

RASGOS GOTICISTAS EN LA PINTURA ITALIANIZANTE DEL SIGLO XVI: EL CASO DE MALLORCA

TINA SABATER REBASSA
Universitat de les Illes Balears

Los estudiosos del Renacimiento en España han destacado desde siempre la fuerza que detentaba aquí la tradición medieval aún a finales del siglo XV, una tradición que ya había determinado la lectura de los modelos nórdicos y que, obviamente, también condicionaría la adopción de fórmulas que implicaban una nueva visión del mundo y, en correspondencia, una nueva actitud ante el arte. Como sabemos, sólo a partir de la segunda década del siglo XVI podemos encontrar el uso sistemático de una iconografía no estrictamente religiosa y, además, se trata de un cambio que afectó únicamente a los círculos cortesanos: en la etapa más propiamente clasicista, el panorama general del arte plástico, en España siguió estando determinado por una valoración pedagógica, devocional de la imagen, al igual que lo había estado durante las décadas de introducción del nuevo lenguaje y tal como sucedería también en época contrarreformista ¹.

Si la incorporación de nuevos modos formales a la imagen religiosa tradicional caracteriza el fenómeno de recepción del lenguaje renacentista en nuestro país —cuando menos en su primera fase—, en el caso de Mallorca podemos afirmar que esta peculiaridad se convierte aquí en el raso definitorio de toda la producción datable en el siglo XVI. La confluencia de diversos factores o, con mayor precisión, la falta de una serie de ingredientes fundamentales para cambiar una tradición larga y brillante, dan como resultado un enlace de nuestra producción gótica con la barroca ², tanto a nivel conceptual como en el terreno de la promoción artística. Del mismo modo, en la iconografía de las obras y en su tratamiento formal podemos advertir como el estilo renacentista se recibe simplemente como una moda que se adopta eclécticamente y en base a imitación de modelos dados, unos modelos que únicamente transforman el arte religioso medieval envolviéndolo en la belleza de lo terreno y que, por esta vía, sirven para reforzar, para hacer más efectiva, la funcionalidad devocional de la imagen.

El estudio de la primera onda expansiva de la cultura renacentista, desde Florencia a las diversas regiones italianas, revela ya cuales fueron los factores que condicionaron el ritmo y la capacidad de asimilación y desarrollo de las nuevas propuestas ³. Las divergencias vinieron dadas, y ello es extensible a la difusión europea de los nuevos modos, por el fenómeno de irradiación en sí: fenómeno que implica tanto las intenciones comunicativas del emisor del mensaje —que pueden presentar, a su vez, diferencias en inten-

sidad— como las condiciones de recepción —características específicas a nivel político, económico y social de cada uno de los receptores—.

Así, nos encontramos con que el estilo renacentista tendió a expandirse en los núcleos vinculados al centro inicial de producción por factores predominantemente mercantilistas y/o políticos, desarrollándose con mayor intensidad cuando estaban en correspondencia con comunidades abiertas a la modernidad económica y socialmente y, por tanto, sin problemas para adoptar modos y modelos con los cuales debían identificarse fácilmente. Dado que el Renacimiento fue un fenómeno cultural vinculado a quienes quisieron retornar a las disciplinas de la Antigüedad, y con ello a los estudios que ponen al hombre en el centro de sus objetivos, otro dato decisivo a considerar sería la actividad de los círculos humanistas, una actividad generalizada en toda la península italiana aunque los diversos focos tuvieran orientaciones distintas en su manera de acercarse al pasado clásico y en lo que respecta al gusto artístico⁴. A estos factores contextuales deberemos añadir también otros relativos a la misma dinámica de la actividad pictórica: la movilidad de los cabezas de taller, de las figuras menores vinculadas a los grandes maestros, el proleísmo artístico ejercido por las cortes y, por último, la función desempeñada por la pintura flamenca como eventual estímulo o freno para la desvinculación de la tradición medieval.

Analicemos, en consecuencia, como actuó este conjunto de elementos —si no casuales, si propiciatorios— en el caso de Mallorca.

Podemos afirmar, en primer lugar, que la isla ocupaba durante el siglo XVI una posición totalmente periférica respecto a los centros que marcaban las pautas culturales y artísticas de la época. Aunque justamente se insista⁵ en que los contactos comerciales entre la isla e Italia —de donde se importa grano en las etapas de escasez productiva no llegan a interrumpirse totalmente, lo cierto es que se ralentizan y que, en algunos periodos de especial inestabilidad interna —1521 a 1545—, llegan a la paralización. Los datos históricos indican que a partir de la segunda mitad del siglo XV el tránsito portuario mallorquín se lleva a cabo especialmente con Valencia, un centro, recordemos, donde se había gestado una importante corriente pictórica dentro del llamado estilo internacional, que también había ofrecido líneas propias tras la absorción de influjos flamencos, pero que sólo a partir de la obra de Vicente Masip se desarrollará autónomamente dentro de los nuevos cánones de expresión marcados por el Renacimiento.

Por otra parte, tratamos con un tipo de sociedad aún estamental, estática, que sigue el ritmo marcado por la época medieval. Es más, el declive del comercio y la consecuente tendencia a una economía de base agropecuaria marcaría en última instancia una fase en la historia de la isla de alta introversión social, tras unos siglos —los propiamente góticos— de total apertura hacia el exterior. Nos encontramos, al tiempo, con un estamento nobiliario que no da muestras de haber propiciado, al estilo de lo que ocurría en Castilla o en Valencia, otras formas culturales y otro sentido de la promoción artística distinta a la medieval⁶. Cabe destacar también en este aspecto el papel forzosamente conservador —en cuanto a una eventual laicización de la cultura— que ejercía la Iglesia, la cual, como muy justamente señalan G. Llompart, J. Ma. Palou y J. Ma. Pardo *detenta bona parte de les possessions i dels tributs, de manera que les seves institucions s'han de considerar com a part dela noblesa, tant per la força econòmica, com per la influència social i política*⁷.

A pesar de esta situación, si parece haber repercutido en la isla, de uno o otro modo, el interés por el mundo clásico que desde principios del siglo XVI afectaba ya a toda Europa. G. Llompart ofrece datos sumamente interesantes acerca de esta cuestión:

Ja els professors de l'Estudi General de Ciutat, fundat l'any 1480, s'havien adonat, com a bons humanistes, del nom clàssic de la ciutat medieval del Mallorca. Un poc més envant, els professors de les escoles de llatinat aconsellaven sobre els motius de la decoració dels arcs de triomf que s'aixecaren per rebre l'Emperador En Carles V, l'any 1547 ...

... Devora l'Estudi General o Universitat Lul·liana, que tenia mestres tan desperts com el canonge Antoni Bellver, proseedor de una biblioteca de més de mil llibres, per la qual s'interessa el propi Rei Felip II, existeix un grapat d'escoles, que en diríem mitjanes, que ensenyaven llatí i estaven ubicades als puigs d'Inca, Randa i Porreres. També els ordes religiosos tenien escoles, així els frares de Sant Francesc i els de Sant Domingo. Quan arribaren, els jesuïtes obriren també un col·legi amb tres càtedres de llatí, una de retòrica i uns curs cíclic d'arts, que durava tres anys.

... Les biblioteques particulars ens mostren les dèries dels seus propietaris, a part de la professió de què viuen. A les dels mercaders trobam ja a l'any 1506, mapes on figurava Amèrica ... A les dels clergat veiem, com a decoració, també mapamundis. I a les dels nobles, quadres de Sant Jordi patroó dels humanistes ...

Com és lògic –en un temps que la llengua oficial de a cultura és la llatina– els llibres d'especialitat (medicina, filosofia, farmàcia, dret) estan en llatí. Els notaris, que són els grans intel·lectuals de l'època, són també els grans llatínistes, els qui fan versos en llatí i en català i els qui coneixen a fons els clàssics romans ⁸.

¿Cuál fue entonces la causa de que aquí se acogiera el Renacimiento en forma tan totalmente epidérmica? Posiblemente porque estos indicios de cambio se veían contrarrestados negativamente por la situación general y, en última instancia, porque el Humanismo había surgido y se había desarrollado en un tipo de sociedad llamémosle “moderna” y, por tanto, se había revelado como un fenómeno incompatible por esencia con estructuras ancladas en tiempos pasados. En palabras de R. Romano y A. Tenenti:

El humanismo italiano en el siglo XV aparece esencialmente ligado a la ideología de una burguesía mercantil, ciudadana y pre-capitalista. El humanismo pretende sustituir el sistema mental jerárquico de la sociedad medieval con una perspectiva que, si bien es individualista, tiende a una unión fraterna y sin desigualdades sustanciales entre todos los hombres. Su reivindicación de la dignidad del individuo se refiere y corresponde, en efecto, a la afirmación del valor universal de la humanidad y de la naturaleza en que está asentado. El humanismo es una cultura abierta, libre y dinámica, es decir, una cultura consciente de que es puramente humana y de que, como tal, no puede imponer al hombre opresiones o alienaciones fundamentales ⁹.

Como sabemos, la más importante vía de difusión de técnicas, temas, cánones formales y, en definitiva, de conceptos, es la labor de los propios pintores. No olvidemos que durante toda la época gótica Mallorca vivió un periodo de esplendor en las artes, en gran medida gracias a la movilidad de los artífices locales y a la venida de figuras importantes desde los centros que marcaban las líneas a seguir. En cambio, el nuevo estilo en pintura se recibe a través de maestros menores, de formación muy ecléctica, y a través de un modelo intermediario, Valencia ¹⁰: nos encontramos, por tanto, con una versión del Renacimiento que ya ha pasado por sucesivos filtros y, en definitiva, ya inevitablemente descontextualizada y vulgarizada.

Únicamente Manuel Ferrando, aceptando el nombre como identificativo de una personalidad importante en el panorama de la pintura española, se salva de esta valoración

general. Ahora bien, sabemos que la labor del pintor no fue más que un fenómeno aislado en el contexto local ¹¹.

Para finalizar con este análisis de los factores que determinaron la recepción del estilo que estamos considerando, tenemos que referirnos a la pintura flamenca. Si en centros italianos como Ferrara, Venecia o Urbino, lo flamenco se convirtió en un cúmulo de sugerencias estimulantes que actuaron en lo que sería concepción de la pintura, en técnica y en resultados formales, y ese cúmulo de sugerencias sirvió como modelo válido para el “despegue” de las respectivas escuelas locales, al mismo nivel que las pautas provenientes directa o indirectamente de Florencia. Si en Castilla y en Valencia de Jacomart –aunque manteniéndonos aquí en pintura retratística, con lo que esto supone de avance cara a la desvinculación de la tradición medieval, ... en el caso de Mallorca, como también había ocurrido en Nápoles, la pintura flamenca actuó como foco de resistencia contra las novedades italianas.

Esto es así porque, en el panorama de la isla, lo nórdico se instala sobre un trasfondo muy importante de pintura internacional. Sobre esta base, la nueva corriente sirve para dar una mayor monumentalidad a la figuración y para insertarla en un ambiente más realista; no obstante, no cambia el sentido idealizado del motivo humano ni tampoco, en consecuencia, nos da una tipología de retrato “moderno”, dado que seguimos sin verdaderas caracterizaciones fisonómicas.

Por otra parte, y según el estado actual de la cuestión, nos encontramos con que la pintura de inspiración flamenca se sigue realizando en Mallorca durante la segunda década del siglo XVI, fechas muy tardías sobre todo si tenemos en cuenta que los cánones a los que responde se relacionan con mayor o menor fidelidad, a tenor del artista, con aquellos creados por la gran escuela flamenca de principios del siglo XV, cuando estamos en un periodo en que la pintura nórdica ya ha acogido de buen grado las aportaciones italianas.

En definitiva, en Mallorca confluyen toda una serie de circunstancias negativas en cuanto a posibilidad de conectar de modo eficaz con la que podríamos llamar “vanguardia” del momento. Desde décadas anteriores a los inicios del siglo XVI todo se adopta tarde aquí, como lo demuestra el hecho de que debamos esperar los años que discurren en torno a 1470 para encontrar las primeras obras realizadas por artistas locales de acuerdo a los cánones de la llamada pintura hispano-flamenca. Por otra parte, y salvando la labor de avanzadilla de Manuel Ferrando ¹², nos encontramos con que la pintura italianizante proveniente de Valencia no llegará aquí hasta después de 1530; se trata, además, de una producción en que lo nuevo se mezcla siempre con lo viejo, a pesar de los sucesivos modelos que se van brindando a lo largo del siglo.

La perduración de los modos góticos en la producción italianizante ¹³ que se conserva en la isla se advierte, en primer lugar, en el propio formato utilizado. El soporte de las obras es la madera ¹⁴, en forma casi generalizada de retablo. Si bien en la época inicial de adopción del estilo predominan los ejemplos sencillos, de un solo cuerpo vertical, –lo que supone una ruptura respecto a la herencia del siglo anterior–, desde mediados de siglo dominan en cambio los grandes polípticos policromados. La vuelta al gran retablo, junto con la abundante decoración con que se les dota en base a motivos romanistas –guirnaldas, grotescos ...– revela, aunque se corresponda con lo que ocurre en contexto hispánico, un retroceso hacia aquel intenso sentido ornamental que había tenido aquí la pieza desde las últimas décadas del siglo XIV, y, al tiempo, corrobora un hecho ya notado en el campo de la arquitectura: atrae lo más fácil, todo aquello que es exterior y que no compromete las estructuras.

En el terreno conceptual –base, en definitiva, de lo puramente estilístico– podemos observar también una continuidad de planteamientos respecto a la imagen gótica tal como se había dado aquí. Si en los centros donde el estilo renacentista consiguió incorporarse con efectividad a la tradición artística local, notamos como se recurre a los elementos tradicionales del propio lenguaje figurativo para la elaboración de propuestas nuevas dentro del modelo, en Mallorca el proceso es diverso: no se trata de una verdadera transformación sino de una modificación de tipo formal, acompañada por una cierta modernización de la iconografía, que sirve para renovar lo ya existente.

Un examen de la trayectoria seguida, por la pintura mallorquina desde sus inicios, revela una clara orientación en cuanto a requisitos expresivos. Sea tomando como referencia directa los modelos de Duccio, más tarde aquellos correspondientes a Simone Martini en la versión de Destorrents y de los hermanos Serra –Jaume pero, sobre todo Pere– y, desde 1400 en adelante, acogiendo el estilo internacional tal como se estaba dando en Valencia –Llorenç Saragossa¹⁵, y aquella simbiosis entre la base italo-gótica y las aportaciones provenientes del alemán Marsal de Sax y del florentino Starnina que definen a Guerau Gener, Pere Nicolau, Miquel d'Alcanyís i Antoni Peris–, la pintura gótica mallorquina muestra un desarrollo en base a dos vías: predomina, por una parte, un tipo de expresión, con los recursos formales consiguientes, encaminada a lograr efectos devocionales y emotivos a partir de la suavidad en fisonomía, actitudes y gestos, de la contención en el movimiento, y del énfasis en la ornamentación, lo que nos da un tipo de figuración altamente lírica, muy elegante, pero convencional aunque se busque un cierto realismo –siempre creciente– en el tratamiento de los particulares. Paralelamente, incide también una veta más dramática, más expresiva, que, desde la larga etapa que discurre entre la labor de Destorrents y la de Miquel d'Alcanyís, nos da, aunque más esporádicamente, obras que buscan igualmente provocar sentimientos emocionales a partir de un mayor movimiento, de una mayor dureza en las formas y de un trabajo muy expresionista en fisonomías.

Estas dos vías se prolongan en las obras que se integran en la corriente hispano-flamenca y, cuando se adopte –en mayor o menor grado– el nuevo estilo renacentista, condicionará y definirá la producción en cuestión.

Así, nos encontramos con un Mateo López (Maestro de Calvía), como máximo representante de la primera tendencia, la más generalizada. Del mismo modo, y en correspondencia con la temática elegida –Pasión– una pieza relacionada con Mateu Gallard, como obra más significativa, muestra un claro continuismo con la veta expresionista de la pintura medieval, un rasgo por lo demás anticlásico, y por lo tanto incongruente, teniendo en cuenta que se trata de una obra ejecutada en su conjunto de acuerdo a criterios predominantemente de tipo rafaelista.

Continuidad en los requisitos que se exigen a la imagen y, por tanto, búsqueda de modelos que encajen dentro de un panorama eminentemente conservador.

A Mateo López (Maestro de Calvía) podemos situarlo en la órbita de aquellos maestros valencianos –círculo del Maestro de Perea y, especialmente, Maestros de Borbotó¹⁶, de Martínez Vallejo y de Cabanyes– que, aún en la segunda década del siglo XVI, unieron a su herencia medieval toda una serie de elementos italianizantes de origen septentrional –Paolo de San Leocadio– pero siempre evitando cualquier elemento de tensión para optar por una pintura “amable” y eminentemente devocional, aún, en definitiva, muy “gótica”. Los titubeos observables a nivel formal (Fig. 1) siguen remitiéndonos a siglos anteriores: tendencia a insistir en el descriptivismo anecdótico, frecuente mantenimiento de los oros o, en su defecto, uso de una gama cromática muy

rica y ornamentilzante, recurso constante a los suelos enladrillados y excesivamente decorados para marcar las líneas prospettivas, situación de un típico muro bajo detrás de los personajes –tal como había hecho ya Llorens Saragossa– para marcar el fondo de las composiciones, y un énfasis generalizado en el sentido simbólico de la representación, lo que acarrea frecuentes transgresiones de las leyes ópticas. Hacia 1574, Mateo López (Maestro de Calví) demuestra conocer la evolución de la pintura valenciana y, así, acoge el modelo suministrado por Joan de Joanes para la Inmaculada Concepción, ahora bien, se trata de una simple “puesta al día” con pocas repercusiones a nivel de modo de expresión.

Mateo Gallard, que acoge el lenguaje rafaelesco a través de la elaboración efectuada por Vicente Masip, utiliza en la predela que se le atribuye (Fig. 2) todos los recursos expresivos que le brinda el modelo para plasmar con mayor dramatismo las escenas de la Pasión de Cristo: sabemos, en el estado actual de la cuestión, la importancia que siguió detentando Paolo de San Leocadio en el lenguaje maduro de Masip, y sabemos también que la obra del maestro italiano se explica en atención a las pautas marcadas en base a la conjunción de elementos paduanos con el filón flamenco¹⁷. Así, y aunque en otras obras Gallard privilegia la expresión suave y blanda en su figuración en la “Predela de la Pasión” y, especialmente, en la escena donde se representa el “Camino del Calvario”, notamos como parece remontarse al modelo dado por Paolo de San Leocadio en el retablo de Gandía, una pieza donde se han advertido repetidamente sugerencias flamencas. Por esta vía, la pieza mallorquina enlaza con el patetismo típico de la pintura nórdica, visible en otras piezas semejantes –Reixac, Fernando Gallego– que, al margen de diferencias más o menos remarcables en el terreno formal, presentan el mismo momento del episodio y, con él, ofrecen una idea totalmente medieval, totalmente exagerada, del dolor.

Por lo demás cabe destacar, como otro rasgo de anclaje con la tradición, que la pintura italianizante del siglo XVI no revela en Mallorca ningún interés por la retratística¹⁸, tal como ya había ocurrido con la producción hispano-flamenca. La producción local, se efectúe con modelos más o menos avanzados, tiende a presentar un tipo de belleza ideal, lo que repercute en detrimento de la caracterización fisionómica.

Vemos, pues, como la negativa conjunción de los factores considerados, y el continuismo que revela la producción local más moderna del siglo XVI con respecto al pasado, imposibilitan cualquier intento de valorar los resultados obtenidos como una real alternativa a los modelos tradicionales. La pintura de Mallorca, hasta finales de la centuria, siguió siendo, en esencia, fundamentalmente medieval.

NOTAS

1 “*El sistema de patrocinio ... encuentra su mejor expresión en las donaciones y financiación de obras de arte que nobles, burgueses y prelados realizaron a iglesias, catedrales y capillas privadas. Al no desarrollarse en España una sociedad cortesana al estilo de la borgoñona, ni una clase comercial o intelectual como la florentina, el arte continuó siendo en gran medida predominantemente religioso, como la había sido a lo largo de la Edad Media.*”

F. CHECA, “Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del renacimiento en España”, Catálogo de la exposición *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos - Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, marzo-mayo 1992, Electa, pág. 33.

En la España del siglo XVI la polémica en torno al problema del uso de la imagen religiosa alcanzó el carácter de una respuesta afirmativa y radical. Las imágenes, junto con la palabra de los oradores, fueron el instrumento más utilizado por la Iglesia española para la difusión y exégesis de las ideas religiosas. Los tímidos síntomas de un debate en torno a su conveniencia planteados por los erasmistas quedaron como testimonios aislados y al margen de la realidad ...

Puede decirse que el uso y la función de la imagen en esta época consolida un fenómeno que tendrá amplio desarrollo en el siglo siguiente. Sin embargo, en la España del siglo XVI la imagen religiosa se concibe fundamentalmente referida a lo trascendente. Los resortes que desarrolla se orientan a conmover sin para ello recurrir, como ocurrirá en el siglo siguiente, a una identificación entre los misterios de la Fe y lo real.

La imagen religiosa se entiende como instrumento de persuasión orientado a conmover y convencer al fiel y servir de exégesis de los misterios de la Fe. En la crisis espiritual que planteó la confrontación Catolicismo-Protestantismo la imagen religiosa se ofrecía, por sí misma como una profesión de Fe.

... en el arte español del siglo XVI se observa un proceso de inflación de imágenes religiosas.

V. NIETO ALCAIDE, F. CHECHA CREMADES, *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1980, págs. 337-338.

2 Este fenómeno no fue exclusivo de las artes plásticas sino que se dio también en el campo arquitectónico, si cabe con mayor nitidez. Ver a este respecto: S. SEBASTIAN, A. ALONSO, *Arquitectura mallorquina moderna y contemporánea*, Palma, Gráficas Miramar, 1976, y C. CANTARELLAS, *La arquitectura mallorquina desde la ilustración a la Restauración*, Palma, Instituto de Estudios Baleáricos, 1981.

3 Entre la prácticamente inabarcable bibliografía existente sobre el Renacimiento italiano, destacaría para este aspecto del tema a CHASTEL, *Italia 1460-1500. El gran Taller*, Madrid, Aguilar, 1966 y a M. TAFURI, *La arquitectura del Humanismo*, Madrid, Xarait, 1978. Datos complementarios se obtienen también en F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura (da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico)*, Napoli, Società napoletana di storia patria, 1977 y P. JONES, *Economía e sociedad nell'Italia rinascimentale*, Firenze, Sansoni, 1978.

4 Recordemos, a título de ejemplo significativo, que el mecenazgo artístico de la corte napolitana en tiempos de Alfonso el Magnánimo se apoyaba en el importante núcleo de humanistas que rodeaban al rey. No obstante, el ambiente intelectual local no tuvo en arte una orientación decididamente italianizante sino que asimiló al tiempo el gusto por la pintura flamenca, tan divulgada en toda el área mediterránea, la cual era considerada como otro exponente "de la modernidad". Recordemos también que, en el caso español se ha hablado de un "humanismo cristiano" como tendencia conciliadora entre las exigencias de una religión convertida en puntal del Estado y las nuevas corrientes intelectuales que fluyen al país desde Italia y los Países Bajos.

5 Véase A. SANTAMARIA, "La peste negra en Mallorca", *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Valencia, 1969, y "La época de Fernando el Católico y la Germania", en *Historia de Mallorca*, coordinada por J. Mascaró Pasarius, Palma, V. Colom Rosselló, 1970, vol. VI; en la misma colección, F. SEVILLANO, "Mercaderes y navegantes mallorquines (siglos XIII-XV)"; J. JUAN VIDAL, "Las crisis agrarias y la sociedad en Mallorca durante la Edad Moderna", *Mayurqa*, n.º 16, Palma, 1976. Véase también, aunque se trata de un estudio histórico-artístico de tipo monográfico, G. LLOMPART, J. MA. PALOU, J. MA. PARDO, *Els López dins la pintura del segle XVI a Mallorca*, Palma, Caixa de Balears, 1988.

6 Según la documentación aportada por G. LLOMPART, en *La pintura medieval mallorquina*, 4 vols., Palma, Luis Ripoll Editor, 1978, la nobleza, al igual que los mercaderes, importaba pintura exclusivamente de tipo religioso. La documentación relativa a la producción indica también que los encargos hechos a artistas valencianos o mallorquines se destinaban, en su inmensa mayoría, a iglesias y conventos.

7 Op. cit. pág. 11.

8 Op. cit. pág. 12.

9 “Los fundamentos del mundo moderno” en *Historia Universal*, vol 12, Madrid, Siglo XXI, 1980 (1967).

10 T. SABATER, “La introducción del lenguaje pictórico renacentista en Mallorca”, en *Estudis Baleàrics*, n.º 29-30, Palma, 1988 (1989); “El gótico y el renacimiento en la pintura de Mallorca. Apuntes para la historia de una relación”, actas del *Primer Congreso de Historia del Arte valenciano*, Valencia, mayo, 1992.

11 El estado actual de la cuestión sobre la figura del pintor se presenta en T. SABATER, “Manuel Ferrando. Aproximación a su obra”, *Laboratorio de Arte*, Universidad de Sevilla, 1992 (en prensa).

12 Datable, según todos los indicios, en la segunda década del siglo XVI.

13 Para la acotación y análisis de esta producción remito al lector a: CH. R. POST, *A story of spanish painting*, vols. X y XII, Cambridge-Massachussets, Harward University Press, 1930-1966; J. JUAN TOUS, “La pintura mallorquina (siglos XVI al XVIII)”, en *Historia de Mallorca*, op.cit. vol. IX; S. SEBASTIAN, “Arte”, en *Baleares Tierras de España*, Madrid, Fundación Juan March-Noguer, 1974; G. LLOMPART, J. MA. PALOU, J. MA. PARDO, op. cit.; y T. SABATER, op. cit. 1988 (1989), 1992, 1992.

14 Como únicas excepciones conocidas hasta la fecha, una de las obras atribuidas a Manuel Ferrando (sarga al temple), dos piezas claramente importadas y una tercera datable muy a fines de siglo, realizadas al óleo sobre tela.

15 Admito que Llorens Saragossa tiene una personalidad artística ligada, fundamentalmente, con la línea italo-gótica y muy conectada con Pere Serra. Ahora bien, el mayor ritmo que imprime a la línea y, sobre todo, el sentido descriptivo que imprime a sus composiciones, anuncian rasgos que serán típicos del estilo internacional tal como se cultivará en Valencia. Véase A. J. PITARCH, Catálogo de la exposición *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, y “*L’escultura i la pintura gòtiques*” en *Historia de l’Art al País Valencià*, vol. I, València, Eliseu Climent, 1988; M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, València, Alfons el Magnànim, 1987.

16 Admito, en este caso, la fundamentada sugerencia efectuada por X. COMPANY en *La pintura hispanoflamenca*, València, Alfons el Magnànim, 1990.

17 Recordemos que la escuela pictórica ferraresa evoluciona desde el gótico internacional hasta el Renacimiento en base a la actuación conjunta de toda una serie de estímulos de origen diverso: de Padua –el squarcionismo, conocido por Tura directamente y a través de Mantegna–, de Toscana con Piero della Francesca y de la pintura flamenca con Roger van der Weyden, cuya estancia en la ciudad está datada entre 1449 y 1450. El contacto de Paolo de San Leocadio con la pintura flamenca durante su estancia en Valencia, no hizo sino reforzar un conocimiento ya adquirido previamente, tal como sugiere F. BOLOGNA, op. cit.

18 De nuevo nos encontramos, en este aspecto, con una importante excepción: La sarga donde se representa la “Fundación de la Cartuja de Valldemossa”, obra atribuida a Miguel Ferrando, nos ofrece una verdadera galería de retratos de personajes de la época.



Figura 1. Retablo de Santa Catalina, cuerpo central.
Santa Catalina y San Francisco.



Figura 2. “Camino del Calvario”, compartimiento “Predela de la Pasión”. Catedral de Mallorca.