigue trabajando paralelamente según viejos patrones, la labor de Manuel Ferrando destaca claramente sobre todo lo que nos muestra el

27. La trayectoria de la transmisión del estilo pictórico renacentista, desde los centros originales de creación hasta la periferia, Mallorca en este caso, ha sido estudiada en SABATER, T., op. cit. nota n.º 24, resumen de mi memoria de licenciatura. Según la argumentación desarrollada en este estudio, nos encontramos con el hecho de que la pintura en cuestión penetró en la isla a través, fundamentalmente, de dos vías: el modelo intermediario constituido por los ambientes artísticos de Valencia y las técnicas de reproducción de la imagen que pudieron ser introducidas, a su vez y por lo general, a través del mismo conducto. Los contactos realizados a través de la actividad comercial incidieron también pero en menos medida.

28. Como sabemos, Valencia, ya durante la segunda mitad del siglo XV, se había situado en primera posición comercial dentro de los países integrados en la Corona de Aragón. Si a este predominio unimos otros factores —activa presencia de valencianos en la corte napolitana durante la segunda mitad del siglo XV, y el determinante papel desempeñado por la familia Borgia, oriunda de Valencia, tanto en la importación de artistas y obras como en el favorecimiento de la presencia valenciana en Roma a fines del siglo— no puede extrañar el hecho de que Valencia fuese pionera en cuanto a recepción, adopción y asimilación de los nuevos planteamientos artísticos provenientes de Italia. Este carácter, por lo demás subrayado por quienes se dedican al estudio del arte valenciano, se desarrollaría con la creación de una verdadera escuela de pintores del Renacimiento, cuyos puntales básicos, recordemos, fueron Vicente Masip y Joan de Joanes.

siglo XVI, tanto por su dominio de la técnica como por las conclusiones a extraer de un análisis estilístico en profundidad de las obras que tenemos: tal como propuso Bertaux y como ha aceptado la historiografía artística posterior, el pintor se formó en directa conexión con los centros de formación del lenguaje renacentista. Este último aspecto parece especialmente relevante al cuestionarnos la dimensión del artista, puesto que no sabemos de ningún otro pintor que trabaje en Mallorca según las pautas modernas que se beneficiara de esta vía de contacto y conocimiento, y porque, además, explica las audacias que se permite –siempre en relación al contexto– en el plano formal, aunque a nivel iconográfico se mantuviera, por razones fácilmente deducibles, dentro de la tradicional imaginaria religiosa.

LA INCIDENCIA DE LA PINTURA UMBRA EN EL ESTILO DE MANUEL FERRANDO

Siguiendo en la línea iniciada por E. Bertaux y por Ch. R. Post, en la convicción de que las obras de un artista hablan por sí mismas como documentos históricos que son, podemos plantearnos en este momento qué elementos del lenguaje figurativo renacentista tuvo ocasión de asimilar el pintor que nos ocupa a través de su cooperación con Domenico Pecori. Como hemos tenido ocasión de comprobar, sabemos muy poco de Manuel Ferrando para poder optar por otras vías de aproximación a su figura: optemos, por tanto, por estudiar su modo de expresión.

Este análisis se hará a partir de las dos producciones atribuidas unánimemente a Manuel Ferrando, la sarga al temple con la “Alegoría de la Fundación de la Cartuja de Valldemossa” y el óleo sobre tabla con la “Leyenda del Caballero de Colonis”²⁹.

Domenico Pecori nació en Arezzo en 1480, ciudad donde residió y trabajó hasta su muerte en 1527. Fue discípulo de Bartolomeo della Gatta, un pintor vinculado a Verrocchio, a Piero della Francesca y al Perugino juvenil; y, más tarde, añadiría a su etapa de aprendizaje los resultados de su contacto con Signorelli y el propio Perugino.

29. No sin vacilaciones he decidido descartar el análisis del llamado “Tríptico de Mendía”, dada la endeblez de las conexiones que podrían establecerse con las producciones atribuidas a Manuel Ferrando. Pienso que se trata de una obra importada, y que posiblemente provenga del área umbro-florentina: de ahí las semejanzas que se advierten a nivel conceptual más que formal con la producción del pintor que nos ocupa.

Manuel Ferrando, en consecuencia y dadas las circunstancias, optaría por el modelo en que tuvo ocasión de familiarizarse para la asimilación del estilo vanguardista de la época. No sabemos si llegó a trabajar directamente en el taller del Perugino, ahora bien, es indudable que fue uno de los pintores inmersos en la órbita de los pintores umbros del Renacimiento y que, de un modo u otro, se vio influido por la problemática lingüística que Rafael se planteaba a principios del siglo XVI.

El análisis estilístico de las obras conservadas en Mallorca, además de revelarnos la proveniencia del lenguaje adoptado por el autor, muestra una faceta especialmente significativa: las producciones se vinculan al círculo artístico de los pintores umbros pero, curiosamente, cada una de ellas parece adherirse en especial a los modos que definen a algunos de sus maestros. Esta profundización en el estilo de cada autor-modelo fue, a su vez, característica común en todos quienes integraron la escuela, una profundización que se llevaba a cabo especialmente a través del dibujo. Recordemos la importancia de esta técnica en la producción del Perugino, de Signorelli, de Rafael y, posiblemente, del Pinturicchio, único pintor del círculo de quien no tenemos dibujos autógrafos. Sin embargo, puede decirse que la representación gráfica era considerada como instrumento de aprendizaje más que como medio autónomo de expresión, puesto que, según la información de que disponemos, tanto los grandes como los discípulos menores se ejercitaron en la pintura a la vista de ejemplares de sus maestros. Al tiempo, los dibujos que salían de los talleres umbros servían como recuerdos gráficos destinados a difundir, tal vez también en el plano comercial, las invenciones de la escuela ³⁰.

Observemos, en primer lugar, el tratamiento formal utilizado en la sarga donde se representa la “Fundación de la Cartuja de Valldemossa”. Nos encontramos con una composición simétrica que define el espacio en profundidad a partir de la aplicación de la perspectiva lineal central, apoyada en la presencia de la arquitectura y en la disposición escalonada de los personajes; éstos, a su vez, se sitúan a ambos lados de la imagen que marca el eje de la composición, la Virgen entronizada con el Niño: un esquema organizativo caracterizado, por tanto, por su extremado orden y claridad. Este tipo de composición nos remite a los planteamientos efectuados sobre el tema por Perugino y recogidos y desarrollados por Rafael: el espacio amplio y bien definido, el equilibrio de masas conseguido

30. Ver a este respecto: GRASSI, C., *Il disegno italiano dal 300 al 600*, Roma, Ateneo, 1956; FERMO, S., Catálogo de la exposición *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1982; y AA. VV., Catálogo de la exposición *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni nelle collezione fiorentine*, (Palacio Pitti, Firenze), Milano, Electa, 1984.

a través de la agrupación armónica de los personajes, la estrecha y dependiente relación que se establece entre la arquitectura y las figuraciones humanas, vinculan claramente la obra de Manuel Ferrando con las realizaciones de Rafael en las Estancias Vaticanas, concretamente con la denominada “della Segnatura”, acabada en 1511.

Los personajes, a pesar de representarse en gran número, no se confunden unos con otros sino que se presentan como una suma de individualidades atenta al efecto de conjunto, tal como ocurría en toda la producción de Rafael. La tipología, a su vez, responde a aquella retratística enérgica, a aquella amplitud y firmeza de formas heredada del Signorelli, y en la que Ferrando, tal como ya observó el profesor Post, demuestra estar especialmente ejercitado.

En la plasmación de las arquitecturas, en cambio, nos encontramos con una apartamiento de la general sobriedad rafaelesca en beneficio de un mayor afán decorativo, lo que las aproxima al esplendor de las arquitecturas del Pinturicchio: a este respecto observemos que el trono de la Virgen recuerda fielmente los que se incluyen en las pinturas de los Apartamentos Borgia, en el Vaticano. Cabe recordar, no obstante, que durante el llamado “período umbro” de Rafael también hallamos en algunas obras una reelaboración de las formas de los pintores de su círculo: el afán ornamental del Pinturicchio aparece, concretamente, en los dibujos y cartones con la “Vida de Enea Silvio Piccolomini”, realizados para la librería de la Catedral de Siena.

En cambio, en el óleo sobre tabla donde se representa la “Leyenda del Caballero de Colonia” hallamos un tratamiento formal que nos remite, ahora sí directamente, a la labor del Pinturicchio y, al tiempo, a Domenico Pecori.

En este caso, la composición sigue el esquema geométrico típico del Renacimiento, con el punto focal ubicado en el lateral derecho de la imagen: tenemos la escena principal representada en primer plano, en un contexto arquitectónico que se prolonga hacia el exterior con la presentación de un ambiente urbano donde se desenvuelve la actividad humana; destaca aquí, precisamente, el alto grado de corrección con que se nos muestra, a través de la puerta, la elaborada vista de una ciudad con sus habitantes. Primeros planos, fuga acelerada del fondo, son recursos que otorgan una extremada profundidad al espacio compositivo. No obstante cabe destacar, para la argumentación que se está llevando a cabo, la multiplicación de personajes en el marco así definido y, sobre todo, el carácter que toma aquí la arquitectura representada, en cuanto no sirve únicamente para apoyar la construcción geométrica de la obra sino también como elemento ornamental: se trata, observemos, de un tipo de arquitectura clasicista extremadamente decorada —capiteles de orden compuesto, guiraldas, puttis, entablamentos de mármoles de colores...— y en la que resalta la inclusión de figuraciones escultóricas, una de ellas situadas sobre peana, en hornacina, y la segunda a

modo de relieve. El resultado de la composición espacial enlazaría así, aunque salvando obviamente las distancias, con la obtenida por el Pinturicchio en obras como el “Viaje de Moisés” y la “Anunciación” (Volterra), en las cuales se sugiere el mismo efecto de profundidad a través de recursos similares, personajes en primer plano contrapuestos con grupos o paisajes ópticamente muy lejanos. Se trata de un esquema compositivo que ya utilizó Perugino, además muy bien ejecutado, pero complicado con una excesiva elaboración de los particulares que anecdotiza y perjudica la unidad del conjunto.

En la representación de personajes, Manuel Ferrando sigue la tónica observada en la obra de la Cartuja, aunque cabe señalar que ahora nos encontramos con una tipología donde predomina la dulzura y suavidad de expresión, y, por tanto, con una menor preocupación por el retrato individualizado. Este tratamiento del motivo humano, junto con el extremado decorativismo de los elementos arquitectónicos, vinculan la obra con la “Circuncisión” de Domenico Pecori, en Arezzo, en la cual Ferrando supuestamente habría colaborado. A su vez, la pieza italiana revela una extremada influencia del Pinturicchio, como podemos comprobar si hacemos una nueva cotejación con las escenas pintadas en los Apartamentos Borgia y con la “Anunciación” de Volterra. No obstante cabe señalar, en lo que respecta a las arquitecturas representadas, que estos interiores en fuga prospettica y profusamente decorados con repertorio clasicista eran comunes en Italia central desde el último tercio del siglo XV: baste observar, a este respecto, el fresco que Melozzo da Forlì pintó en 1477 para el Vaticano donde aparece Sixto IV consignando la Biblioteca Apostólica a Platina, y contemplar de nuevo la Circuncisión de Domenico Pecori.

A través del color aplicado en la producción local³¹ podemos encontrar también nexos de unión: brillantez y preciosismo tienen como único parangón dentro de la escuela la riqueza cromática de la decoración de los apartamentos borgianos del Vaticano. Ferrando demuestra aquí, tal como también demostró Pinturicchio en Roma, un especial apego al efecto decorativo del color, tal como corresponde a un pintor que debía conocer sobradamente –a través de su formación inicial– las posibilidades de la técnica del óleo.

Podemos, para finalizar, establecer una última vinculación entre Manuel Ferrando, Domenico Pecori y la pintura umbra del Renacimiento. En este punto iremos más allá de lo puramente estilístico para profundizar en la base conceptual que lo determina.

31. No ha sido posible reproducir en color la obra, algo muy a lamentar sobre todo teniendo en cuenta que la excelente restauración llevada a cabo hace unos años permite que podamos contemplar toda su riqueza cromática.

Perugino, como primer pintor de la región resueltamente vanguardista, había encaminado a la escuela hacia la preocupación por una serie de valores formales específicos y destinados a conseguir una pintura que ha llegado a calificarse como “fácil”³², en cuanto sirvió a la ilustración, a la narración, a un arte cuya función básica no fue otra que demostrar y divulgar la verdad de la fe. En este aspecto se habría acogido y desarrollado una base lingüística, la pintura quattrocentista de Florencia, sin asumir el substrato intelectual inherente a ésta. Podemos decir, en consecuencia, que se efectúa una separación respecto a lo que sería imitación literal, a partir de una particular visión que sintetizó y sublimó lo aprendido y que dio como resultado una producción netamente distinguible de la que le sirvió de ejemplo.

Se observa, en este sentido, una continuidad de planteamientos ideológicos y estéticos en relación a la pintura umbra del Trecento, una pintura desarrollada bajo la batuta de Siena, pero donde se “provincializaba” la expresión altamente espiritualista de los pintores sieneses en composiciones dominadas por la emotividad del sentimiento religioso.

La pintura gótica en su faceta más narrativa estuvo, por tanto, en la base de la tradición figurativa umbra tal como la encontramos en los primeros decenios del Quattrocento, y esta tradición, en total acuerdo con el contexto religioso de la región³³, puede explicar, en opinión de quien escribe, muchas de las peculiaridades estéticas, y por tanto muchos de los rasgos estilísticos, que determinarán más tarde la pintura del Renacimiento en Umbria. Esta misma base, aun sin ánimo de caer en paralelismos excesivos, podemos también encontrarla en la pintura gótica de Mallorca y en la correspondiente al área levantina: por vías distintas y en fases diversas, ambas revelan un extraordinario apego al arte, directa o indirectamente, sienés, y, en consecuencia, a toda una serie de cualidades decorativas que convierten a la pintura en una búsqueda del efecto ornamental puesto al servicio de la ilustración, de la narración religiosa.

La producción de Manuel Ferrando debe ser también contemplada desde este aspecto: nos encontramos con un autor que demuestra haber asimilado la problemática más innovadora, más comprometida, de la pintura umbra del Renacimiento, pero que, a su vez, enlaza con los componentes más convencionales que también definieron a la escuela merced a toda esa carga de narratividad que imprime a sus obras. Recordemos que serían precisamente estos rasgos los que

32. Véase, tan sólo como muestra de esta apreciación, BERENSON, B., *I pittori italiani del Rinascimento*, 1932, y ARGAN, G.C., *Storia dell' arte italiana*, vol. III, Firenze, Sansoni, 1968.

33. Recordemos que San Francisco vivió y operó en Umbria. Sobre la relación del franciscanismo con la pintura del Renacimiento, ver GUALDI, F., *Il paesaggio umbro nella pittura*, Perugia, Comitato regionale umbro per le commemorazioni della nascita de San Francesco d' Assisi, s/f.

alcanzarían frecuentemente mayor repercusión especialmente cuando, desde Roma y en la época de los Borgia, la variante umbra al estilo renacentista comenzase a influir importantemente en la pintura europea.



Manuel Ferrando: Aproximación a su obra



