

El pintor

Juan Ferrer Carbonell

(1892 - 1985)

por Javier Barón



«Valle de Orduña». Primavera. Colección particular.

Aunque la pintura de Juan Ferrer Carbonell suponga una pervivencia de las tendencias del siglo XIX, importa su consideración historiográfica en atención no sólo a la relativa calidad de su obra –sobre todo la producida a finales de los años veinte y durante los años treinta–, sino también al hecho de que su figura proporciona un ejemplo representativo de la dificultad que encuentran los pintores españoles nacidos en los dos últimos decenios del siglo pasado en superar una concepción naturalista del espacio que se vale del realismo y del impresionismo como técnicas pictóricas. La actual revaloración de artistas como Eduardo Martínez Vázquez (1886-1971), o Francisco Núñez Losada (1889-1973) nos sitúa, con mayor conocimiento, ante dos figuras paralelas a Ferrer en la especificidad de su dedicación principal al paisaje, en su técnica primordialmente realista y con una cierta impregnación espiritual, y también en lo prolongado y fecundo de su vida. Empero, los citados lograron mucha mayor fama que nuestro biografiado, cuya carrera como pintor se resintió mucho de las consecuencias que para un republicano ugetista hubo de tener la guerra civil.

Biografía ¹

De padres valencianos, Juan Ferrer y Aurora Carbonell, que habrían de morir siendo muy niño nuestro biografiado, nació éste el día 5 de junio de 1892 en Madrid. Allí transcurrió su infancia, al cuidado de su abuela, simultaneando sus estudios de segunda enseñanza con el aprendizaje de ajustador mecánico en el Taller dependiente del Museo Nacional de Artillería.

Ya sentía el niño una afición por el dibujo que le llevó a acudir al Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, instalado en el Casón del Buen Retiro, para seguir la práctica –aún frecuente en la formación de algunos de los que luego habrían de ser artistas de vanguardia– de copiar de las estatuas que reproducían las obras maestras de la escultura clásica. También se preocupó por entonces de aprender la técnica de la talla en madera, aunque en su vida de artista no se dedicó nunca a la escultura.

Muy joven se casó Ferrer con Cesárea Maqueda, naciendo en 1912 su hijo Roberto, que sería dibujante y cartógrafo. En 1913, ingresa en la Escuela de San Fernando, donde no le atrae el magisterio de ningún profesor en particular. Ya durante este año comienza a realizar la que, unida a la artística, sería la otra gran vocación en la vida de Juan Ferrer: los viajes. Atraviesa el Atlántico, visita Brasil y Uruguay, y reside en Buenos Aires, donde forma parte, como dibujante, de la redacción del diario *Crítica*.

Al año siguiente vuelve a España, y allí comienza a dedicarse a la pintura, sobre todo de paisaje. Con este tema concurre, a partir de 1920, a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, presentando los siguientes envíos:²

1920, n.º 110. *Paisaje de Madrid*. Oleo. 0,97 x 0,75 m.

1922, n.º 186. *La ermita*. Oleo. 0,97 x 0,75 m.

1924, n.º 177. *Paisaje de la Adrada*. Oleo. 1,64 x 1,24 m.

Otoño. Oleo. 1,80 x 0,83 m.

1926, n.º 10. *Domíngo*. Oleo. 1,34 x 1,35 m.

Asiste también a otras exposiciones, como los anuales Salones de Otoño, o los Salones de Humoristas. En 1929 obtiene, por concurso, una pensión del Ministerio de Instrucción Pública, y viaja a través de Francia, Bélgica y Holanda, en un periplo importante para su formación artística y que contribuye a decantar su predilección estética por los paisajes norteños. Durante este viaje expone en varias ciudades, entre ellas Amsterdam y Rotterdam,³ y, a su vuelta, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Durante los dos años siguientes el pintor, tras el revulsivo que ha supuesto el viaje europeo, celebra varias exposiciones con paisajes españoles, belgas y holandeses en el Ateneo de Santander, en la Sociedad Española de Amigos del Arte (Madrid), en Barcelona, en Bruselas... Además, obtiene por sus envíos a la Exposición Nacional de 1930 (n.ºs 183 y 184) titulados *Puerta del Mariscal (Brujas)* y *Sol de invierno (Concarneau)*, una bolsa de viaje y un premio de aprecio de 500 pesetas.

Con puntualidad vuelve en 1932 a concurrir a la Nacional con sus óleos *Domingo-Tossa del mar* (n.º 91) y *San Nicolás (Amsterdam)* (n.º 92), que esta vez no obtienen premio. En este año realiza un nuevo viaje, que había de ampliar extraordinariamente su repertorio de paisajes, incorporando a la historia de la pintura los casi inéditos de la Guinea Española y Fernando Poo. Las obras realizadas serán expuestas en 1933 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

A la siguiente cita con la Exposición Nacional acude con dos nuevos paisajes urbanos norteños: *Plaza de una Villa Bretona* (n.º 72) y *Jardín de la Biblioteca* (n.º 74). Por el primero de ellos se le otorga una Tercera Medalla.

Decide terminar entonces sus interrumpidos estudios en la Escuela de San Fernando con el fin de obtener el título de Profesor de Dibujo y Pintura, lo que consigue ese mismo año, siendo nombrado por concurso Profesor Auxiliar temporal de Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Palma de Mallorca (Orden Ministerial del 28 de mayo de 1936), a donde se traslada tras haber tomado posesión en Madrid.

Durante la Guerra Civil reside en Aldaya (Valencia); se afilia a la U.G.T. encuadrándose dentro del Sindicato Profesional de Artistas, Dibujantes, Cartelistas, Pintores y Escultores de Valencia.⁴ Poco después es nombrado Jefe del Servicio Técnico de la Caja de Reparaciones de Valencia,⁵ con sueldo anual de diez mil pesetas, tomando posesión el veinte de septiembre de 1937.

En este momento Ferrer dependía del Delegado, en Valencia, de la Caja, Juan Durá Peirós, pero el 26 de enero de 1938, el Director General de la Caja le comunicó el nombramiento, decidido por el Consejo Ejecutivo del organismo en reunión del día 22, como Jefe de todos los servicios que en Valencia dependían de la Dirección General.

Los problemas que por ello se le presentaron al final de la guerra pudo paliarlos, no sin gran esfuerzo, merced a la ayuda que prestó a los vencedores en las tareas de inventario y devolución de los objetos requisados por la Caja, como evidencian algunos certificados oficiales.⁶

Este trabajo, realizado hasta, al menos, el 16 de octubre de 1939,⁷ retrasó su incorporación como profesor a la Escuela de Palma, la cual, por no haberse presentado, le retenía sus haberes, lo que puso al pintor en una difícil situación económica. Sin embargo, mayor gravedad revestía tener que someterse a las Comisiones de Depuración. Hasta que no se ultimó la depuración le fue negada a Ferrer la autorización para pintar libremente en la isla de Mallorca.⁸ Todavía en marzo de 1940 el Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas recababa información sobre Ferrer en la Escuela de Artes y Oficios de Palma.⁹ Pero ese mismo año consigue trasladarse a Barcelona y allí es nombrado profesor encargado de curso para la asignatura de Dibujo en el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza Milá y Fontanals. Al año siguiente da clases, en el Instituto Menéndez Pelayo de la misma ciudad, y celebra varias exposiciones en diferentes puntos de Cataluña.

Vuelve a participar, asimismo, en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, aunque a partir de ahora sin obtener ya siquiera un solo premio. Estos son sus envíos:

- 1941, n.º 84. *Contraluz*.
n.º 204. *Adagio*.
- 1943, n.º 139. *Bretaña*.
n.º 321. *Sol de Bretaña*.
- 1948, n.º 156. *Rayo de luz (Durango-Vizcaya)*.
n.º 198. *Un recodo en el camino (Las Infantas. Madrid)*.
- 1950, n.º 108. *Desembocadura del Sella (Asturias)*.

De las numerosas exposiciones celebradas entre 1940 y 1950 destacan las que tuvieron lugar en Barcelona, durante la primera mitad del decenio (galería Pallarés, Este, Busquets y Argos), y Bilbao, durante la segunda mitad (galería Arte, que será, a partir de 1946, la sala predilecta del pintor en España). También expuso en Madrid (1948, sala Vilches) y en Asturias (1948, salas Cristamol y Angelín).

En 1949 obtiene una pensión de la Dirección General de Marruecos y Colonias para pintar en los territorios españoles del Africa Occidental:

Ifni, Guinea, Fernando Poo y Sahara. Allí permanece hasta 1951 exponiendo, a su vuelta, óleos, dibujos y acuarelas bajo el título de *Tipos y paisajes de la Guinea española*. De este momento data también su participación en las Exposiciones de Pintura de Africa que, con carácter anual, comenzaron a celebrarse a partir de 1950.

Vuelve a Africa Occidental Española en 1952, pensionado, de nuevo, por la misma Dirección General. Varias razones, además de la propia fascinación del pintor por estos territorios, explican esta insistencia. La primera, el descubrimiento de un filón paisajístico prácticamente inédito; la segunda, el apoyo recibido del Gobierno a través de becas y exposiciones; la tercera, la posibilidad de una salida nueva en un momento en que el estilo del pintor resulta claramente superado por los escarceos vanguardistas que comenzaban a verse incluso en ambientes oficiales (así en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, en la que Ferrer participó, precisamente, con un cuadro de tema africano: *Factoría de Río Benito*), sin que encontrara, tampoco, apoyo en los bastiones más conservadores. De esto último es buena prueba su poca fortuna en las Exposiciones Nacionales después de la guerra.

Por todos estos motivos Ferrer participa decididamente en las Exposiciones de Pintores de Africa, llegando a obtener diferentes premios. Ya en 1952 recibe un temprano «Premio de Acuarela», pero cuando los galardones menudean extraordinariamente es en la última etapa de su vida, a partir de 1963, año en que vuelve, por cuenta propia, a Africa:

- En 1966 (Decimosexta Exposición), premio de acuarela dotado con 5.000 pesetas por su obra titulada «*Playera*». Bata.
- En 1967 (Decimoséptima Exposición), segundo premio de acuarela por su *Mujer gabonesa*.
- En 1968 (Decimooctava Exposición), cuarto premio de pintura por *Bu Garga id Marror*.
- En 1969 (Decimonovena Exposición), primer premio de pintura por *Paseo de la Playa, Tánger*.
- En 1970 (Vigésima Exposición), obtiene, por fin la medalla de Africa por *Río Benito en Alum (Guinea Continental)*.

Durante los últimos años de su vida siguió trabajando, y perseveró, asimismo, en su costumbre de celebrar numerosas exposiciones, muy especialmente en Bilbao (sala Arte hasta 1971, y luego Arthogar y Decar), pintando, incluso, en nuevos lugares (Málaga en 1965), hasta que, el día 29 de enero de 1985, le sobreviene la muerte.

El estilo

Ferrer Carbonell es un pintor poco conocido porque siguió una trayectoria algo dispersa, sobre todo después de la Guerra Civil. Sus inquietudes viajeras, que le impedían fijarse en un lugar determinado y ser reivindicado así como continuador de cualquiera de las escuelas regionales, su no adscripción al estilo de un maestro determinado (no se consideró nunca discípulo de nadie), la disimilitud geográfica misma de los paisajes que pintó, y, sobre todo, su permanencia en las fórmulas de un realismo técnicamente capaz, que incorporaba a la pincelada impresionista pero sin llegar más allá, fueron la causa, junto con el lastre que supuso su pertenencia al bando republicano, de que se le relegase en todos los ambientes: avanzado y tradicional. Naturalmente su pintura, sobre todo en lo concerniente a los temas africanos, hallaría mejor acogida en este último.

La formación de Ferrer Carbonell, en todo tradicional, recibe el impulso más innovador al contacto, durante su primer viaje europeo, con las

obras de los paisajistas flamencos y holandeses que trabajan a fines del siglo pasado dentro de una estética realista con recursos impresionistas.

El mismo pintor declaraba:

Aunque estudié en Madrid, me he formado paisajísticamente en los Países Bajos, admirando a los grandes maestros flamencos y holandeses en los grandes museos de Amsterdam, La Haya, Rotterdam, Bruselas, Amberes, etc. Luego sigo con devoción los grandes maestros románticos de la escuela de Barbizon [...]. Naturalmente que aprecio muchísimo a nuestros impresionistas. Me parecen admirables y sabios los pintores nacionales y extranjeros del XIX cuya pintura espero que se valore frente a los ismos.¹⁰

Parece que fue el pintor posimpresionista francés Lucien Simon quien le inspiró para hacer ese viaje a Holanda.¹¹ L. Simon (1861-1945), pintor de sólido dibujo y perfecta imbricación de los planos en las composiciones, como Ch. Cottet (1836-1924), cuyas obras revelan una fuerte estabilidad compositiva, y que viajó también a Africa, interesaron seguramente a Ferrer, como a muchos otros paisajistas españoles que se formaron en el primer cuarto de siglo, y que pudieron conocer sus obras en diferentes exposiciones francesas celebradas en España.¹² Tales pintores representaban una vía de solidez frente a las disoluciones de la forma, y, por otra parte, su perfecta asimilación de la técnica impresionista les hacía aparecer como suficientemente modernos. En otro sentido, derivado de su actitud espiritual ante el paisaje, le interesan los artistas de la Escuela de Barbizon.

Pero en Bélgica fueron pintores como Céneri Morand (1825-1917) quienes, al valorar la serenidad y armonía de sus placenteros paisajes, y al utilizar una concentrada gama de colores, buscando su adecuada modulación a un ambiente, ofrecían a Ferrer Carbonell un estímulo para su pintura.¹³

Entre los holandeses esta sensación de tranquila armonía que perseguía el artista –y que traducen los mejores cuadros allí realizados– contaba con una tradición de cultivadores mucho más sólida que la flamenca, gracias a la aportación de los grandes paisajistas del barroco, entre los cuales Van Goyen, Hobbema y Ruysdael interesaron particularmente al pintor.¹⁴ La moderna escuela holandesa ofrecía también, a partir de la obra de Anton Mauve (1860-1923), nuevos ejemplos de un paisajismo sosegado en donde bosques y *cottages* son vistos, a menudo, más allá de un tranquilo curso de agua. Tal ocurre en cuadros de Julius Jacobus van de Sande Bakhuijen (1825-1925), Nicolas Bastert (1845-1939), Eduar Karsen (1860-1941) y Willem Witsen (1860-1923). Más que ninguno en particular hubo de influir en Ferrer el ambiente pictórico que por entonces, vivos todavía Bastert y Karsen, tales artistas habían contribuido a formar.¹⁵

Queda claro, así, que las miras de Ferrer en este viaje París-Bélgica-Holanda, no sólo no atañen a las vanguardias que acababan de triunfar en esos países –surrealismo, neoplasticismo–, sino tampoco a otros movimientos anteriores –neoimpresionismo, simbolismo, expresionismo– que allí se desarrollaron especialmente. Varias veces señala el pintor su nulo aprecio de las vanguardias, y, por contra, su valoración de la pintura del siglo XIX. (De hecho, su propio viaje de formación está en una tradición decimonónica, que mira a Haes antes que a Regoyos).

Tal revela, también, la lista de sus preferencias pictóricas que abarca a, entre los pintores españoles, Beruete, Regoyos, Casimiro Sainz, Barbasán, García Lesmes, Muñoz Degrain y Monleón.¹⁶ En otro momento, casi veinte años después, incluye, junto a Muñoz Degrain y Barbasán, a Pinazo, Sorolla, Sotomayor, Benedito, López Mezquita, Anselmo Miguel Nieto y Aurelio Arteta.¹⁷ Parece mucho más significativa la primera relación, donde las menciones de Beruete, Regoyos y Sainz revelan un gusto muy decantado en la elección de los que pueden considerarse tres discípulos de

Haes de mayor calidad, y donde la alusión a García Lesmes es muy oportuna, según veremos, como contraste para sus propios paisajes castellanos. De Muñoz Degrain y de Barbasán hubo de impresionarle la facilidad para desarrollar un colorido particular, en un momento en que este factor, el cromático, preocupaba mucho al pintor tras sus viajes a Africa.

La segunda lista es más convencional, y, en ella, los nombres dominantes (Pinazo, Sorolla, Benedito, López Mezquita) parecen apuntar hacia una pretendida filiación luminista levantina que no puede aplicarse, en puridad, a Ferrer, al menos en sus mejores obras. Pues el pintor no sólo había declarado su preferencia por el paisaje del norte, sino que también confesaba aborrecer los paisajes con efectos de sol y luz violenta que se sentía obligado a realizar a veces en orden a asegurar su éxito ante el público.¹⁸

Los diferentes críticos que han juzgado la obra de Ferrer Carbonell, primordialmente paisajista, señalan la ausencia de radicalismo en su planteamiento del género, pero tampoco le consideran un pintor que sigue, sin más, la tradición.¹⁹ El momento estético que limita su arte es el del posimpresionismo más realista y menos innovador, que se detiene en 1900.²⁰ Un crítico tan conocido como Francisco Pompey nos da las razones en que se apoyaba para juzgar ese retrato estético: «El paisaje ya no nos interesa como copia de “honrada objetividad”; deseamos lo subjetivo e individual, la emoción directa y personal».²¹ Aquí Pompey contrapone, según prejuicio muy común entre los críticos españoles del momento, la expresividad con la objetividad, rechazando la segunda.

Después de las numerosas experiencias realistas que ha visto el siglo estamos hoy en condiciones de advertir, en los mejores paisajes de Ferrer, una objetividad que no es producto de un distanciamiento ante la naturaleza, sino de la voluntad de plasmar un perfecto conocimiento de ella, resultado de una vivencia de muchas y pausadas horas. Vemos en Ferrer Carbonell aquel temperamento de pintor que se esfuerza, por el interés que le inspiran las pequeñas partes de un universo susceptible de ser conocido como conjunto o reunión de ellas, en representarlas distintamente y con fidelidad.

De ahí que prefiera casi siempre un punto de vista alto que da cabida a numerosos términos o planos de profundidad, dispuestos, por lo común, horizontalmente, con arreglo a un ambiente de sosiego. Muy rara vez aparecen figuras en estos paisajes, cuyo silencio resulta, por ello, más perceptible.

En tal concepción son principalmente las diferencias de tono –más que los contornos del dibujo– las que permiten al pintor individualizar, sin perder esa unidad de ambiente, los distintos elementos de paisaje. Al ser preguntado acerca de la principal cualidad en un pintor contestaba Ferrer que era «una gran sensibilidad de retina para percibir el matiz».²² Dentro de una paleta restringida a sólo cinco tonos, el pintor ha expresado repetidas veces su preferencia por el gris, por ser, precisamente, el color que mejor permite representar las sutilezas de los matices. De ahí deriva el aspecto melancólico y tranquilo que favorecen, además, la horizontalidad de las composiciones y la ausencia de movimiento. Tal aspecto aparece, como veremos, con un carácter más extraño e inquietante, en los paisajes que representan las desoladas extensiones del Africa Ecuatorial.

Paisajes de Bretaña, Bélgica y Holanda

A partir del viaje realizado en 1929 a través de estos países se perfila el norteño como el territorio preferido por el artista. A estos lugares pertenecen cinco de sus envíos de pintor a las Exposiciones Nacionales de 1930, 1932 y 1934, entre ellos el que le valió la Tercera Medalla, y la mayor parte



«En el barrio de los sastres», Brujas. *Bélgica*. Se encuentra en Alcoy.

de las obras que figuraron en las exposiciones individuales celebradas durante esos años, las más importantes en el Círculo de Bellas Artes (1929, 1930) y en la Sociedad Española de Amigos del Arte (1930).

Al juzgar estas exposiciones señalábase el hondo realismo con que afrontaba el pintor sus motivos,²³ su honradez y ausencia de extravagancias, barroquismos o intelectualización.²⁴

La mayoría de las obras de este momento pueden agruparse en conjuntos temáticos. Pertenecen al primero los paisajes urbanos elegidos en los cascos antiguos de las ciudades buscando puntos de vista que permiten disponer las fachadas de las casas a modo de último plano, como telón de fondo arquitectónico. En ellos, a menudo, las calles aparecen solitarias, iluminadas por el sol: tales los casos de *Pórtico de la Catedral de Quimper*, *En el barrio de los sastres (Brujas)* (col. particular, Alcoy), *Una calle de Brujas* (col. herederos de Raimundo Quintana, Barcelona), o *Recuerdos de Brujas* (repr. Espasa, V, p. 192); en ellos son los protagonistas las sólidas ordenaciones de los volúmenes de los edificios. En cambio en *Patio de la Biblioteca (Brujas)*, y sobre todo, *Canal marítimo (Brujas)* (col. Marín Frías, Bilbao, repr. Espasa, V, p. 190) y *Aldea holandesa (Volendam)* (col. Marín Frías), se observa cómo el pintor opone la estabilidad de aquellos volúmenes a la movilidad de su instantáneo reflejo en un canal.

Este aspecto móvil llega a su culminación en obras como el gran lienzo titulado *Puerto de Volendam* (col. herederos del artista), donde el ambiente brumoso entonado en grises es el principal protagonista, o en una marina titulada *En la Zuiderzee* (col. particular, Gijón), muy representativa de las frecuentes notas, de menor tamaño y más abocetadas.²⁵

Otro grupo de obras lo constituyen los paisajes rurales. En ellos, el esquema compositivo se revela similar al de los paisajes urbanos. El artista busca también aquí la apoyatura ordenadora de los edificios, que coloca en último término, aunque aquí no se trate de casas burguesas sino de castillos rurales (*Puerta Mariscal* col. herederos de J. M.^a Olaola, Madrid), o de



«Aldea holandesa». *Volendam*. Colección Jose Manuel Marin Frías. Bilbao.

puentes (*El lago del amor*, repr. Espasa, V, p. 191). Ocupa la mayor parte de la superficie del lienzo una extensión acuática –fluvial o lacustre– muy sosegada, que aparece enmarcada en primer término por el característico ribazo, y por esas arquitecturas o puentes hacia el fondo, mostrándose como último término grandes masas arbóreas cuyo reflejo en el agua protagonizan la composición. Es aquí donde el influjo de artistas como los citados holandeses se muestra más evidente.

Algunos críticos²⁶ vieron frialdad o excesiva placidez en estos paisajes, cuya ensoñadora tranquilidad parecía extraña en un momento en que la pintura más apreciada por el público era, en los lugares en que solía exponer Ferrer después de la guerra –Cataluña–, la de la Escuela de Olot, de rápida factura, fuerte empaste y violento colorido.

Los paisajes españoles

Ferrer, que comenzó pintando los alrededores de Madrid (Exposición Nacional de 1920), pues era lo que más cerca tenía, pudo, a lo largo de diferentes viajes por España, fijarse en el paisaje de regiones muy variadas. Por afinidad estética, pese a sus antecedentes familiares levantinos, sus preferidos eran los del País Vasco. Debe recordarse también para justificar esta predilección vascongada la existencia de un mercado artístico más importante en Bilbao que en cualquier otra ciudad del norte de España, a excepción de Barcelona; allí expuso muy a menudo. Pero también las comarcas nordorientales de Castilla (Burgos), los Pirineos, Cantabria y Asturias, estuvieron representados en su obra.

Al principio fue Castilla la que le proporcionó los motivos. Los críticos que le reprochaban un exceso de objetividad en sus paisajes norteños consideraban que el talante de Ferrer podía avenirse mejor con la *contundente realidad de Castilla*,²⁷ pero lo cierto es que esa realidad parecía al pintor demasiado austera: «No me encuentro en el ambiente seco de la región castellana».²⁸ Por eso su visión no era la de las extensiones infinitas que había recreado García Lesmes,²⁹ ni la de las desnudas serranías escarpadas pintadas por Martínez Vázquez, sino la de los lugares frondosos, cercanos a cauces de ríos.

Los temas mediterráneos fueron muy frecuentes en la obra del pintor durante los años cuarenta sobre todo. Aquí la tradición sorollista, de pincelada amplia, suelta y vibrante, y de color muy luminoso, se muestra bastante evidente, de manera más cuidada en los grandes lienzos como *Ibiza* (col. herederos del artista) que en los pequeños apuntes a que, sobre todo después de la guerra, hubo de recurrir Ferrer en sus frecuentes exposiciones catalanas. A este contexto cabe referir alguna crítica que le reprochaba una excesiva facilidad y la incapacidad de «desentrañar lo que hay de invisible en el paisaje»,³⁰ observación que hubiera resultado falsa relacionada con la obra anterior.

Mucho más complacían al pintor los paisajes montañosos. Entre los del Pirineo en *Remanso* (*Bielsa, Pirineo aragonés*), se advierte la soltura de una pincelada que se aplica de manera diversa –entrecruzada en las nieves, moteada en el río– en diferentes superficies. Lo mismo ocurre en *Tarde de mayo* (*Belagua, Pirineo navarro*) donde las nubes están realizadas por pinceladas amplias, inclinadas y compactas, mientras que la montaña muestra una factura más suelta, y los contornos libres. Obras como ésta recuerdan a Regoyos. En algún caso llega el artista a una alta calidad pictórica; así, *Mañanita en Salvatierra*, cuyo primer término muestra una pradera en declive moteada de flores rojas, cuya factura es a un tiempo primorosa y suelta, evitando tanto la mancha del impresionismo más abocetado como el detallismo de un pintor topográfico.

En cuanto al paisaje asturiano cabe recordar las obras que presentó en su muestra del 1 al 15 de julio de 1948 en la sala Cristamol de Gijón, y en la que tuvo lugar del 21 al 30 de octubre de ese mismo año en la sala Angelín de Oviedo. Las obras eran, además de otros paisajes no asturianos, las siguientes;

En la sala Cristamol:

- n.º 2. *La Atalaya. Ribadesella.*
- n.º 3. *Día gris. Desembocadura del Sella.*
- n.º 4. *El Sella en Cuevas.*
- n.º 18. *Ribera del Sella. Llovio.*
- n.º 20. *La Rula. Gijón.*
- n.º 21. *En el puerto. Gijón.*

En la sala Angelín expuso estos mismos títulos, salvo los n.ºs 3 y 18, y agregó en el catálogo:

- n.º 3. *En la barra. Gijón.*
- n.º 14. *Maíces. Cuevas.*

Aprovechó esa estancia en Asturias para pintar en la región, pues en posteriores exposiciones agregó nuevos títulos asturianos, como *Puente* (*Ribadesella*), *Marejadilla* (*Asturias*), *La bolera* (*Ribadesella*), etc. (El pintor volvería a tener relación con Asturias al ser presentada, en 1952, en el Instituto Jovellanos de Gijón, su muestra *Tipos y paisajes de Africa*).

Entre todos los motivos asturianos destaca, sin lugar a dudas, en de la desembocadura del Sella, que le representó en la última Exposición Nacional a que concurrió el pintor (1950). Esa predilección se explica porque tal motivo le permitía presentar un paisaje cuyo primer término resultaba una amplia extensión de agua, con un fondo de montañas. Sin haber visto el cuadro –cuyas medidas eran 0,75 x 1,15 m., que perteneció a la col. Marín Frías. Bilbao, y del que hay un estudio anterior (col. herederos de Juan Pidal. Villaviciosa)– pero sí su fotografía, puede señalarse, en la amplitud frontal de la perspectiva y del encuadre alguna semejanza con algunas obras que Francisco Núñez Losada pintó en Santander y Asturias.

La crítica asturiana acogió bien estos paisajes. *El Comercio*³¹ reprodujo el texto que Valentín Andrés Álvarez escribió para el catálogo, en el que llegaba a ver en Ferrer a un pintor en la tradición de los paisajistas asturianos, «uno más de los que fijan en el lienzo las imágenes de una Asturias arcádica, que ha dejado de serlo». Andrés, que conocía bien al pintor, señalaba también su «polirregionalismo».

La Nueva España, en una crítica anónima³² pero seguramente escrita por José Fernández Buelta, destacaba la manera de mostrar «la sutilísima luz de Asturias», veía «muy ambientado el paisaje y muy lograda la dulce frescura del campo con sus precisas lejanías de sutil velo y terminante precisión», y acertaba a advertir los «fondos ingentes» de los paisajes marieños, que aquí hemos relacionado con los de Núñez Losada.

El paisaje africano

Una de las cualidades que la mayor parte de sus críticos³³ destaca es la facilidad de adaptación de Ferrer a los más diversos paisajes merced, sobre todo, a un muy versátil temperamento de colorista, a pesar de su preferencia por los tonos grises. Para Bernardino de Pantorba fueron sus numerosos viajes los que «han afinado para el color su retina, de tal manera que hoy le vemos captar con igual destreza todas las entonaciones, desde las más frías y rebajadas, hasta las más encendidas y vibrantes». ³⁴ Ferrer estaba, pues, en excelentes condiciones para captar la singularidad del paisaje africano.

No tuvo en España tanto impacto como en Francia el orientalismo africano debido, principalmente, a la diferente orientación de los academicismos español y francés, más proclive este último a valorar el exotismo, el refinamiento y la riqueza simbolista que podían ofrecer los temas árabes, como demuestra, además de la larga serie de primeras figuras que en Francia tocaron esos temas (Ingres, Gros, Delacroix, Vernet, Decamps, Fromentin, Chasseriau, Gerôme, Regnault, Constant), la misma fundación, en 1894, de la Sociedad de Pintores Orientalistas Franceses.

En España, tras los precedentes de Lameyer y Lucas, la atracción de Marruecos fascinaría a los más coloristas entre nuestros pintores, muy especialmente los que trabajaban en Roma: Fortuny, Ferrándiz, Tapiró, Villegas y Fabrés. Posteriormente otras generaciones continuarían, ya en este siglo y con menor fortuna, los temas africanos, destacando las pinturas de Juan Francés, Antonio Ortiz Echagüe, Mariano Bertuchi, Eduardo Martínez Vázquez, Francisco Núñez Losada, José Cruz Herrera, Enrique Bráñez de Hoyos, Francisco Soria Aedo o Genaro Lahuerta.

Pocos de entre ellos se dedicarían, sin embargo, al paisaje puro, y mucho más atraídos por el exotismo de los tipos y ambientes urbanos. Entre los que lo hacían destacaba, sin duda, Francisco Núñez Losada, que obtuvo la medalla de Honor en la Exposición de Pintores de Africa de 1953, y, después, Ferrer Carbonell.

El ansia de viaje de nuestro pintor le había llevado a planear visitas a Hawái, el Japón, los Grandes Lagos y las Montañas Rocosas del Canadá, y, por sugerencia de don Elías Tormo, Creta, para tratar de «recoger la visión de los primeros paisajes que vio el Greco y llevarla a Toledo». ³⁵ No llevó a cabo ninguno de estos fantásticos –sobre todo el último– proyectos, pero estuvo varias veces, a partir de 1929, en el Africa Occidental Española, y también en Marruecos, Nigeria, Camerún y Angola. ³⁶

En todos los casos la fascinación del viaje estaba vinculada con la posibilidad de pintar nuevos paisajes. Se ve en Ferrer una actitud, algo ingenua y

de raíz claramente romántica, que concede al concreto motivo una importancia esencial. No en vano a la pregunta de a qué escuela pictórica pertenecía, se declaraba, con notorio anacronismo, «seguidor de la de Haes»; sabido es cuánto valoraba el maestro flamenco el carácter de un determinado lugar.

También a los paisajes africanos de Ferrer se aplicó el viejo estigma de «frialdad académica».³⁷ Frente a estas críticas otras destacaban justamente lo contrario: la «completa captación del alma del paisaje. En esto puede citarse las sensaciones de presencia real no ante un lienzo, sino ante el sitio mismo».³⁸ Y el propio artista señalaba:

Algunos me han reprochado el realismo de mi cuadro de la bahía de Santa Isabel. Y a ello, yo respondo que las interpretaciones personales caben cuando se trata, por ejemplo, de pintar Toledo, Aranjuez, etc. Pero con un tema tan extraño y desconocido como Santa Isabel, hay que utilizar obligadamente el realismo. Cuando el tema lo permitió, empleé más exaltación.³⁹

Hay que tener en cuenta que Ferrer había ido a Africa con una pensión que le obligaba a un cometido en el que el desempeño realista era imprescindible para poder recoger la verdad topográfica y etnográfica de esos territorios y pueblos.

Otras críticas hacían hincapié, con más justicia, en la ausencia de estilos de vanguardia entre los pintores africanistas, donde los más innovadores lo eran tan poco como María Jesús Rodríguez o Guijarro, destacados, pese a todo, frente a los otros.⁴⁰ Con buena voluntad, algunos advertían un paso hacia adelante en el tratamiento de los temas musulmanes, que dejan de ser exclusivo objeto de una pintura de ilustración favorecedora de lo anecdótico y lo pintoresco, para convertirse en motivo de «puras finalidades estéticas».⁴¹

En los paisajes de Ferrer se destacan la quietud y la calma, que parecerían sorprendentes en la tierra africana, pero que el pintor siente con extraordinario sentimiento de realidad. José Francés hablaba, en cambio, de «afable sensación de romanticismo ochocentista».⁴² Pero mejor es prestar atención al propio pintor:



«Río Benito». Oleo propiedad de la Dirección General de Marruecos y Colonias.



«Río Nancé». Cabo San Juan. *Guinea Continental*. Propiedad de D. Enrique Mayer

El paisaje de Guinea [...] ofrece una impresión de monotonía, por su abrumadora masa de verde, que a primera vista apenas ofrece matices cambiantes. Luego, a medida que se habitúa uno a aquellos parajes, va descubriendo sorprendentes elementos de trabajo que incitan a pintar.

Una de las cosas que más me impresionaron [...] fueron los claroscuros producidos por la tamización de la luz a través del espeso follaje de la selva virgen. Los cañaverales de bambúes, especialmente, la suelen filtrar de tal manera que, a veces, se tiene la sensación de que se está dentro del agua. La coloración predominante como tema fundamental es el verde que va desde los tonos esmeraldinos puros hasta los verdiazules fuertes. Pero allí, lo que realmente ofrece un acusadísimo interés para el paisajista, es el arbolado: las gráciles palmeras de aceite y las ceibas gigantes que se pierden en la majestad del cielo tropical, emergiendo de la masa densa de la selva.⁴³

La cita es larga, pero muy reveladora. Frente a la sensibilidad que demuestra —y frente a los propios cuadros— parecen tener poca razón quienes aducían que Ferrer, en su vagar continuo entre regiones distintas, había caído en una superficialidad incapaz de comprender el verdadero espíritu del paisaje de cada lugar evidenciando su «poca identificación con la luz peculiar de cada país».⁴⁴

Probablemente extrañara a estos críticos la visión de extraordinaria calma que da Ferrer en estos paisajes. No elige, por lo común, los momentos centrales del día, sino los atardeceres, con lo que el color modera mucho su exaltación. Nuevamente sus motivos predilectos son los acuáticos: en ellos el lentísimo fluir de Río Benito o de Río Nañe, ambos en la Guinea Continental, discurre entre desbordante vegetación. Aunque las composiciones siguen siendo muy clásicas, a partir de planos que suelen articularse paralelamente y en horizontal, flota ahora sobre ese silencio de los cuadros de Ferrer una atmósfera más densa que tranquila.

Otro motivo representado por el pintor con fortuna fue el de las amplias vistas de zonas montañosas o de altas planicies, a las que las murallas y edificaciones musulmanas, con su desnuda y maciza apariencia cúbica acertaban a dar un sentido de esencial despojamiento como en ningún otro paisaje lograra.

Los poblados y los caminos del interior de la selva, en cambio, no aparecen tan interesantes en su tratamiento abocetado y en su composición, mucho más desordenada. Ello demuestra que Ferrer se desenvuelve mejor en paisajes de amplios horizontes, donde puede abarcar grandes extensiones de terreno, ordenar cuidadosamente sus términos, y detallar con precisión cuantos elementos le parecen significativos. Tal ocurre, en mayor medida que en cualquier otro paisaje africano, en *Puerto de Santa Isabel (Fernando Poo)* (1932), del que realizó varias versiones, una de ellas adquirida por la Dirección General de Marruecos y Colonias.

Por fin, un último motivo que amplía la dedicación fundamentalmente paisajística que mantuvo Ferrer a lo largo de su vida es el de los tipos árabes, que pinta durante su estancia como pensionado en 1952. En ellos busca Ferrer la precisión etnográfica, para lo cual se vale de un acertado tratamiento acuarelístico, en donde el color encuentra registros más cálidos y vibrantes que en los paisajes.

No fue éste encargo de compromiso que cumplimentara el pintor sin interés. Así lo demuestran sus representaciones de muchachas del Sahara en las que el pintor capta la belleza fuertemente expresiva de la mujer africana.

También las palabras del pintor lo prueban:

La figura es tan interesante o más que el paisaje. Tan me pareció así, que muchas veces pensé encerrarme en Corisco, para hacer un final de vida a lo Gauguin.⁴⁵

(Corisco, por otro nombre Isla del Amor, es pequeña y famosa por la armonía de sus tipos femeninos, que fascinaron a Ferrer).

En estas acuarelas se muestra el pintor siempre realista, sin el preciosismo de un Tapiró –con quien se le ha comparado alguna vez–, acentuando la volumetría mediante las luces de los blancos del papel. Algunas son mucho más abocetadas; en ellas aparece Ferrer como incisivo dibujante, faceta que volvió a desarrollar en 1958-59 en la revista *Africa*, pero que había estado siempre –implícita más que evidenciada– en sus paisajes.⁴⁶

1. Sobre Juan Ferrer Carbonell sólo se habían escrito reseñas de carácter crítico, aparte de la entrada que le dedicó la Enciclopedia Espasa (apéndice V, p. 191), hasta julio de 1986, fecha en que la Sala de arte Tioda de Gijón organizó una exposición homenaje en cuyo catálogo publicamos un trabajo. Respecto a éste el presente artículo elimina las numerosas erratas de imprenta, añade nuevas referencias documentales y aporta fotografías de obras diferentes a las publicadas en el citado catálogo. Para la redacción de la biografía se ha utilizado un *curriculum vitae* elaborado por el propio artista, amén de varias entrevistas personales publicadas en periódicos y revistas, y la documentación de su archivo personal. Agradecemos a don Fernando Gayo las facilidades dadas para su consulta.
2. Datos extraídos de los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, amablemente facilitados por Ana Gutiérrez, bibliotecaria del Casón del Buen Retiro.
3. M. V., «Juan Ferrer Carbonell». *Algemeen Handelsblad Amsterdam*. Amsterdam, 3 de octubre de 1929. Kasper NIEHAUS «Spaansche landschappen», *De Telegraaf*, 8 de octubre de 1929, Paul KENIS, «Plastische Kunsten». *Neuwe Rotterdamsche Courant*. Rotterdam, 8 de 1929.
4. Carnet n.º 152, expedido en Aldaya con fecha 10 mayo de 1937. En él figura el pago de la cuota correspondiente a 1938. (Documentación del artista).
5. Estos datos y los que siguen figuran en diferentes comunicaciones y certificados oficiales que el artista conservó hasta su muerte. La Caja de Reparaciones dependía del Ministerio de Hacienda y tenía por finalidad requisar, clasificar, tasar y almacenar cuantos objetos de valor fueran encontrados y palacios, viviendas, etc. A menudo se extralimitaba en sus competencias, y entraba en conflicto con la Junta Central del Patrimonio Artístico, dependiente de la Dirección de Bellas Artes. Sin embargo, en Valencia se había llegado a un acuerdo entre ambas entidades y la Junta pudo retirar del almacén de la Caja los objetos de mayor valor artístico. Véase José ALVAREZ LOPERA. *La política de bienes culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española*, s.1., 1982, vol. I, p. 93 y vol. II, pp. 119-123.
6. Así, el expedido por Don José Fuenmayor Gómez, Administrador de Propiedades y Contribución Territorial:

«CERTIFICO: Que Don Juan Ferrer Carbonell, Jefe del servicio Técnico de Arte, que fué de la extinguida Caja de Reparaciones, creada por el Gobierno Marxista, ha venido prestando servicio desde el día de la liberación de esta Ciudad hasta el 20 del corriente mes, desinteresadamente, [...], dando todo género de facilidades y orientaciones como conocedor de los servicios de aquel Organismo.

Y para que conste y sirva de satisfacción al interesado, expido el presente en Valencia a veinticinco de Mayo de mil novecientos treinta y nueve. AÑO DE LA VICTORIA.

Y también el firmado en Valencia, a 7 de junio de 1939, por Don Luis Monreal y Tejada, Alférez Jefe del Servicio Militar de Recuperación del Patrimonio Artístico Nacional en Valencia:

«CERTIFICO: que los depósitos de objetos artísticos que tenía en Valencia el organismo llamado Caja de Reparaciones al cuidado de Don Juan Ferrer Carbonell como técnico han sido encontrados en perfectas condiciones de ordenación y acondicionamiento y debidamente catalogados». (Archivo personal de Ferrer Carbonell. En él obran también los otros documentos que se citan).
7. Certificado de Don Luis Monreal y Tejada, fechado en Valencia a 16 de octubre de 1939. En él se señala que la colaboración de Ferrer fue «de gran eficacia y utilidad».
8. Así consta en un oficio de contestación a una instancia del pintor, remitido por la secretaría de la Inspección de Servicios y Movilización de la Comandancia General de Baleares, y firmado por el Coronel Inspector en Palma a 28 de noviembre de 1939.
9. Carta de Pedro Barceló, director de la Escuela, a Juan Ferrer Carbonell, fechada en Palma a 23 de marzo de 1940. En ella indica Barceló que «careciendo en esta Escuela de ningún dato, le agradeceré se sirva enviar a esta dirección declaración bajo su responsabilidad de los partidos políticos a que perteneció y demás actuaciones.»
10. Entrevista con L. CABALLERO, «Ferrer Carbonell, pintor de excepción», *Sur*, Málaga, 26 de enero de 1965.
11. Entrevista con José de LEVANTE, «El paisajista Ferrer Carbonell», *Levante*, Valencia, 23 de octubre de 1948. El viaje a los Países Bajos tenía además una importante tradición entre los pintores españoles a partir de la generación de los discípulos de Haes. Véase Pilar de MIGUEL EGEEA, «Bélgica y Holanda, fuentes de inspiración de pintores españoles», *VI Congreso Español de Historia del Arte. RESÚMENES de ponencias y comunicaciones*, Santiago de Compostela, 1986, pp. 16-17.
12. Sobre todo la de 1918 en Madrid (*Catálogo de la Exposición de pintura francesa contemporánea 1870-1918, Madrid, 1918*).
13. Este parentesco estilístico fue apuntado ya por José GUILLOT CARRATALÁ, «Las pinturas de Ferrer». *Diario de Valencia*, Valencia, 24 de agosto de 1933.
14. Entrevista con José de LEVANTE, art. cit.
15. Sobre los pintores holandeses puede consultarse el ya clásico G. H. MARIUS, *Dutch painters of the 19th Century* (1903; reed. 1973, a cargo de Geraldine NORMAN). Sobre los belgas, los libros de Patrick y Viviane BERKO: *Dictionary of Belgian Painters born between 1750 and 1875*, Bruselas, 1981; y *Seascapes of Belgian Painters born between 1750 and 1875*, Bruselas, 1984.
16. Entrevista con José de LEVANTE, art. cit.
17. Entrevista con L. CABALLERO, art. cit.

18. Entrevista con Luis OLAY, «El pintor de los paisajes húmedos y grises», *La Noche*, Barcelona, 1 de abril de 1936.
19. Quizá la crítica más precisa sea la de BALLESTEROS DE MARTOS, «Vida artística». *El Sol*, Madrid, 22 de octubre. Véase también A. V. y G. [Ángel VEGUE y GOLDONI], «Información de arte», *La Voz*, Madrid, 6 de junio de 1933.
20. APELES, «La Exposición Ferrer Carbonell en el Ateneo», *El Diario Montañés*, Santander, 30 de junio de 1930, señalaba que la pintura de Ferrer permanecía anclada en esa fecha.
21. FRANCISCO POMPEY, «J. Ferrer Carbonell en el Salón Cano». *Pueblo*, Madrid, 20 de enero de 1947.
22. Entrevista de Manuel SOLTERO, *El Correo Catalán*, Barcelona, 15 de octubre de 1960.
23. Emiliano M. AGUILERA, «Notas de arte –El paisajista J. Ferrer». *El Socialista*, Madrid, 24 de marzo de 1929.
24. J. BLANCO CORIS, «Bellas Artes. –Exposición Juan Ferrer Carbonell en el Círculo de Bellas Artes», *El Diario Español*, Madrid, 11 de agosto de 1930.
25. Véase J. BLANCO CORIS, art. cit., donde se reproduce, con el título *Lanchas holandesas*, el último cuadro citado.
26. Mariano TOMÁS («Impresiones de arte. –J. Ferrer Carbonell en la Sala Vilches», *Madrid*, Madrid, 18 de febrero de 1948) señalaba, a este respecto, en apoyo de Ferrer frente a estas críticas: «Cuando la pintura no sabe qué hacer, igual que el hombre ocioso y malhumorado, es violenta: entonces no faltan gentes que nos digan que es vigorosa; pero [...] en el arte el vigor ha de venir espontáneamente». Estos paisajes de Ferrer gozaron de mayor aceptación durante los años treinta que durante los cuarenta. Ese aspecto casi bucólico de su pintura se hizo explícito en su tríptico *Pastoral*, que probablemente no es una de sus mejores realizaciones.
27. «Arte y Artistas. Exposiciones». *Noticiero Universal*, Barcelona, 15 de diciembre de 1933.
28. Entrevista de Luis de ONEY, art. cit.
29. Alberto ESPINOSA, «En el Ateneo de Santander. Exposición de paisajes de Juan Ferrer Carbonell». *La Voz de Cantabria*, Santander, 18 de julio de 1930.
30. Juan Francisco BOSCH. «Andar y ver», *Radio España de Barcelona*, 14 de octubre de 1941.
31. «Exposición de Ferrer Carbonell en Cristamob». *El Comercio*, Gijón, 2 de julio de 1948.
32. «Notas de arte. –La Exposición de pintura J. Ferrer Carbonell». *La Nueva España*, Oviedo, 22 de octubre de 1948.
33. Joaquín CIERVO («Exposiciones varias», *Renovación*, Barcelona, 8 de mayo de 1935) señala: «Este artista cuando viaja, sabe observar puntos de vista muy propios para su temperamento, que se combina con la luz y contrastes de la misma». Véase también José Luis ALMUNIA. «Exposición del paisajista Ferrer Carbonell en la Federación Industrial y Mercantil», *La Voz de Valencia*, Valencia, 29 de enero de 1935.
34. Bernardino de PANTORBA. «Arte. –Exposición de Ferrer Carbonell», *Amanecer*, Madrid, 13 de julio de 1933.
35. Tales proyectos se citan en las siguientes entrevistas: Manuel de CÓRDOBA, *El Día Gráfico*, Barcelona, 14 de mayo de 1935; Luis de ONEY, art. cit.; Tristán de YUSTE, «El pintor viajero», *Pueblo*, Madrid, 26 de febrero de 1949; ANÓNIMA, *Radio Barcelona*, 23 de abril de 1947.
36. Entrevista de Pepa MARZO, «Ferrer Carbonell: 45 años de fidelidad a Bilbao», *Hierro*, Bilbao, 21 de febrero de 1947.
37. T. [TRISTÁN DE LA ROSA], «Ferrer Carbonell, en Galerías Argos», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 3 de mayo de 1947.
38. Rodolfo GIL BENUMEYA, «Pintores de Africa en Madrid», *Madrid*, Madrid, 3 de febrero de 1950.
39. Entrevista con J. VEGA PICO, «14 meses pintando en las selvas africanas», *España*, Tánger, 14 de enero de 1951.
40. Crítica anónima a la Exposición de Pintores de Africa, *Ya*, Madrid, 18 de marzo de 1951. Los ejemplos de pintores como Matisse, Klee o Macke no fueron seguidos por ningún pintor orientalista español.
41. J. CAMÓN AZNAR, «Temas marroquíes», *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1951.
42. José FRANCÉS, «Primera exposición de pintores de Africa», *Revista Africa*, n.º 99, marzo de 1950, p. 105. Véase también su crítica a «Tipos y paisajes de Guinea española», *Madrid*, 25 de marzo de 1951.
43. Entrevista con Manuel de CÓRDOBA, art. cit.
44. Pedro FERRER GISBERT, «Galerías Costa. –Exposición de paisajes», *El Día*, Mallorca, 18 de noviembre de 1934. También Juan Francisco BOSCH le aconseja «identificarse más con la naturaleza, no andrrear por todos los caminos en busca de lo insospechado». (art. cit.).
45. Entrevista de J. VEGA PICO, art. cit.
46. Así lo subraya PANTORBA (art. cit.) al caracterizarle, en 1933, como «paisajista moderno, de los que saben unir a las enseñanzas lumínicas que nos ha dejado el impresionismo, la construcción de las formas, el dibujo». Tal era la fórmula que el propio Pantorba prefería, como indica en su libro *El paisaje y los paisajistas españoles*, Madrid, 1943, pp. 149-150. En él se cita a Ferrer dentro de la amplia lista de sus compañeros más estimados (p. 146).