



INFORME TÉCNICO Y EXPERTIZACIÓN DE LA OBRA

CRISTO PORTACROCE

PAOLO DA SAN LEOCADIO ca. 1515

XIMO COMPANY CLIMENT

ISIDRO PUIG SANCHIS

MIQUEL ÀNGEL HERRERO-CORTELL

INFORME TÉCNICO Y EXPERTIZACIÓN DE LA OBRA

CRISTO PORTACROCE

PAOLO DA SAN LEOCADIO, ca. 1515

**Estudio técnico, histórico-artístico
y valoración de la obra**

Valencia, agosto de 2023

XIMO COMPANY CLIMENT

ISIDRO PUIG SANCHIS

MIQUEL ÀNGEL HERRERO-CORTELL



Paolo da San Leocadio, *Cristo Portacroce o Nazareno*,
colección particular, obra depositada en el Museo de Bellas
Artes de Valencia.

SUMARIO

pág.

1. Ficha técnica	6
2. Descripción y análisis de la obra	8
3. Fortuna iconográfica	9
4. Confrontación formal y estilística con otros ejemplares	14
5. Análisis técnicos y estudio estilístico	27
6. El autor	44
7. Valoración económica y cualitativa de la obra	58
8. Conclusiones	60
9. Bibliografía	63

Resumen

A petición escrita del 23 de junio de 2023 de la Presidencia de la Junta de Valoració de Béns del Patrimoni Cultural Valencià, Direcció General de Cultura i Patrimoni, Conselleria d'Educació Cultura i Esport, de la Generalitat Valenciana, hemos realizado el presente informe sobre la atribución y análisis técnico, formal y estilístico de la tabla: *Nazareno* o *Cristo Portacroce* (69 x 50 cm); así como su valoración económica y la conveniencia de su adquisición por parte de dicha institución, con destino al Museo de Bellas Artes de Valencia.

La tabla del *Cristo Portacroce* es una de las cuatro versiones conocidas sobre este mismo tema iconográfico ejecutadas por el italiano Paolo da San Leocadio (1447-c. 1520), todas ellas de una extraordinaria calidad. La que aquí se ha estudiado fue ejecutada en el entorno de 1515.

Procede advertir que a este *Cristo Portacroce* se le ha concedido el correspondiente permiso de exportación, lo que supone que se encuentra en disposición de entrar en el mercado artístico europeo o americano donde, a buen seguro, alcanzaría una elevada cotización económica. A nuestro juicio, su precio actual de 275.000€ es razonable por los motivos expresados.

Consideramos, pues, con plena convicción, que esta tabla debería pasar a formar parte de la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Estamos hablando de un magnífico *Cristo Portacroce* realizado por uno de los grandes artistas del último tercio del siglo XV e inicios del XVI en Valencia y España, además de ser el introductor de la pintura del Renacimiento en la Península Ibérica. Por el contrario, consideramos que su no adquisición supondría una dolorosa pérdida para el Patrimonio Cultural Valenciano.

1. FICHA TÉCNICA

1.2. Título de la obra

Nazareno / *Cristo Portacroce*

1.3. Cronología

Entre 1515-1520

1.4. Técnica y materiales

Óleo sobre tabla de roble

1.5. Medidas

69 x 50 cm, 12 mm espesor



Figura 1: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, colección particular, obra depositada en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

1.6. Procedencia

Desconocida. Salió al mercado del arte en *Abalarte. Subastas Internacionales*, subasta nº 32, del 4 y 5 de diciembre de 2019 (Lote 1093).¹

¹

http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=32&numero_lote=1093&id=65277&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla= [consulta, 24 julio 2023]

1.7. Inscripciones

En la cenefa del manto se puede apreciar las siguientes inscripciones con letra romana capital en dorado.

En la cenefa del manto:

- “ADORAMUS TE XPE” (*Adoramus te Christe*). Fragmento del inicio de las *Horae sanctae crucis*, que son las oraciones utilizadas en la llamada "Liturgia de las Horas".
- “CAPVT EIVS PVNGITVR [CORONA] SPINARVM. CRVCEM PORTAT HVME[RIS AD LOCUM PENARVM]” ("su cabeza es atormentada por una corona de espinas. Al hombro lleva la cruz al lugar del suplicio"). Fragmento de la oración “*Terciam*”, también de las *Horae sanctae crucis*.

En la manga de la túnica:

- “IESV FILI DAVI[D MISERERE MEI PECCATORIS]”. Plegaria que se ajusta con el texto del Evangelista Lucas (18:38, “Jesu Fili David miserere mei”; ¡Hijo de David, ten compasión de mí!), aunque también se le puede relacionar con San Marcos (10:47, “...dicere Fili David Jesu miserere mei”)

1.8. Estado de conservación

Sobre su estado de conservación puede consultarse el informe realizado por el *Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació* de la Generalitat Valenciana (IVCR+i).² De todas formas podemos concluir que su conservación es óptima.

² JUANES, David; GARCÍA, Greta, *Informe Técnico. Estudio de imagen y caracterización de materiales. "Cristo portacruz", Paolo da San Leocadio*, Valencia, IVCR+i, 2023, p. 14.

2. DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA

La tabla que nos ocupa presenta una sobria escena individual con el Cristo sufriente de medio cuerpo, en calidad de Nazareno, con la pesada cruz al hombro, meditabundo, los ojos entreabiertos, lengua cabellera y coronado de espinas, sufriente, de doloroso perfil, con una contenida expresión de dolor. Una figura con composición, dibujo y formas muy correctas que vivifican un estado anímico bastante sereno, aunque de intensa, dramática y dolorosa situación.

Paolo prescinde de la llamativa expresividad, de filiación leonardesca que los Hernando y tantos otros autores practicaron en otros nazarenos o cristos portacruz similares. En el modelo, por ejemplo, del *Cristo portacroce* de la colección Godia-Sales de Barcelona que indistintamente se ha atribuido a Fernando Yáñez (A. Condorelli y Ainaud de Lasarte)³ y a Fernando Llanos (F. Benito),⁴ o en otro con dos sayones de Llanos que se conserva en una colección particular, la serenidad de Cristo contrasta con la rudeza hiperexpresiva y afectada de los esbirros que le profieren terribles e insultantes gritos. Leocadio, en cambio, opta por la sola y central figura de Jesús, cuya tensa, interiorizada y dramática mirada baja confiere una extraordinaria y dolorosa gravedad anatómica y fisonómica.

Las delicadas y a nuestro juicio primorosas manos del portacroce de Paolo son un alarde de cuidado anatómico que nos permiten observar los detalles más sutiles de la piel, de los huesos y de las venas que más afloran en la epidermis del Nazareno.

³ CONDORELLI, Adele: "Una nuova attribuzione a Fernando de Llanos e un 'ritrovato' Cristo portacroce di Paolo da San Leocadio", en *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, 1997, p.103-110. Y AA.VV.: *Col·leccionistes d'Art a Catalunya*, Palau Robert i Palau de la Virreina de Barcelona del 22 de juny al 22 de juliol de 1987, Barcelona, Fundació Privada "Conde de Barcelona", 1987, núm. 31, p. 151 (ficha de Ainaud de Lasarte).

⁴ BENITO, Fernando; GÓMEZ, José; SAMPER, Vicente (a cura de): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo* (cat. exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p. 136-139.

3. FORTUNA ICONOGRÁFICA

El sujeto de *Cristo portacroce*, como representación devocional exenta, en formato busto o medio cuerpo –y no como escena narrativa del *Camino al Calvario*, de la que obviamente deriva– se encuentra muy habitualmente en las iconografías del norte de Italia, especialmente en los ámbitos véneto, lombardo, y emiliano. Pero fue precisamente en Emilia-Romaña, donde tales imágenes tomarían un arraigo mayor durante las últimas décadas del cuatrocientos y la primera mitad del quinientos, si bien a partir de este momento su dispersión y fortuna a lo largo de otros territorios europeos se extenderían como consecuencia de la aplicación de los postulados tridentinos y la nueva política iconográfica contrarreformista. Particularmente interesante, por su fortuna y difusión, es un modelo compositivo del que existen innumerables versiones, que representa a Cristo sufriendo en primer plano, con un encuadre de busto o medio cuerpo, con la cruz a cuestas, los brazos en flexión, con la cabeza inclinada y apoyada sobre el vástago, y que ase el travesaño con ambas manos. (fig. 2).



Figura 2: a) Pintor anónimo, *Cristo portacroce* siguiendo modelo de Andrea Mantegna (temple sobre tela, medidas desconocidas), colección particular; b) Marco d'Oggiono, *Cristo portacroce*, (óleo sobre tabla, 37 x 27 cm), Jean Paul Getty Museum); c) Grabador anónimo lombardo, *Cristo portacroce*. (xilografía). Fotografías a) J.Anderson, (publicada por F. Muller, 1828); b) Autor; c) Kupferstichkabinett, Museos Estatales de Berlín Volker-H. Schneider, 2013. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín).

Pese a que las versiones más conocidas de este modelo sean las de Giovanni Francesco Maineri (figs. 3-4), la opinión más extendida es que no se trata de una invención suya, sino que probablemente Maineri se basase en algún referente anterior, por el cierto hieratismo arcaico que caracteriza la

posición de la figura. Pero, lo cierto es que los orígenes de tal composición no están para nada esclarecidos y, de hecho, son diversas las teorías existentes sobre la génesis del modelo. Por una parte, podría derivarse de una obra del último tercio del siglo XV del entorno de Mantegna, hoy en paradero desconocido, de la que se conoce una antigua fotografía en blanco y negro de 1928, cuando la pintura (un temple sobre tela) se encontraba en la colección Spriridon en Roma⁵ (fig.2a). Para otros autores se trataría de una composición basada en un trabajo de Leonardo fechable entre 1482 y 1490, durante su primer periodo milanés.⁶ En general, esta parece una opinión extendida, especialmente por la existencia de diversos ejemplares de tablas devocionales en Milán y alrededores, pero sobre todo porque, efectivamente, se conoce entre los discípulos de Leonardo alguna versión de este tema. Tal es el caso, por ejemplo, de una tabla conservada en el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, que en el pasado había sido atribuida a Andrea Solario (1460-1524), y que a su entrada en el museo fue filiada por D. A. Brown como obra de Giovanni Ambrogio de' Predis (1455-1508), atribución, que más recientemente (y también más consistentemente) fue corregida en favor de Marco d'Oggiono (1470-1549), datándola entre 1500 y 1505 (fig. 2b).⁷ Igualmente existe una xilografía, de la que se conserva una copia en *Kupferstichkabinett* en los Museos Estatales de Berlín, de la que existen numerosas copias en algunos muesos italianos, que tradicionalmente ha sido considerada como de grabador anónimo, probablemente datada hacia fines del siglo XV o inicios del siglos XVI (fig. 2c). Según Lippmann se trataría de un modelo arraigado en las escuelas lombardas,⁸ lo que dificultaría la posibilidad individuar el origen concreto de la composición. En cualquier caso, como ya se ha advertido anteriormente, es bien cierto que tanto en Lombardía como en la vecina Emilia-Romaña, la proliferación de ejemplares en la transición del *Quattrocento* al *Cinquecento* fue verdaderamente importante. En ese sentido es necesario mencionar aquí otros autores que siguen de cerca esta misma composición como Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559); Floriano Ferramola (1480-1528);

⁵ *Collection Spiridon de Rome: catalogue des tableaux des écoles italiennes des 14. et 15. siècles, maîtres allemands, flamands et hollandais: la vente aux enchères publiques aura lieu à Amsterdam ... le 19 juin 1928.* - [Amsterdam]: F. Muller, 1928? (Amsterdam: Ellerman, Harms & Co.) - 28 p., [32 c. di tav.: ill.; 35 cm].

⁶ FIORIO, Maria Teresa.: "Leonardismo e leonardismi", en *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, p. 46 y n. 20. Según la autora: "[...] il tema del Cristo portacroce risale a un disegno cui Leonardo lavorava verso la fine del suo primo soggiorno milanese, forse arrivato allo stadio del cartone e la cui impostazione si può intuire, dalla serie di derivazioni elaborate in ambito lombardo". Véase, además, BIANCHI, Silvia: "L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con altri ambiti artistici, in M. Collareta, F. Tasso (eds.): *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XXXV, Milano, 2012, p. 54-55 y p. 218.

⁷ BALLARIN, A.; MENEGATTI, M.; SAVY, B.M.: *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, I-IV, Verona 2010, I, p. 674; II, tav. CXLVI; IV, tav. 481.

⁸ LIPPMANN, F.: *The art of wood-engraving in Italy in the fifteenth Century*, Amsterdam 1969, p. 170-173. Véase, además: BIANCHI, *op. cit.*, 2012, p. 54-55 y p. 218.

Leonardo da Pistoia (1502-1548); Pier Paolo Menzocchi (1532-1589) y, muy especialmente por su dependencia al modelo en cuestión, el forlívés Marco Palmezzano (1460-1539), del que se conocen diversas réplicas datadas entre 1520 y 1537; o Girolamo Marchesi (1471-1550). También se conocen diversas tablas de los Hernando que siguen este modelo (fig.5) –algunas con Cristo como figura exenta, y otras, ya aludidas anteriormente, en las que comparecen sayones–, si bien faltaría esclarecer si a causa de una imitación del maestro, en su formación leonardesca, o a causa de la influencia leocadiana, ya a su llegada a Valencia. En general, todas las versiones de los antedichos autores fueron producidas con posterioridad al horizonte cronológico del 1500, dato, como veremos, para nada baladí.



Figura 3: Gianfrancesco Maineri, *Cristo portacroce*, Hermitage San Petersburgo. Nótese el enorme parecido con el modelo que nos ocupa. En la actualidad no existe un consenso sobre su datación, aunque se tiende a pensar en una producción a partir de 1500. En este caso es evidente la influencia leonardesca.



Figura 4: Gianfrancesco Maineri, *Cristo portacroce*, (después de 1506), Galleria degli Uffizi, Florencia

Figura 5: Hernando de Llanos(?), o probable círculo de los Hermandos, *Cristo portacroce o Nazareno*, 51 x 37 cm. Fundación Pública Andaluza Rodríguez-Acosta. Quizás pueda tratarse de una obra de Fernando Yáñez de Almedina (?). Otros autores la atribuyen a Andrea Solario con ciertas dudas. En cualquier caso, conviene señalar el parecido con el ejemplar que nos ocupa: obsérvese la posición de las manos, el color de la túnica o el detalle de la espina hendida en la frente.



4. CONFRONTACIÓN FORMAL Y ESTILÍSTICA CON OTROS EJEMPLARES

Además del ejemplar del *Nazareno* de Paolo da San Leocadio que analizamos en este estudio, se conocen otros tres ejemplares también atribuibles al maestro, cuyo escaso conocimiento ha provocado ciertas confusiones. Para ello describiremos cada uno de ellos para después analizar sus semejanzas y diferencias.

4.1. Los cuatro ejemplares conocidos

Ejemplar del Archivo de la Catedral de Barcelona

Se trata de una tabla pintada al óleo, de 52 x 42'5 cm, que por sus rasgos estilísticos y formales se podría datar en el entorno de 1490/95, tras el posible segundo viaje de Paolo a Italia (fig. 6).⁹ Se podría decir que es el más arcaico de todos los ejemplares conocidos, incluso posiblemente se trate del ejemplar primigenio del que partieron otras réplicas. Su ejecución es más suave y delicada, con unos pliegues más elaborados, todavía de un cierto regusto flamenco, angulosos y cortantes.

La obra recoge un muestrario de estilemas y soluciones leocadiescos todavía propias de la década de 1480 y de los primeros años de 1490, como el uso de los *cangianti*, el oro a *tratteggio* en los paños, o el nimbo, que por su disposición recuerda la que Paolo utiliza en el *Salvador* del Museo del Prado (c. 1482-1484) (fig. 7).

En este caso, el de Barcelona no muestra las inscripciones del *Horae sanctae crucis* o del Evangelio de San Lucas en las cenefas, sino que utiliza la caligrafía cúfica ornamental, como Mainieri, que recuerda otros ejemplares elaborados por Paolo durante la década de 1480, como el aludido *Salvador* del Museo del Prado (c. 1482-1484) (fig. 5), o la *Sacra Conversazione* de Londres (c.1485-1490) (fig. 8).

Sin embargo, los caracteres romanos (letra humanista) con textos bíblicos que utilizará en el resto de ejemplares de *Nazarenos* aparecen al iniciarse la centuria, en obras como en los retablos gandienses de la Colegiata (contratado en 1501, tablas del *Nacimiento*, *Pentecostés* (fig. 9) u *Oración en el Huerto*, por ejemplo), y en el Retablo del monasterio de Santa Clara (contratado en 1507, tabla del *Nacimiento*).

⁹ COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro: "19. Nazareno", en *La Llum de les Imatges* (catálogo exposición), Xàtiva. Generalitat Valenciana, 2007, p. 86-89.



Figura 6: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Catedral de Barcelona. Detalle de los signos cúficos de la cenefa del manto de Cristo.



Figura 7: Paolo da San Leocadio, *Salvador*, Museo Nacional del Prado. Detalle de los caracteres cúficos de la cenefa de la túnica de Cristo.



Figura 8: Paolo da San Leocadio, *Sacra Conversazione* de Londres (c.1485-1490). Detalle de la ornamentación cúfica en la cenefa inferior del manto de la Virgen.



Figura 9: Paolo da San Leocadio, *Pentecostés*, del retablo de la colegiata de Gandía, desaparecido. Detalle de los caracteres romanos del texto de la cenefa de la parte inferior de la túnica de la Virgen.

Ejemplar de la antigua Colección Sanz de Bremond

Es una obra únicamente conocida a través de la imagen de la fototeca de la *Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic* de Barcelona (Arxiu Mas, nº digital: 01393003. negativo. nº clixé: C-71338). Se trata de una tabla de 66 x 48 cm (fig. 10).¹⁰ Se ha considerado que su procedencia original podría ser la Colegiata de Gandía.

El que fuera su propietario, D. Antonio Sanz de Bremond, escribió un pequeño artículo en la revista *Gente de la Safor* (1986),¹¹ como respuesta al libro recién publicado del Dr. Ximo Company (*Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia, Institució Alfons el Magnànim*, 1985). Se trataba de un escrito en el cual deseaba puntualizar la procedencia de la tabla del Nazareno de Paolo da San Leocadio de su propiedad. La obra perteneció a la familia Sanz y Forés, formada por tres hermanos: D. José, el abogado-canónigo fallecido en 1885; D. Benito, el Cardenal, que murió en 1895; y el abogado, D. Pascual, que no traspasó hasta 1908. Los tres no tuvieron sucesores, pero, según Antonio Sanz de

¹⁰ BERTAUX, Emile.: "Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence", *Gazette des Beaux Arts*, 1908, p. 198-220; TORMO, E.: *Levante. Provincias valencianas y murciana*, Madrid, Calpe, 1923, p. 230; FERRÁN, V.: *Paolo de San Leocadio y la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, Valencia, 1947, p. 30; CONDORELLI, Adele: "Paolo da San Leocadio", *Commentarii*, Roma, núm. II-III, 1963, p. 134-150, y núm. IV, p. 246-253); 1963, p. 149, tab. L, figs: 16-17; COMPANY, Ximo: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 314-315; HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel: "Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. CI, 2020, p. 97-113.

¹¹ SANZ DE BREMOND, Antonio: "Corrigiendo un libro", *Gente de la Safor*, junio 1986 Gandía, p. 28.



Figura 10: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*,
colección Sanz de Bremond.

Bremond, el testamento ológrafo de D. Pascual, en la cláusula 9ª, lega a la Colegiata de Gandia “para que se conserven en ella perpetuamente” cuatro cuadros, uno de ellos era el Cristo Nazareno.

Este *Nazareno* formó parte de la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929, siendo entonces su expositor la Colegiata de Gandia.¹² Gracias a la información que consta en el Arxiu Mas, sabemos que la imagen fue capturada en 1932 y entonces ya era propiedad de la colección Sanz de Bremond. Por lo tanto, aunque la voluntad del notario Sanz y Forés era de que permaneciera en la Colegiata, lo cierto es que parece ser que la tabla debió regresar a la colección familiar tras la exposición de Barcelona de 1929, aunque otras piezas como el retrato del cardenal, báculo y pectoral, todavía se conservan en la colegiata.

Es posible que el miembro de la familia Sanz de Bremond que custodiaba en 1932 la tabla fuera el abuelo de Antonio Sanz de Bremond, nacido en Valencia, aunque su familia era de Gandia y era sobrino del cardenal Sanz y Forés. La tabla debió heredarla el padre de Antonio, José Sanz de Bremond Aparisi, fallecido en 1942, permaneciendo en la familia hasta inicios de este siglo XXI. Tras el fallecimiento de Antonio Sanz de Bremond y Mira (1918-2007) la obra sigue en manos de sus herederos. A pesar de todo este detallado recorrido del Nazareno, nada se sabe de cómo llegó a la colección de la familia Sanz y Forés, tal vez durante el siglo XIX. No entraremos en el terreno de las hipótesis, pues seguramente no sea tan fácil de deducir.

Además de todo lo expuesto, tal vez la noticia documental fechada el 10 de enero de 1507 haga referencia a la tabla en cuestión de la colección Sanz de Bremond. En la citada fecha, Paolo da San Leocadio firmó un contrato con doña María Enríquez, duquesa de Gandia, en su nombre y como tutora de su hijo Juan, duque de Gandia, para pintar dos retablos, uno para la capilla de la casa ducal y otro para la iglesia de Santa Clara de Gandia, y otras tablas, por el precio de 30.000 sueldos. Entre estas otras obras debía pintar: “*Ítem, ha de fer lo dit mestre Paulo un cubertor de la pintura que sa senyoria manarà per a la taula de la imatge de Jesucrist que lo dit mestre Paulo ha pintat a sa senyoria*”.¹³ De poderse relacionar la referencia documental y la tabla de Sanz de Bremond, ésta debió realizarse en 1505 o 1506.

¹² GÓMEZ MORENO, Manuel (ed.): *Exposición Internacional de Barcelona 1929. El Arte en España*. Guía el Museo del Palacio Nacional, Barcelona, 1929, sala XXXII, p. 441, núm. 79.

¹³ AHN, Osuna, Protocolo Francesc Pérez de Culla. Sanz, 1890, p. 1-13; SANCHIS SIVERA, José: "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-1931, p. 62-68; SANCHIS SIVERA, José: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, Tipografía Moderna, 1930, p. 187-191; TOLOSA, Luisa; COMPANY, Ximo: "Apéndice documental. Paolo da San Leocadio en los archivos: reflexiones sobre los documentos de su vida y obra", en *Paolo da San Leocadio y los inicios de la pintura del Renacimiento en España*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, doc. 211, p. 474.



Figura 11: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Iglesia Arciprestal de Villarreal.

Ejemplar de la Iglesia Arciprestal de Villarreal

Esta tabla procede del Monasterio del Corpus Christi e Iglesia del Santo Cristo del Hospital de Villarreal (74,7 x 52,5 cm). Actualmente se conserva en el pequeño museo de la Arciprestal de Villarreal (fig. 11).¹⁴

Es posible que esta tabla fuera ejecutada al mismo tiempo que lo fue el Retablo del Apóstol Santiago, con destino al retablo mayor de la misma arciprestal. La fotografía digital infrarroja nos ha permitido descubrir en la túnica del hombro izquierdo del Cristo unos dibujos subyacentes de unos soldados, escasamente legibles, al haber sido manifiestamente borrados, muy en sintonía con los que aparecen en algunas de las escenas del mencionado retablo, con el peto, hombreras, brazales, guardabrazos, etc. siendo posible que el artista utilizara esa tabla antes para ejecutar algunos esbozos de los citados soldados y que luego utilizaría para pintar el *Portacroce* de Villarreal. En páginas sucesivas, al abordar las respectivas imágenes infrarrojas, nos ocuparemos someramente de estos diseños. En cualquier caso, todo ello nos indicaría que la cronología de la misma estaría, aproximadamente, entre 1513-1515, probablemente al iniciarse las labores del mencionado retablo.

Ejemplar depositado en el Museo de Bellas Artes

Es el que nos ocupa este estudio (fig. 1). No tenemos referencias anteriores a la salida al mercado en 2019. Sin duda, se trata también de una extraordinaria obra que sigue los parámetros estilísticos que muestran los ejemplares de Villarreal y de la antigua colección Sanz de Bremond, cuyo modelo inicial es el del Archivo de la Catedral de Barcelona.

¹⁴ BAUTISTA, Joan D.; GARRIDO, S.: *El Renaixement a Vila-Real*, Vila-Real, 1983, p. 10; BAUTISTA Joan D.: “Més sobre una pintura renaixentista a Vila-real”, *Revista de Setmana Santa*, 1985, s.p.; BENITO, F. “Paolo de San Leocadio. Cristo portacruz”, en BENITO, F. (ed.), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p.170-171; COMPANY, *op. cit.*, 2006, p. 315; GÓMEZ FRECHINA, J. “A new Christ carrying the cross by Sebastiano dal Piombo. The Venetian painter's legacy in Spain”, *Colhaghi Studies*, n. 1, 2016, p. 30-31; HERRERO-CORTELL, *op. cit.*, 2020.



Figura 12: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce* [de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo] Archivo Catedral de Barcelona / Colección Sanz de Bremond / Arciprestal de Villarreal / Museo de Bellas Artes. Obsérvese, todavía, la cercanía del ejemplar barcelonés y el de Gandía (ambos en la fila superior).

4.2. Una comparativa

Los cuatro ejemplares mencionados son plenamente atribuibles a Paolo da San Leocadio. Tres de ellos presentan una estrecha relación morfológica y formal, en su apariencia superficial, color y modelado, aunque también sus calidades divergen. Nos referimos al trío conformado por la tabla de la colección Sanz de Bremond; la segunda la de la Arciprestal de Villarreal; y la tercera, el ejemplar objeto de este informe, que por sus rasgos consideramos que probablemente debió tratarse del último ejemplar o versión –que conozcamos hasta hoy– que ejecutara Paolo da San Leocadio de este tema. En él, la disposición de la composición coincide con el de Villarreal, como delatan, por ejemplo, la estructuración de los pliegues, o la posición de las gotas de sangre.

A medida que Paolo va elaborando ejemplares a lo largo del tiempo, va cambiando algunos detalles. Por ejemplo, modifica el ángulo de la espina que atraviesa la piel de la sien, que en el ejemplar barcelonés apunta hacia la izquierda, en el de Villarreal coloca prácticamente perpendicular, como en el de Sanz de Bremond, y en el que nos ocupa dispone ya apuntando ligeramente hacia la derecha (fig. 12); allana el arco ciliar y va alargando la ceja, de manera que la más curva correspondería a la primera versión, la barcelonesa, y la más larga y menos curva a la última, la que se estudia aquí; también paulatinamente va aclarando la sombra de la cuenca ocular, siendo la última versión, la que analizamos, la más clara. Por último, también intensifica y oscurece ligeramente la cruz, dando una mayor penumbra a las partes en sombra.



Figura 13: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce* [de izquierda a derecha] Colección Sanz de Bremond / Arciprestal de Villarreal / Museo de Bellas Artes de Valencia. La observación detallada de los pliegues evidencia que se trata de tres ejemplares diferentes.

Si continuamos con la comparativa de estos tres ejemplares (Bremond, Villarreal, Valencia), no cabe duda de que se trata de tres réplicas; y no hay posibilidad –a nuestro entender– de que la tabla de la colección Bremond sea la tabla objeto de este estudio, pues observando ciertos detalles se pueden comprobar pequeñas diferencias. Es el caso de los pliegues realizados en los mantos de los tres nazarenos, especialmente los ejecutados en las mangas, donde claramente vemos pequeñas diferencias de disposición (fig. 13).

Incluso podemos afinar y advertir que especialmente el de Villarreal y el de Valencia tienen mayores coincidencias respecto al de Bremond, lo cual nos permite pensar que éste fue ejecutado unos años antes. Todavía podemos afinar más si retomamos el ejemplo ya mencionado de la forma de inclinar la espina, pues en los ejemplares de Bremond y Villarreal son casi idénticos y en el ejemplar objeto del presente informe la espina se desplaza más hacia la derecha, todo lo cual nos indicaría que el de Villarreal tuvo muy presente la réplica de Bremond, y la de Valencia a la de Villarreal.

Centrémonos ahora en la cuarta tabla, que en todo caso se trata de la primera ejecutada, la del Archivo de la Catedral de Barcelona, que presenta un idéntico dibujo a los otros tres casos, pero su factura formal es diferente, por lo que en ocasiones se ha dudado de su atribución. Este hecho ya fue advertido por Company en su monográfico dedicado al pintor reggiano, en el que ratificaba la autoría leocadiana.¹⁵ Se trata, a nuestro parecer, de una obra de sumo interés, clave para entender el resto de versiones atribuidas a San Leocadio. Llama la atención el extremo parecido compositivo con la tabla de Maineri vendida en Turín en 1984 (fig.14), con la que comparte exactamente la misma posición de las manos (adviértase la postura del meñique de la mano derecha, que en otras versiones de Maineri cambia sensiblemente de ubicación). Otros detalles tampoco son baladíes, como el nimbo, muy similar en ambos casos, la estructura de las mangas de seda de la túnica, que asoman a la altura de la muñeca, o incluso la disposición de las gotas de sangre, casi totalmente coincidente. La paleta cromática es austera y oscura en ambos casos, y la configuración de algunos elementos accesorios resulta sorprendentemente similar, como sucede con el pliegue del cuello de la túnica, algunos drapeados del manto e incluso la disposición y trenzado de la corona de espinas. Una superposición de la composición barcelonesa sobre tres obras de Maineri y sobre la tabla de la antigua colección Sanz de Bremond permite apuntar algunas evidencias.

¹⁵COMPANY, *op.cit.*, 2006, p. 315.



Figura 14: a) Gianfrancesco Maineri, *Cristo portacroce*, colección particular. b) Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Archivo de la Catedral de Barcelona. Obsérvese la estrecha dependencia entre los dos ejemplares, en la selección cromática, en la expresividad general del conjunto y, sobre todo, en la idéntica posición de las manos. Fotografías: *Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM)*, Universitat de Lleida.

En primer lugar, el patrón utilizado por San Leocadio en la tabla de Barcelona y el usado por Maineri en el ejemplar vendido en el mercado de antigüedades turinés es exactamente el mismo, por más, que en sucesivas versiones este vaya variando. La dependencia formal entre ambos casos de estudio resulta evidente, como se demuestra en la manera de representar las manos (fig. 15) en ambos *portacroce*, razón que, como también había observado ya Company, apuntala este argumento, e invalidan otras teorías como el uso de la xilografía anónima lombarda (fig. 2c).¹⁶ Por tanto, necesariamente, Maineri y San Leocadio utilizaron un prototipo común, que dista de la única fuente grabada conocida. En ocasiones, se ha descrito el ejemplar barcelonés como una obra de menor calidad,¹⁷ –juicio que, a nuestro parecer, podría deberse a una percepción condicionada por su mal estado de conservación y sus abundantísimos repintes–; pero lo cierto es que se trata de una obra de factura magistral, como demuestran, por ejemplo, los detalles anatómicos del rostro: capilares, cejas, pestañas o lágrimas, por poner algunos ejemplos.

¹⁶ COMPANY, *op. cit.*, 2006, p. 314.

¹⁷ GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, 2016, p. 30



Figura 15: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, detalle de las manos que sujetan la cruz [de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo] Archivo Catedral de Barcelona / Colección Sanz de Bremond / Arciprestal de Villarreal / Museo de Bellas Artes de Valencia.



Figura 16: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, detalle de los ojos [de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo] Archivo Catedral de Barcelona / Colección Sanz de Bremond / Arciprestal de Villarreal / Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las lágrimas y gotas de sudor están resueltas mediante delicados efectos de vítrea transparencia y unas sombras livianas proyectan su volumen; las espigas de la corona, hendidas en la carne, se intuyen bajo la traslúcida piel, en un alarde de dominio de la compleja técnica de las veladuras; los regueros de sangre, elaborados con laca, parecen pesar y resbalan hacia abajo, oscureciéndose en las partes en las que la sangre se concentra; y en los ojos no falta el detalle de las pestañas o el de los capilares y venas sobre las membranas de los párpados (fig. 16). Sin embargo, el preciosismo técnico que caracteriza la obra de Barcelona queda empañado por los repintes que salpican la superficie, y que desmerecen la calidad técnica de este magnífico ejemplar.

5. ANÁLISIS TÉCNICOS Y ESTUDIO ESTILÍSTICO



Figura 17: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, tabla objeto de este informe. Fotografías digitales infrarrojas, a 800 y 1100nm. Obsérvese el diferente comportamiento que adoptan los pigmentos a longitudes de onda diversas. En cambio, no parecen encontrarse evidencias del dibujo subyacente.

5.1. Imagen Infrarroja

La reflectografía y la fotografía infrarroja constituyen otras dos técnicas que cuentan con mayor tradición en el estudio de pinturas en el rango IR.¹⁸ En general, se trata de dos técnicas que operan en longitudes diferenciadas del espectro, pese a que, a menudo, son confundidas, pues ambas comparten un idéntico fundamento de reflexión.¹⁹ Mientras que el término fotografía infrarroja (IR) alude a las imágenes tomadas en una banda cercana del infrarrojo (700-1100nm), la reflectografía opera en

¹⁸ POLDI, Gianluca; VILLA, Giovanni: *Dalla conservazione alla storia dell'arte: riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti* (vol. 3). Pisa, Edizioni della Normale, 2006.

¹⁹ FISCHER, Christian.; KAKOULLI, Ioanna: "Multispectral and hyperspectral imaging technologies in conservation: current research and potential applications", en *Studies in Conservation*, sup. 1, vol. 51, 2006, p. 3-16; GARGANO, M.; LUDWIG, N.; POLDI, G. "A new methodology for comparing IR reflectographic systems. Infrared Physics & Technology", vol.49, n. 3, 2007, p. 249-253. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1350449506000855>.

longitudes de entre 1100 y 2500 nm.²⁰ En esencia son imágenes muy parecidas y, aunque algunos pigmentos exhiben comportamientos similares en ambas longitudes de onda, otros sufren cambios importantes en su capacidad de reflexión/absorción deviniendo más transparentes o menos.²¹ En nuestro caso pudimos efectuar la fotografía infrarroja en dos longitudes 800 nm y 1100 nm (fig. 17.) Las imágenes infrarrojas son habitualmente utilizadas para estudiar el dibujo subyacente, un elemento que suele resultar definitorio a la hora de poder sostener atribuciones, permitiendo conocer aspectos técnicos de la obra, su procedencia, etc.

Pese a que ningún trazo de dibujo subyacente pudo documentarse en la obra que nos ocupa, esto no significa que no exista. En primer lugar, no nos cabe duda de que se trata de un dibujo obtenido mediante calco, puesto que la superposición de esta obra, respetando la escala, coincide con el resto de los ejemplares de la serie y, de hecho, en este caso la coincidencia es total con el ejemplar de Villarreal. Realizando una superposición de la imagen VIS de nuestro ejemplar y de la imagen VIS (en blanco y negro, para facilitar la percepción de partes no coincidentes), se observa hasta qué punto ambas tablas están relacionadas (fig. 18). Ambas salieron, de hecho, de un mismo cartón o prototipo, probablemente una plantilla perforada, para estarcir, elaborada a partir del ejemplar gandiense, pero con algunas modificaciones, en los pliegues y en otros detalles menores (como se ha explicado en el análisis estilístico y formal).

De la existencia de un patrón para estarcir (solo necesario cuando se prevé seriar un motivo), nos habla la fotografía infrarroja del ejemplar de Villarreal. Tal y como en su momento se publicó,²² en esta imagen pueden advertirse en algunas áreas la sucesión de puntos de la plantilla perforada, estarcidos con carbón y repasados después en la mayoría de áreas con una tinta. Sólo en zonas puntuales –donde, por lo que fuese, el dibujo no fue retomado a pincel–, son visibles estas sucesiones de puntitos (fig. 19).

²⁰ COSENTINO, Antonino: "Identification of pigments by multispectral imaging: a flowchart method", en *Heritage Science*, vol. 2, núm. 1, 2014, p. 1-12.

²¹ POLDI-VILLA, *op. cit.*, 2006; COSENTINO, *op. cit.*, 2014.

²² HERRERO-CORTELL, Miguel Àngel: "Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. CI, 2020, p. 97-113.



Figura 18: Superposición de los ejemplares del Museo de Bellas Artes de Valencia y de Villarreal. Obsérvese la casi total coincidencia, solo posible mediante la utilización de un medio mecánico de trasposición del dibujo, como un calco o un estarcido.



Figura 19: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Arciprestal de Villarreal. Fotografía digital infrarroja, a 1100nm (detalle). Obsérvense los vestigios del estarcido en los contornos de los dedos de la mano. En otros puntos son escasamente visibles debido a que, tras el estarcido se borraban parcialmente, y el dibujo se retomaba con ayuda de pluma o pincel y un medio líquido.

Es habitual, de hecho, que, en sus dibujos subyacentes, Paolo da San Leocadio utilice un trazado de pincel muy sutil, —o pluma, en muchas ocasiones— con una tinta aguada, que normalmente en infrarrojo devuelve una señal de color gris medio. Así, solo en partes muy claras suele ser este trazado perceptible. Esto sucede, por ejemplo, al contemplar la fotografía infrarroja del ejemplar de la Catedral de Barcelona. Solamente en algunos puntos se puede rastrear el dibujo subyacente, como sucede en el perfil de las carnaciones o en la parte más clara de la manga de la túnica (fig. 20).

También en el aludido ejemplar de Villarreal, se observan lineamientos de tinta aguada en los contornos, retomando las hileras de puntitos del estarcido. Particularmente interesante resultan, en ese mismo ejemplar, los vestigios de una construcción compositiva subyacente, que a buen seguro tiene que relacionarse con la ejecución del retablo de San Jaime, lo que permite una datación bastante precisa de la tabla, entre 1509 y 1513. Puede considerarse un diseño preparatorio de alguna de las tablas, probablemente el prendimiento, aunque la escena no acaba de coincidir con ninguna, probablemente debido a que debió descartarse, razón por la que la tabla fue reutilizada para la probable comisión de este *Cristo Portacroce* (figs. 21-22). Significativo en este caso resulta la escasa intensidad de las líneas, que solo pueden apreciarse forzando mucho la imagen infrarroja, y que, en cambio, pueden verse algo más nítidamente a longitudes de onda superiores a los 1100 nm, mediante reflectografía infrarroja, como demuestran las pruebas aportadas por el IVACR+I.²³ Esto es debido a su naturaleza carbonosa, pero que en aplicaciones aguadas tiende a devenir menos evidente en longitudes de onda cercanas al visible (700-1100).

Así pues, en la tabla sujeto de este estudio —como ya hemos avanzado—, la fotografía infrarroja no permite prácticamente la visualización de ningún tipo de dibujo subyacente (fig. 23). Así, no son visibles ni lineamientos, ni grafismos, ni dibujo a mano alzada, ni restos de un calco ni de un estarcido. En nuestra opinión, y como ya anticipábamos, esto no implica que no exista. Muy probablemente se utilizó la misma plantilla de estarcido que se documentan en el ejemplar de Villarreal solo que, a diferencia de éste, en la muñequilla no debió utilizarse polvo de carbón sino algún pigmento tierra: ocre, almagra, Siena o sombra natural. Se trataba de una práctica bastante común en los obradores italianos del siglo XVI. De hecho, el propio estarcido es una práctica con escaso uso en los obradores hispanos antes del siglo XVII —lo que no implica que no se conociese—, pero ciertamente suele relacionarse con las prácticas italianas.

²³ JUANES-GARCÍA, *op. cit.*, 2023, p. 55-56.



Figura 20 Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Archivo de la Catedral de Barcelona. Fotografía digital infrarroja, a 1100nm. Solamente en las partes más claras es visible el dibujo, ejecutado con pluma y tinta aguada.



Figura 21: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Arciprestal de Villarreal. Fotografía digital infrarroja (detalle), a 1100nm. Obsérvense los vestigios de una escena con figuras de soldados, probablemente *el Prendimiento*. A la derecha se ha enfatizado la señal de la fotografía infrarroja para la mejor visualización del dibujo.



Figura 22: Paolo da San Leocadio: [izquierda] *Cristo portacroce*, Arciprestal de Villarreal, dibujo subyacente; [centro] *Prendimiento de San Jaime* (detalle), Retablo de Villarreal; [derecha] *Lamentación sobre Cristo muerto* (detalle), Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: En las dos últimas escenas pueden apreciarse parecidos formales importantes con la composición subyacente de la tabla de Villarreal [izq.].

El motivo de que nuestra tabla en estudio no deje ninguna traza del dibujo primigenio hay que buscarlo en el material utilizado: los pimientos tierra, de hecho, devuelven grises medios que tienden a confundirse con la respuesta de la policromía en la banda infrarroja, imposibilitando su visualización. La fotografía infrarroja de falso color, como se verá a continuación, viene a demostrar esta hipótesis.



Figura 23: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*. Tabla de Valencia objeto de estudio. Fotografía digital infrarroja, a 1100nm. Obsérvese la superficie de la pintura algo erosionada por procesos de limpieza mecánica antiguos. No son visibles restos de dibujo subyacente, ni a mano alzada ni mediante procedimientos mecánicos de transferencia.

5.2. Imagen Infrarroja de Falso color.

Las imágenes de falso color vienen utilizándose en el campo del patrimonio artístico como imágenes híbridas compuestas digitalmente, obtenidas intercambiando capas RGB entre las regiones IR, UV y VIS para discriminar entre materiales que tienen el mismo color, pero presentan comportamientos espectrales diferentes, en el infrarrojo y el visible. Al integrarse en el elenco de técnicas de análisis multibanda, la información que puede recabarse de este tipo de imágenes es potencialmente útil, pues sirven para los propósitos de identificación preliminar de ciertos pigmentos, al tiempo que permiten evidenciar diversos aspectos procedimentales y materiales.²⁴ De entre las técnicas de falso color, que también comprenden el UVFC, probablemente sea el IRFC la más conocida y sobre la que más bibliografía existe²⁵ y una de las que más información aportan al análisis multibanda.²⁶ Antiguamente el IRFC se hacía con películas especiales,²⁷ pero actualmente se trata ya de una imagen híbrida digital. No obstante, existen otros tipos de infrarrojo de falso color,²⁸ puesto que no existe una única metodología para la consecución de este tipo de imágenes, aunque las más frecuentes tienden a substituir en el RGB el canal rojo por el verde; el verde por el azul, y el rojo por la imagen IR en escala de grises.²⁹ Es habitual la utilización de esta técnica para la identificación preliminar pigmentaria.³⁰

La técnica de infrarrojo de falso color consiente visualizar aspectos propios de la banda visible y de la banda IR en una misma imagen, alterando como se ha explicado el valor de los canales RGB. La fotografía infrarroja de falso color (fig. 24) resulta en este caso especialmente interesante, al aportar

²⁴ HERRERO-CORTELL, Miguel A.; RAÍCH, Marta; ARTONI, Paola; MADRID, José: "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", *Ge-conservación*, n. 22, 2022, p. 58-75.

²⁵ POLDI-VILLA, *op. cit.*, 2006, p. 127-137.

²⁶ HERRERO-CORTELL, Miquel A.; RAÍCH, Marta; ARTONI, Paola; PUIG, Isidro: "Multi-band technical imaging in the research of the execution of paintings. The case study of the portrait of Carlos IV, by Francisco de Goya", *Ge-conservación*, n. 14, 2018, p. 11; RAÍCH, Marta; ARTONI, Paola; HERRERO-CORTELL, Miquel A.; LA BELLA, Andrea; RICCI, M.L.; HERNÁNDEZ, A.: "Riconoscere dal colore. Pigmenti e coloranti dell'età moderna nell'analisi multibanda dei dipinti: uno strumento visivo per gli storici dell'arte e i conservatori", in *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, A, 2019, p. 120-127.

²⁷ MOON, Thomas; SCHILLING, Michael R.; THIRKETTLE, Sally: "A note on the use of false-color infrared photography in conservation", en *Studies in Conservation*, 1992, p. 42-52.

²⁸ AGUILAR-TÉLLEZ, D. M.; RUVALCABA-SIL, J. L.; CLAES, P.; GONZÁLEZ-GONZÁLEZ, D.: "False color and infrared imaging for the identification of pigments in paintings", *MRS Online Proceedings Library (OPL)*, 1618, 2014, p. 3-15.

²⁹ COSENTINO, *op. cit.*, 2014; COSENTINO, A.: "Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination", *Conservar Patrimonio*, n.21, 2015, p. 53-62; COSENTINO, A.: "Infrared technical photography for art examination", *e-Preservation science*, n 13, 2016, p. 1-6; HERRERO-CORTELL, et al., *op. cit.*, 2018; RAÍCH et al., *op. cit.*, 2019.

³⁰ COSENTINO, *op. cit.*, 2014; RAÍCH et al., *op. cit.*, 2019; KELLER, A. T.; LENZ, R.; ARTESANI, A.; MOSCA, S.; COMELLI, D.; NEVIN, A.: "Exploring the ultraviolet induced infrared luminescence of titanium white pigments", *Conservation 360*, 2019, p. 216; HERRERO-CORTELL et al., *op. cit.*, 2022.



Figura 24: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, Tabla objeto de estudio. Fotografía digital infrarroja de falso color. Obsérvese la superficie de la pintura algo erosionada, por procesos de limpieza mecánica antiguos, con abundantes pérdidas en las zonas ejecutadas con pigmentos tierra, como la cruz o los cabellos. Los repintes adquieren una tonalidad verdosa.

En este tipo de imagen los colores adquieren nuevas tonalidades en función de su comportamiento espectral. Así, las zonas de color rojizo devuelven tonalidades entre el amarillo y el naranja, en función del pigmento empleado. Partes en las que se ha producido una erosión mecánica devuelven una tonalidad más clara, mientras que en partes en las que se han ejecutado repintes o adiciones es habitual encontrar manchas de tonalidad verdosa.

Cuando una imagen infrarroja estándar no devuelve resultados alusivos al dibujo subyacente, suele emplearse esta tipología de imagen, puesto que, aunque resulten invisibles en el blanco y negro de una imagen IR, los trazos dados con tintas puras o aguadas suelen poder visualizarse en el falso color, al adquirir estos un tono diferente al color que los rodea. Sin embargo, en este caso, resulta de nuevo imposible apreciar ningún tipo de lineamiento. Los posibles restos de un estarcido a base de tierras ricas en óxidos de hierro resultan imposibles de visualizar, al adoptar un tono de color ocre más anaranjado o verdoso en función del pigmento, tonos que, en cualquier caso, se confunden con las masas cromáticas de los pliegues y drapeados, ejecutadas con bermellón y lacas. Sin embargo, una observación atenta a los contornos de las carnaciones, por ejemplo, si permite apreciar ligeramente vestigios de líneas de dicho color, aunque no de forma nítida ni continuada. La presencia continua de óxidos de hierro, en cualquier caso, parece haber sido rastreada en los análisis químicos de superficie, efectuados por el IVACR+i.³¹



Figura 25: Fotografía digital infrarroja de falso color de una selección de pigmentos históricos.

³¹ JUANES-GARCÍA, *op. cit.*, 2023, p. 89. La presencia continua de cobre, en nuestra opinión, hay que entenderla como un vestigio de secativo, mientras que la de los óxidos de hierro se debe al pigmento utilizado en el estarcido.



Figura 26: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, tabla objeto de estudio. Yuxtaposición visible e infrarrojo de falso color (detalle). Como puede observarse no se aprecia ningún tipo de línea en la construcción de pliegues y drapeados.



Figura 27: Yuxtaposición de las tres imágenes infrarrojas de falso color: [de izquierda a derecha] Archivo de la Catedral de Barcelona, Arciprestal de Villarreal, y Museo de Bellas Artes de Valencia (ejemplar objeto de estudio). Obsérvese la similitud de los tres modelos.

Una confrontación de las imágenes infrarrojas de falso color de las tres tablas a las que hemos podido tener acceso, resulta muy reveladora, para entender la manera en la que estas tablas fueron ejecutadas (fig. 27). Sin duda, el ejemplar de Villarreal y el que nos ocupa presentan numerosas afinidades, que seguidamente explicaremos, y una mayor divergencia con respecto al conservado en el Archivo de la Catedral de Barcelona -que como se ha explicado, se ejecutó con una metodología diversa, incorporando, básicamente, negro carbón y laca, como pigmentos en la túnica, combinados con un delicado *tratteggio* de oro fino en concha, que imita un raso áureo, un tejido de seda y oro-.

En el caso que nos ocupa puede apreciarse como la construcción de la túnica se realiza básicamente con bermellón y blanco de albayalde en la base. En IRFC el bermellón se torna de color amarillo medio, mientras que en las partes en las que se combina con blanco de plomo es habitual una respuesta de color amarillo claro.³² Con estos dos pigmentos, el artista va construyendo los volúmenes de los paños, los drapeados y los pliegues, que de inmediato retoma añadiendo una laca, —cuya respuesta habitualmente oscila entre el amarillo oscuro y el naranja, en función de su composición—.

Es evidente que, mientras que en el ejemplar de Villarreal la laca fina se conserva perfectamente, —permitiendo colegir bajo sus veladuras las construcciones amarillentas del bermellón sumado al albayalde—, en el ejemplar que nos ocupa la laca parece tener una menor respuesta. De hecho, por una parte, llega a confundirse con el bermellón por su tonalidad más amarillenta que rojiza. Siendo la laca un producto que se degrada con facilidad y susceptible de sucumbir a limpiezas algo agresivas, o a eliminarse junto con el barniz, es normal que en este caso su respuesta sea tan débil, puesto que, como se ha explicado en el apartado referente a la conservación la obra ha sido profusamente limpiada para salir al mercado. En las imágenes de falso color, sobre el amarillo se aprecian los restos de una laca de color anaranjado oscuro, solamente perceptibles en algunos pliegues y zonas muy puntuales de los drapeados. No obstante, es posible que en origen su presencia en forma de veladuras fuese mucho mayor. Otro pigmento que permite presuponer el infrarrojo de falso color es la azurita, utilizada por ejemplo en la consecución de las venas en las manos, y en algunos puntos de la túnica, con una característica respuesta violácea, que no presentan el resto de los azules. La respuesta azulada grisácea de la corona de espinas podría deberse al uso de un pigmento cúprico como la malaquita, o más probablemente crisocola, si bien no pueden descartarse otros pigmentos necesariamente de cobre, como el verdigrís o el resinato, aunque estas dos opciones parecen aquí menos probables. El uso de

³² HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; RAÍCH, Marta; ARTONI, Paola; MADRID, José A.: "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", en *Ge-conservación*, núm. 22, 2022, p. 58-75.

pigmentos tierra también parece rastreable a partir de la imagen infrarroja de falso color, si bien su respuesta es menor que en el ejemplar de Villarreal (fig. 27).

Así, como conclusión general que permite colegir esta técnica puede esgrimirse que la tabla de Villarreal y la que nos ocupa comparten en gran medida el modo en que están ejecutadas, aunque la diferencia cromática y tonal hace pensar que se realizaron en dos momentos diferentes y sin tener como apoyo referencial la otra tabla delante, lo que justifica la elección de mezclas ligeramente diferentes, tal y como es visible en la imagen infrarroja de falso color. Algunos elementos son completamente coincidentes, como por ejemplo los trazados incisivos de la Cruz, o el modo de ejecutar las veladuras –por más que, como venimos indicando, muchas de estas veladuras en el ejemplar que nos ocupa se han perdido en procesos de limpieza–. Vistas de cerca las imágenes de falso color demuestran que la manera de construir los volúmenes y el modo de disponer las pinceladas es exactamente el mismo, como también lo es el orden secuencial de aplicación de los pigmentos, lo que nos lleva a pensar en un mismo *modus operandi*, en un mismo *sensum* creativo. La identificación pigmentaria inducida por el infrarrojo de falso color es, en cualquier caso, coincidente con la constatada en los análisis físico-químicos por el equipo del IVACR+I, si bien mediante las técnicas que el equipo de la Generalitat ha utilizado pueden precisarse mucho más los pigmentos utilizados, incluso desvelando algunos que, por las limitaciones de la técnica IRFC no pueden identificarse, como acontece con el amarillo de plomo-estaño, cuya respuesta en técnicas de imagen es coincidente con la del blanco de plomo.³³

5.3. Fotografía de luminiscencia visible inducida por radiación ultravioleta (UVL)

Por su parte, la UVL ha ocupado un lugar preeminente en nuestro ámbito, por la gran cantidad de información que puede llegar a aportar. Así es muy abundante la literatura que desde los primeros estudios de Rorimer (1931) ha ido sucesivamente creciendo,³⁴ especialmente en lo concerniente a la visualización de repintes y barnices, pero también en lo tocante al fenómeno de luminiscencia propio de los materiales pictóricos. En la actualidad se cuenta ya con publicaciones específicamente dedicadas a estas técnicas en las que se desgranar desde fundamentos físicos hasta preceptos teóricos y prácticos, abundando en metodologías, equipamientos, filtros o fuentes de radiación.³⁵

³³ JUANES-GARCÍA, *op. cit.*, 2023, p. 64-85.

³⁴ ALDROVANDI, A.; PICOLLO, M.: *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*. Il Prato, Padova, 1999, p. 67-84.

³⁵ PICOLLO, M.; FUSTER LÓPEZ, L.; STOLS-WITLOX, M.: *UV-Vis Luminescence imaging techniques/ Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. Editorial Universitat Politècnica de València, 2020. <http://hdl.handle.net/10251/138517>



Figura 28: Paolo da San Leocadio, *Cristo portacroce*, tabla objeto de estudio. Fotografía digital de luminiscencia visible inducida por radiación ultravioleta (UVL).

Aprovechando el set de fotografía dispuesto para la obtención de la imagen infrarroja de falso color, se creyó oportuno poder tomar una fotografía de luminiscencia inducida por radiación UV (fig. 28), por algunas pautas preliminares que esta podía aportar y para poder confrontarla con las otras dos imágenes UVL de las dos tablas a las que tuvimos acceso (fig. 29). El resultado fue muy revelador. La imagen UVL (fig. 28) permitió verificar la hipótesis planteada por la IRFC. La obra de Villarreal y la que nos ocupa se realizaron de modo análogo y con materiales análogos, razón por la cual exhiben luminiscencias muy similares (fig. 29). La adición de blanco de plomo al bermellón del manto, por ejemplo, devuelve el tono rosado claro. Sin embargo, es necesario advertir tres cuestiones que aquí se nos antojan capitales. En primer lugar, la ausencia de una luminiscencia amarillenta en el ejemplar que nos ocupa nos habla de la remoción y posterior sustitución del barniz. De hecho, es probable que el barniz original fuera ya removido en antiguas operaciones de limpieza. En las mismas debieron perderse, en segundo lugar, las veladuras oscuras que construían las partes en penumbra de pliegues y drapeados, y que resultan tan características, por ejemplo, en el ejemplar de Villarreal. Es necesario advertir, por último, que la mayor abundancia de repintes parece bastante consecuente con unas pérdidas abundantes por fricción, algo típico de limpiezas intensas.

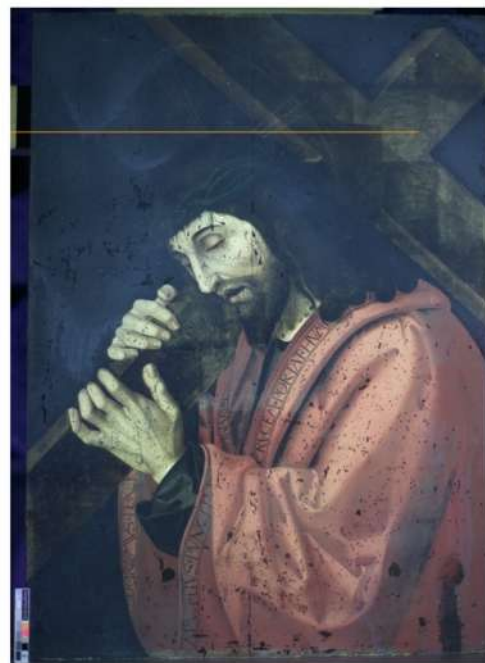


Figura 29: Confrontación de las imágenes UVL de los ejemplares de la Catedral de Barcelona, de la Arciprestal de Villarreal y del Museo de Bellas Artes de Valencia (objeto de estudio). Obsérvese una análoga luminiscencia de materiales. En el de Villarreal es perceptible un barniz envejecido, retirado en la tabla que nos ocupa. En esta se puede apreciar la pérdida de las veladuras de laca oscura en las construcciones de los drapeados, barridas por limpiezas pasadas. También se aprecian los numerosos repintes motivados por la erosión. Obsérvese cómo ambas presentan una ejecución bien diferente al ejemplar de Barcelona.

6. EL AUTOR

Paolo da San Leocadio

Reggio Emilia (Italia), septiembre de 1447 - Valencia, hacia 1520, o poco más, cuando consignamos su última referencia documental de un pago atrasado de Villarreal del 15 de octubre de 1520, ya con 73 años.

En este informe atributivo también nos ha parecido imprescindible dedicar unas páginas a la biografía de Paolo da San Leocadio. A nuestro juicio es fundamental conocer a fondo la personalidad de este soberbio pintor italiano, tan decisivo para la historia de la pintura española. Su biografía explica muchas cosas (sus orígenes, su familia, su primera y decisiva formación como pintor...) y nos permite comprender mucho mejor las cualidades plásticas y la realidad creativa, técnica y estilística del *Cristo Portacroce* que aquí hemos estudiado.

Para empezar, Paolo da San Leocadio es un pintor italiano que trabajó más de 40 años en España; un periodo decisivo. Es uno de los maestros mejor documentados de la pintura valenciana de los siglos XV y XVI, fue el introductor de la pintura del Renacimiento en España en 1472. La documentación conservada así lo atestigua, tanto por los rasgos biográficos que nos ofrece como por la información que permite adentrarnos en el contenido y la calidad de su obra y en el ambiente social y cultural en el cual esta se desarrolló.

Sin duda, en estos momentos (2023) procede revalorizar la categoría artística de este singular maestro. Así lo acredita, por ejemplo, el vigor polícromo y la excepcional audacia compositiva exhibida en los estirados ángeles que Paolo de San Leocadio, de forma magistral, supo embutir en las incómodas curvas de las crujías góticas de la bóveda del presbiterio de la catedral de Valencia o, entre otros, en la emblemática y depurada serie de Cristos *Portacroce* que aquí estamos considerando, especialmente la versión que justifica el presente estudio. Todo ello nos permite concluir que Paolo da San Leocadio es mucho más de lo considerado hasta ahora; es decir, no solo es la punta de lanza de la modernización pictórica en la Península Ibérica, sino que, adelantándose, por ejemplo, a las propuestas angélicas de Melozzo da Forlì en Italia, se convierte en un audaz y original pintor que sin duda merece tenerse mucho más en cuenta en el escenario pictórico de la Europa de finales del siglo XV.

Paolo nació en Reggio Emilia el 10 de septiembre de 1447;³⁶ era el sexto hijo del reputado sastre Pietro Lazzaro da San Leocadio. Antes del nacimiento de nuestro pintor, habían venido al mundo otros hermanos suyos: Jacopina, en 1436; Stefano, en 1440; Niccolò, en 1441; Luca, el 1443, y Ludovica, en 1445. En 1458, con once años, Paolo todavía se encontraba en Reggio de la Emilia. De todas formas, según la razonable hipótesis de Prospero Carri, «*ciò conferma com'egli, dopo 11 anni circa abbia lasciato Reggio per recarsi a Ferrara, a Mantova, e forse anche a Bologna, ove apprendere l'arte del pennello*».³⁷ Quizá entonces se iniciaría como aprendiz en el taller de algún maestro importante (¿Cosmè Tura?, ¿Francesco del Cossa?, ¿Andrea Mantegna?), con quien daría comienzo la dilatada y ambiciosa carrera artística de Paolo.

El 4 de enero de 1468, nacía en Reggio de la Emilia un hijo de nuestro pintor, bautizado en la catedral de la misma ciudad, con el nombre de Leocadio (Eleucadio). Su padrino fue Gaspare Tacoli y su madrina fue la mujer de Andrea Magnani. Hay quién considera que se podría tratar de un hijo bastardo, aunque no hay ningún dato que lo pueda asegurar.

Sabemos que poco antes del viaje de Paolo a Valencia, cuando tenía veinticuatro años, todavía vivía con su hijo Leocadio, de cuatro años, en la casa paterna, junto con Pietro Lazzaro, el padre, sastre de profesión, de cincuenta y un años, y sus hermanos: Stefano, clérigo de treinta años; Niccolò, de veintiocho años, y su hijo Vincenzo, de poco más de un año, y Luca, de veintisiete años. Se desconoce la identidad de la madre; tampoco se sabe si murió en el parto o si realmente Paolo estaba casado, porque en esta documentación solo aparecen referenciados los miembros masculinos.³⁸ A todos estos datos podemos añadir que el abuelo de Paolo da San Leocadio habría podido ser el maestro de obras

³⁶ Su partida de nacimiento dice "Paulus, filius Petri Lazari de Santo Lochadio, baptizatus fuit, per scripsi compatri Iohannes Iacobi Bebius et domina Biatruxia de Manfredis". Fue parcialmente publicada en 1922: CARRI, Prospero: *Brevi studi sul Quattrocento emiliano*, Reggio, 1922, p. 10. Posteriormente las pesquisas de Ximo Company en el Archivo della Curia Vescovile de Reggio, contando con la ayuda inestimable de Monsignore Francesco Milani permitieron encontrar y verificar en 1990 dicho documento: COMPANY, Ximo: "La Adoración de los Reyes, de Pablo de San Leocadio, conservada en Gandia y nueva aportación documental sobre el nacimiento del pintor", *Archivo Español de Arte*, 249, 1990, p. 84-91; Archivo della Curia Vescovile di Reggio nell'Emilia: Registro primo (anni 1430-1449), prima colonna, atto quattro affiancato de 2 glosse. Cfr. TOLOSA, Luisa; COMPANY, Ximo: "Pinturas murales de la Catedral de Valencia. Apéndice documental", en *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos* (dir. PÉREZ GARCÍA, María del Carmen), Valencia, 2006 [p. 369-399], doc. n° 1, p. 379.

³⁷ CARRI, Prospero: *Brevi studi sul Quattrocento...*, 1922, p. 10.

³⁸ Véase el "Appendice I" de Giovanni Pio PALAZZI, dentro de CONDORELLI, Adele: "Il coro angelico di Rodrigo Borgia", en MIGLIO, Massimo; OLIVA, Anna Maria; PÉREZ, María del Carmen (eds.): *Rinascimento italiano e committenza valenzana gli angeli musicanti della cattedrale di Valencia* (Roma, 24-26 enero 2008), actas del Convegno Internazionale di Studi (Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011, p. 57-87.

de la catedral de Reggio de la Emilia. Seguramente se trata de Stefano da San Leocadio, quien estuvo al frente de la construcción de la mencionada catedral en 1471.³⁹

Una de las etapas más oscuras y un tanto imprecisas de la vida de Paolo da San Leocadio es la de su primera formación en Italia. Sin embargo, hay una carta del padre de Paolo que nos proporciona datos importantes y fiables. Este, Pietro Lazzaro, era un sastre experto en brocados y recamados dorados y trabajaba, nada más y nada menos, que para el gran duque Borso de Este de Ferrara; tenía amistad con él; además, Pietro Lazzaro era uno de los cuarenta consejeros que administraban la ciudad de Reggio. Era un hombre, en definitiva, con una cierta y bien considerada posición social. Una puerta abierta a situar a su hijo Paolo en la destacada ‘*bottega*’ pictórica del duque de Ferrara. Pues bien, el 29 de abril de 1470 Pietro Lazzaro envió una carta al duque Borso, señor de Ferrara, Módena y Reggio, «*Illustrissime princeps te Ex.me Dne*», que nos puede esclarecer el tema de la primera formación de Paolo de San Leocadio y vincular a nuestro joven pintor reggiano, tal como señaló Prospero Carri en 1922, con los círculos artísticos de Ferrara. La carta la envió a título personal y confidencial, y en ella solicitaba al duque Borso protección para dos de sus hijos, probablemente para Luca y para el joven pintor Paolo, lo cual es una clara prueba de la familiaridad entre el sastre y el duque, así como de la citada posible vinculación de nuestro pintor con los del círculo pictórico del famoso ducado de Ferrara.⁴⁰

Procede señalar que en la corte del duque Borso se creó una de las escuelas pictóricas más importantes de Italia, con artistas como Cosmè Tura, Francesco del Cossa (sobre todo) y Ercole de Roberti (ya en un fase más tardía), y que la corte costeaba tareas significativas como las rutilantes pinturas murales del Salón de los Meses del Palacio Schifanoia de Ferrara (1469-1470), obra predilecta del duque, o las refinadas miniaturas que aparecen en la Biblia estense o Biblia de Borso de Este (1455-1461), que se conserva en la Biblioteca Universitaria Estense de Módena. En efecto, alrededor de la poderosa y emprendedora corte estense, «*one of the most refined in Europe*» se alcanza, en palabras de Cecil Gould, «*the golden age of painting at Ferrara*».⁴¹ Evidentemente, un importante centro artístico y cultural como Ferrara era un lugar ideal para la formación de jóvenes talentos. En este sentido, está documentada la llegada de un joven aprendiz milanés al taller ferrarés de Cosmè Tura,

³⁹ GRASSI, Giancarlo; SEVERI, Mauro: "Restauro alla cattedrale di Reggio Emilia. Prime risultanze delle indagini sulle strutture murarie in alzata", *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte del Territorio di Modena e Reggio Emilia*, núm. 2, 2007, p. 45-63. Véase también el apéndice de PALAZZI dentro de CONDORELLI, *op. cit.*, 2011.

⁴⁰ "Appendice I" de Giovanni Pio PALAZZI, dentro de CONDORELLI, *op. cit.*, 2011.

⁴¹ GOULD, Cecil: *From Borso to Cesare d'Este. The School of Ferrara, 1450-1628*, catálogo de «Matthiessen Fine Art Ltd»: Londres / Leicester, 1984, 3.ª ed., p. 12.

de nombre desconocido, hacia 1461, lo cual nos indica la fama del pintor y de la pintura ferraresa (ya desde Francesco Squarcione y Marco Zoppo) y refuerza la idea de que el joven Paolo podría haberse formado en este entorno privilegiado, especialmente conociendo la relación entre los Este y la familia San Leocadio. Como escribió Adelle Condorelli en 1963, probablemente Paolo colaboraría en los frescos de Schifanoia; quizá como «*uno dei tanti garzoni [ayudantes] che macinava e impastava i colori per Francesco del Cossa*».⁴²

Cosmè Tura y Francesco del Cossa son, pues, dos buenos candidatos a maestros influyentes del jovencito Paolo da San Leocadio. De Tura, por ejemplo, Paolo pudo aprender esa pintura brillante, pulcramente esmaltada, metálica y afilada, y con esos particulares dedos ganchudos; un maestro ideal de quien pudo aprender no solo las complejas pericias de la pintura mural, sino también todo lo relativo a la pintura al temple y al óleo sobre tabla. Paolo pudo estar en el fecundo ducado de Ferrara entre 1465 y 1472, donde recibió también la influencia de los Galasso, Cossa, Roberti, y de los referidos miniaturistas de la corte estense. No nos olvidemos, además, de la potente personalidad de Andrea Mantegna y su amplio radio de acción alrededor de Padua, que quizás lo influyó de forma más indirecta, a pesar de que, sin duda, incidió en las categorías creativas, mentales y técnicas del joven reggiano. En este sentido, es importante señalar el repertorio pictórico de la capilla Ovetari de Padua, muy conectado con el de los ángeles de la catedral de Valencia que Paolo pintó a partir del 1472.⁴³

En Valencia, después del fatídico incendio accidental del retablo y el presbiterio de su catedral, ocurrido en la fiesta de *Pentecostés* de 1469, los canónigos iniciaron una búsqueda incesante de aquellos pintores activos en toda España que fueran capaces de hacer las nuevas pinturas al fresco para redecorar el presbiterio. Después de algunos intentos fallidos, como por ejemplo la contratación del excéntrico italiano Nicola Fiorentino o Nicolò Delli, activo en Salamanca, ya demasiado viejo, decrepito y un poco impertinente, según la documentación.⁴⁴ Nicola Fiorentino murió en 1470, habiendo pintado únicamente una prueba mural, de estilo todavía algo gotitzante, con la representación de la *Adoración de los Reyes*, que, como dicen las fuentes documentales, fue un rosario de incumplimientos por parte del pintor. Este, cada vez se mostraba más excéntrico y se

⁴² CONDORELLI, Adelle: "Paolo da San Leocadio (I)", *Commentarii*, Roma, 1963, fascs. II-III [p. 134-150], p. 142.

⁴³ SALMAZO, A. M. de Nicolò; SPIAZZI, A. M.; TONIOLO, D.: *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*. Milán, Skira, 2006.

⁴⁴ TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo: "Apèndix documental. Paolo da San Leocadio en els arxius: reflexions sobre els documents de la seua vida i obra", en COMPANY, Ximo: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 395-399.

limitaba a pedir una infinidad de caprichos, hasta el punto de que el beneficiado de turno de la catedral de Valencia llegó a escribir: «*Deu que en guarts [nos guarde] de pintors*». ⁴⁵ Al final, la solución llegó de Roma por una decisión personal del obispo titular de la mitra de la catedral de Valencia, Rodrigo de Borja, entonces vicescanciller de la Iglesia de Roma y futuro papa, Alejandro VI, en 1492. ⁴⁶

De todas maneras, en relación con esta obra capital, que marca el inicio de la recepción del código pictórico italiano del Renacimiento en la península Ibérica, en clave paduano-ferraresa, quizás habría que referirse también a la notable relevancia intelectual, social y económica que ostentó el capítulo catedralicio de Valencia en esta época y en este inicio concreto de la pintura italiana del Renacimiento en Valencia. En este sentido, conviene recordar los nombres de aquellos prohombres de la Iglesia valenciana que aparecen consignados en las capitulaciones del contrato del 1472 y que, de alguna manera, también contribuyeron a abrir las puertas de la catedral de Valencia a la pintura del Renacimiento italiano. Se trata de los canónigos Jaume Prats, doctor en cánones y vicario general; Gonçal de la Caballería, arcediano de Alzira; Ferran Arenós; Guillem Serra; Jaume Martí Cervelló; Francesc Corts; Jeroni Centelles; Francesc Martí (Martínez); Lluís Serra; Guillem Joan, y los presbíteros Joan Civera, doctor en cánones, y Francesc Robiols. También aparecen mencionados, en la parte final de este contrato decisivo, el reverendo maestro Melcior Miralles, subsacristán [*sotsagristà*], y el discreto Joan Figuerola, presbítero beneficiado de la catedral. Finalmente, en calidad de testigos aparecen el reverendo señor Nicolau, obispo de Faenza, y el maestro Miquel Aragonès, profesor de literatura sagrada. A pesar de que haría falta analizar hasta qué punto todos estos canónigos y presbíteros acogerían de buen grado la sacudida social, formal y estilística de la nueva oferta plástica propuesta por el cardenal Borja, por ahora tendríamos que suponer que todos ellos debían tener la preparación intelectual suficiente para aceptar una renovación pictórica tan novedosa, separada, al fin y al cabo, de la mentalidad figurativa y sobre todo gremial y medieval, gótica, que existía en todos los obradores y en la clientela artística valenciana del siglo XV. ⁴⁷ Todo esto consta en el meticuloso contrato del 28 de julio de 1472, firmado entre Paolo da San Leocadio y

⁴⁵ Expresión recogida en TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 35; CONDORELLI, Adele: "Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino", *Commentari: Rivista di critica e storia dell'arte*, vol. 19, Roma, 1968, p. 197-211.

⁴⁶ En TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, apéndice II, doc.3, p. 415, se le cita como "reverendissimus in Christo pater e dominus Rodericus miseracione divina, episcopus albanensis te valentine sacrosante romane ecclesie vicescancellarius ac legatus apostolicus".

⁴⁷ COMPANY, Ximo: "La Trama social dels àngels de la catedral de València (segle XV)", *Afers*, 70, 2011, p. 635-653.

su socio napolitano, Francesco Pagano, y el mencionado capítulo de la catedral de Valencia, presidido por el obispo Rodrigo de Borja.⁴⁸

Así, el 19 de junio de 1472, Paolo da San Leocadio, acompañado de su socio napolitano, Francesco Pagano, mayor que él y con un buen dominio del catalán, desembarcaban en Valencia. Paolo aún no había cumplido los veinticinco años.

La elección de Paolo como uno de los artífices de las importantes pinturas del presbiterio de la catedral levantina es hoy todavía una incógnita. Habría que estudiar las relaciones de Rodrigo de Borja con los duques de Ferrara. En todo caso, es muy probable que Paolo da San Leocadio visitara Roma hacia 1470, quizá, como ha propuesto Adele Condorelli en 2011,⁴⁹ con motivo de la visita de Borso de Este al papa Paolo II Barbo en 1471. Probablemente, por lo tanto, y gracias también a la madre de los hijos de Rodrigo de Borja, Vannoza Cattanei, de origen mantuano (o lombardo, a grandes rasgos, como también era considerado Leocadio en algunos de sus documentos en España), y sobre todo hija de un pintor y protectora de un grupo de artistas de origen lombardo, Leocadio pudo conocer el entorno borgiano con el cual pronto desarrolló vínculos profesionales y una amplia fortuna en España. En estos mismos años también pudo conocer en Roma a su compañero y futuro socio Francesco Pagano, quizás trabajando en las desaparecidas pinturas murales del Palacio Borja de la antigua Cancillería.⁵⁰ En cualquier caso, la juventud de Paolo, sus grandes dotes pictóricas y la necesidad de ganarse un futuro debieron de ser motivos importantes para ser recomendado para solucionar la delicada y difícil empresa valenciana.

El viaje hacia Valencia, formando parte de una gran comitiva organizada por el cardenal valenciano Rodrigo de Borja (obispo de Valencia y después —en 1492— papa Alejandro VI), fue el inicio de una fructífera relación entre nuestro pintor y el poderoso clan de los Borja.

⁴⁸ Véase CHABÁS, Roque: "Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia", *El Archivo*, vol. V, Valencia, Francisco Vives Mora, 1891, p. 376-402; TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, p. 415-417; COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro: "Els Borja. Ments obertes a la cultura, 1472: el pas de Roderic de Borja per Valencia i Xàtiva", en *Lux Mundi*, vol. 1, Xàtiva, Generalitat Valenciana i Fundació Llum de les Imatges, 2007, p. 205-227.

⁴⁹ CONDORELLI, Adele: "Il coro angelico di Rodrigo Borgia", en MIGLIO, M.; OLIVA, A.M.; PÉREZ GARCÍA, M.C. (eds.): *Rinascimento italiano e committenza valenzana gli angeli musicanti della Cattedrale di València*, Actas del Convegno Internazionale di Studi, Roma, 24-26 de enero de 2008, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011, p. 57-87.

⁵⁰ Véase MAGNUSON, Torgil: *Studies in Roman Quattrocento Architecture* (Estocolm, Almqvist & Wiksell, 1958; CONDORELLI, Adele: "Il coro angelico di Rodrigo Borgia"..., *op. cit.*, 2011, y de la misma autora, "El cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio", Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja, *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2008-2009, núm. 2, p. 359-378.

Sin embargo, por razones que desconocemos con exactitud, Leocadio, como se ha dicho, llegó a Valencia acompañado de un socio, el napolitano, activo a Roma, Francesco Pagano. Al final, los dos firmaron el 28 de julio de 1472 el contrato, seguramente el más importante de la pintura valenciana del siglo XV y de los más elevados (3.000 ducados o 52.980 sueldos).

Como se ha dicho, se trata de las pinturas murales más relevantes de la pintura del primer Renacimiento hispano. Según un testigo anónimo del siglo XVII, las paredes de la capilla mayor estaban decoradas con *La cena de los apóstoles* y, en la bóveda gótica se exhibía la gloria de unos ángeles con diversidad de instrumentos musicales. Unos instrumentos y una música, que estaba en comunión con el salmo 150, el último del salterio, donde se citan estos instrumentos de viento, cuerda y percusión. Estos ángeles músicos se redescubrieron y se recuperaron entre 2004 y 2007, pero los apóstoles y la figura de Jesucristo en Majestad se perdieron para siempre con la renovación barroca iniciada en 1674 por Juan Bautista Pérez Castiel. Solo se conserva alguna fotografía del pie de Jesucristo obtenida y publicada por Ximo Company.⁵¹

Se han dicho muchas cosas sobre la verdadera autoría de los ángeles de la catedral de Valencia, pero, de acuerdo con la documentación existente y los contrastados razonamientos de Adele Condorelli,⁵² Ximo Company,⁵³ y Ximo Company y Miquel Àngel Herrero,⁵⁴ la intervención de Paolo en los doce ángeles es clarísima e indiscutible, así como la clara participación de su socio Francesco Pagano en los elementos decorativos de este gran conjunto de pintura mural, según Adele Condorelli.⁵⁵ Ya lo dijo Post en 1953, cuando señaló que la parte más importante y comprometida de las pinturas valencianas, «*the lion's share*» o «*the figure-painting*», es decir, la obra de «*the true artist*», pertenecen en la mano de Paolo da San Leocadio.⁵⁶ El profesor norteamericano Chandler Rathfon Post intuyó esta preeminencia ejecutiva de Paolo al ver la prueba al fresco que tuvieron que hacer

⁵¹ COMPANY, Ximo: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 213.

⁵² CONDORELLI, Adele: "El cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio", *Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja, Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, núm. 2, 2008-2009, p. 359-378.

⁵³ COMPANY, *op. cit.*, 2006; "Paolo de San Leocadio, una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento", en *La llum de les imatges. Espais de llum* (Borriana, Vila-real i Castelló, 2008), catálogo de exposición, Generalitat Valenciana i Fundació Llum de les Imatges, 2008, p. 171-187; y "La trama social dels àngels de la catedral de Valencia (segle XV)", *Afers: fulls de recerca i pensament*, Catarroja, núm. 70, 2011, p. 635-653.

⁵⁴ COMPANY, Ximo; HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: "Del fresc a l'oli: les pràctiques pictòriques de Paolo da San Leocadio al regne de Valencia i al ducat de Gandia", en GARCIA-OLIVER, F. (ed.): *Una comunitat humana al llarg de la història: la Safor. Estudis dedicats a Vicent Olaso Cendra*, Catarroja i Barcelona, Afers, 2020, «Recerca i Pensament», 98, p. 555-593.

⁵⁵ CONDORELLI, *op. cit.*, 2008-2009.

⁵⁶ POST, Chandler Rathfon: *The Valencian school in the early renaissance, (A history of Spanish painting, vol. 11)*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953, p. 41-45.

Leocadio y su socio Pagano al llegar a Valencia en 1472. En esta prueba, que se ha conservado siempre —un poco dañada— en la catedral de Valencia, brotan por los cuatro lados los estilemas paduano-ferrareses que Paolo da San Leocadio aprendió en el Palacio Schifanoia de Ferrara, al lado de Cosmè Tura y Francesco del Cossa. En cambio, como ha sido demostrado por Adele Condorelli, Pagano, proveniente de Nápoles, bastante más mayor que Leocadio, era un pintor más retardatario, de ideario y formación mucho más gotizante.⁵⁷ Imposible que jamás hubiera podido imaginar unos ángeles tan audaces como los que se exhiben en la catedral de Valencia. Como recoge la documentación exhumada, Pagano fue el encargado de las partes más decorativas y ornamentales. En cambio, tanto en la prueba del *Nacimiento* como en las pinturas definitivas de los ángeles de la bóveda gótica del presbiterio de la catedral, con esa innovadora y osada disposición de las figuras, sus movimientos rutilantes e inverosímiles, el cromatismo alegre y penetrante (con magistrales tornasolados), el concepto de claroscuro que emerge en el tratamiento de la luz y la vivacidad de manos, pies y rostros corresponden al jovencísimo y mucho más vanguardista Paolo da San Leocadio. De todas maneras, hay datos documentales incontrovertibles que sancionan la propuesta que aquí se está haciendo. El dato clave y más fehaciente de todo lo que estamos comentando se encuentra en un luminoso documento que se redactó el 23 de septiembre de 1476 en presencia de los dos socios, Pagano y Leocadio, y también de los canónigos de la catedral valenciana. Aquí, atendiendo a unas discusiones que mantenían los dos socios sobre quién tenía que pintar más y con más responsabilidad en los muros y en la bóveda del altar mayor de la catedral de Valencia, los canónigos tuvieron que intervenir de manera muy rotunda y concreta; tuvieron que establecer con toda claridad una división muy concreta y específica sobre lo que cada maestro tenía que pintar. Se trata de una intervención arbitral y una división increíblemente precisa, casi milimétrica, que, sin duda, transparenta una polémica y, por lo tanto, una realidad que venía de antiguo y que, en definitiva, era clara, inequívoca y conocida por todos los canónigos de la catedral de Valencia, seguramente desde el inicio de las

⁵⁷ CONDORELLI, *op. cit.*, 2008-2009, p. 365. TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006. Según Condorelli, Pagano era mucho más gótico, de acuerdo con un documento mallorquín de 1457 que lo vincula con el catalán Rafael Tomás; «Ahora —dice Condorelli—, el documento encontrado en el Archivo del Reino de Mallorca nos hace suponer que podría haber habido otro motivo válido para inducir al vicescanciller a asociar Francesco Pagano a Paolo da San Leocadio, a pesar de que sus formaciones artísticas proviniesen de dos ambientes culturales tan distintos: el hispanoflamenco de la corte napolitana de los aragoneses, por lo que toca a Francesco Pagano, y el renacentista de la corte ferraresa de los Este, por lo que se refiere a Paolo da San Leocadio, el joven talento que se asomaba al escenario de la pintura del Renacimiento, descubierto y escogido por Rodrigo de Borja para introducir las nuevas fórmulas del arte pictórico italiano en su catedral valenciana. El cardenal debió considerar que el maduro pintor napolitano —en 1472 ya casi de cuarenta años— habría sido un soporte indispensable para el joven pintor emiliano, dado que, además de su bravura en la técnica del fresco, al poder expresarse en catalán, estaba a la altura de poder llevar a cabo los contactos sea con los canónigos, sea con la mano de obra local necesaria para un encargo tan complejo como era la decoración de la capilla mayor de la catedral” (CONDORELLI, *op. cit.*, 2008-2009, p. 365).

pinturas en 1472. Esta vieja y muy sabida realidad, «*per fugir de tot scàndel* [para huir del escándalo]», y para que no quedara ningún tipo de duda y se hiciera para siempre una justicia objetiva y definitiva a las demandas constantes del joven Paolo da San Leocadio, se resolvió y se rubricó una sentencia por escrito en presencia de un notario y de dos testigos.

Desde nuestro punto de vista este texto no puede ser más explícito en cuanto a la nitidez de esta división. El documento dice muy claro que Paolo da San Leocadio (y no Francesco Pagano) tenía que ser el encargado de pintar «*los apòstols e la maiestat ab los seraphins*», es decir, todas las figuras: los apóstoles, Cristo en Majestad y los serafines, que son precisamente los ángeles que podemos ver, exuberantes, en la bóveda de la catedral de Valencia, además de los dos ángeles que rodeaban la figura de Cristo en Majestad.⁵⁸

Desde un principio, y hasta su probable muerte en el entorno o poco más allá de 1520, Paolo da San Leocadio disfrutó siempre de un gran prestigio y reconocimiento. Tanto en Valencia como en Castellón, Gandía o Villarreal, Leocadio tuvo casas francas (gratuitas), estuvo exento de impuestos y recibió un conjunto de atenciones muy solícitas, propias y dignas, por supuesto, de «*lo pus solempne* [sic] *pintor de Spanya*» [el más solemne pintor de España], mención que recibió de los miembros del Consejo del Ayuntamiento de Castellón el 16 de enero de 1490.⁵⁹

El 25 de febrero de 1473, Paolo, instalado ya en Valencia, todavía envió a su familia a Reggio cien florines papales de oro. Aunque no hay nada seguro, existe una posibilidad para justificar este envío: la manutención todavía de su hijo italiano, Leocadio. Sin embargo, por otro documento del 1473 (sin día ni mes concretos) se sabe que el niño Leocadio ya no vivía en la casa del abuelo Pietro Lazzaro da San Leocadio. Su defunción sería una causa plausible, en la temprana edad de unos cinco años, aunque también sería plausible considerar que se hubiera trasladado con su padre a Valencia, lo cual dejaría sin explicación el envío de los cien florines. En definitiva, son datos aislados que dificultan la comprensión concreta y exacta de los hechos.

A todo lo dicho, habría que añadir que Paolo redactaba testamento el 4 de julio de 1478, tiempo de peste mortífera, ante el notario Antonio Cirera.⁶⁰ En este documento el pintor menciona otro hijo, de

⁵⁸ SANCHIS SIVERA José: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, Editorial: tipografía moderna, 1930, p. 182; revisado por TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 36, p. 425-426.

⁵⁹ SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel: "Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, vol. LIII, cuaderno 2, abril-junio 1977, p. 365-395 y cuaderno 4, octubre-diciembre 1977, p. 144-160; TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 164.

⁶⁰ TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 45.

nombre Peret Pau [Pedro Pablo], a quien nombra heredero universal y que, además, estaba siendo criado por una nodriza («*la dida de mon fill*»). En ningún momento aparece el nombre de su madre, la posible esposa de Paolo. Aquí se abren varias posibilidades: o bien que la madre de Peret Pau podría haber sido la misma que la del hijo nacido a Reggio el 1468, lo cual implicaría que Paolo llegó casado y con su familia a Valencia en 1472, y que los dos murieron, la madre y el hijo italiano, Leocadio, antes de 1478, de forma que Peret Pau quedó huérfano de madre, o bien que son hijos de mujeres y esposas diferentes, lo cual implicaría que la madre de Peret Pau sería la posible segunda esposa de Paolo, el matrimonio del cual se habría formalizado después de su llegada en Valencia. Todo son hipótesis sin resolver. En este sentido, hay que mencionar que el capellán de Alfonso el Magnánimo anotó en su dietario varias epidemias acontecidas durante los siglos XIV y XV, y en referencia a la de 1478 dice que: «*Quasi la major part de la gent fugí de Valencia. Feren provessos molt devotes*».⁶¹ Tal vez el testamento de Paolo responde a la situación sanitaria del momento, la de una epidemia que, probablemente, puso fin a la vida de su hipotética primera (¿o segunda?) esposa.

Sea como fuere, en 1492 Paolo sí que estaba casado, puesto que se documenta la defunción de la esposa «de maestro Paulo» (quizás la segunda o la tercera) en Castellón.⁶² De este matrimonio, que debió de concretarse a partir de la fecha del mencionado testamento, de julio del 1478, nacieron dos hijos, uno de nombre desconocido (tal vez Miquel Joan), pintor, y Felipe Pablo, también pintor. En un documento del 27 de enero de 1513, se habla de «*la muller del dit mestre Paulo, la qual ultra la general obligació ha d'obligar specialment i expressa hun censal que la dita insigne ciutat de Valencia quascun any li respon, de propietat de sis milia solidos; e los dos fills del dit mestre Paulo*». Esto aparece en una adenda en el contrato firmado por su padre con los jurados de Villarreal, el 24 de agosto de 1512, para la ejecución del retablo mayor de su iglesia parroquial. La cláusula añadida hacía referencia a la aceptación de los fiadores propuestos por el maestro, entre los cuales se encontraban, además de su mujer (desgraciadamente sin ningún nombre que la identifique), los dos hijos del pintor, y se acordaba que, en caso de defunción de Paolo, fuera su hijo Felipe Pablo quien finalizara el encargo («*en tal cas mestre Felip de Sancto Lucadio, pintor, fill de aquell lo puixa e tinga que acabar de la forma que lo dit mestre Paulo, pare de aquell, es tengut e obligat*».⁶³ Por lo tanto, el 1513, Felipe ya era un pintor formado, que como muy pronto debió haber nacido hacia

⁶¹ RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.): *Melior Miralles: crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, València, Publicacions Universitat de València, 2011, p. 151.

⁶² TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 178.

⁶³ TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 215.

finales de 1479, tomando como referencia el mencionado testamento del padre, de 1478, donde todavía no se le menciona. Esta cláusula de Villarreal aseguraba, sin duda, la conclusión del retablo en caso de defunción de Paolo, que, por estas fechas (1513), ya tenía una edad avanzada (sesenta y seis años).

Aun así, el 1492, entre junio y julio (la fecha exacta no aparece consignada) el administrador de la iglesia de Castellón, Bartomeu Gener, certifica la defunción de la esposa de Paolo (de nombre desconocido, quien le dio los dos hijos mencionados, uno de ellos consignado como el pintor Felipe Pablo): «Ítem, rebé per la creu de argent de la sepultura de la muller de mestre Paulo X sous».⁶⁴ Pocos meses después, en Castellón, el 1 de octubre de 1493, Paolo firmaba un nuevo contrato matrimonial, esta vez con Jaume Llopis, adinerado cambista valenciano y hermano de la que pronto se convirtió, como mínimo, en la segunda esposa de Paolo, la noble valenciana Isabel Llopis de Perona, entroncada con la encumbrada rama de los condes de Buñol.⁶⁵ El cambista Jaume Llopis ofreció una dote bastante respetable de 4.000 sueldos y el pintor añadió 2.000 más, en razón de la virginidad de la prometida. Isabel le dio dos hijas a Paolo (de nombres desconocidos) y un posible hijo, también de nombre desconocido, a pesar de que presumiblemente podría ser el mencionado Miquel Joan de San Leocadio, que también fue pintor, el cual, el 2 de abril de 1513, aparece documentado en la catedral de Valencia «per a dorar e encarnar la testa de la ymatge de la Verge Maria e dos angels que novament es stada feta en la Seu por obs de certes reliquies de la Verge Maria».⁶⁶

Pictóricamente hablando, podemos dividir la actividad valenciana de Paolo en tres etapas perfectamente diferenciables. La primera se sitúa entre el 1472 y aproximadamente el 1484, y comprende los importantes frescos de la catedral de Valencia y las destacadas pinturas sobre tabla que, a grandes rasgos, se relacionan con la espléndida *Virgen del caballero de Montesa* del Museo Nacional del Prado.⁶⁷

A partir de aquí cabría la posibilidad de proponer un hipotético viaje de Paolo a Italia, posiblemente ocurrido entre los extremos del 1484 y 1489, ciertamente no confirmado por la vía documental, pero

⁶⁴ *Ibid.*, 2006, doc. 118.

⁶⁵ RUSCONI, Stefània; COMPANY, Ximo: "Nuevos datos documentales sobre Paolo da San Leocadio", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, núm. 22, 2013, p. 87-92.

⁶⁶ TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 220.

⁶⁷ COMPANY, Ximo: "Nova hipòtesi sobre l'autoria del cercle de "La Verge del Cavaller de Montesa"", *Cimal*, Valencia, Ediciones Cimal Internacional, 1984, p. 18-27; GÓMEZ-FERRER, Mercedes: "Un nuevo documento sobre la Virgen del caballero de Montesa de Paolo de San Leocadio y su comitente, el maestro Luis Despuig", *Boletín del Museo del Prado*, vol. 30, núm. 48, 2012, p. 24-33.

muy plausible, a tenor de las evidencias formales y del importante cambio estilístico que experimenta el pintor, en los años sucesivos. Se trata de una hipótesis bien razonada que hoy es admitida por la mayoría de investigadores y que no resulta aquí, para nada trivial. Con este viaje quizá podrían explicarse las nuevas influencias en su pintura de los Melozzo, Francia, Costa y Maineri, además de la producida por la última etapa de Ercole de Roberti.⁶⁸ Las piedadades de Bolonia y Londres (esta última ahora en España) y la *Sacra conversazione* de la National Gallery de Londres podrían pertenecer —al menos en el terreno de la hipótesis— a esta indocumentada estancia de Leocadio en Italia. Cabe apuntar, por cierto, a propósito de esta obra que, como en el caso de la que nos ocupa, está ejecutada sobre un tablero de roble, una elección que quizás pueda explicarse por la imperante necesidad de que la tabla pese poco y tenga resistencia, en aras de poder ser transportada.

En cualquier caso, la hipótesis del viaje resulta necesaria, particularmente, para explicar la estrecha relación entre los *Portacroce* de Paolo y los de Maineri, tal y como ya se ha evidenciado con anterioridad, siendo imposible que a su llegada en 1472 el pintor trajese el modelo que nos ocupa, resultando, además, necesario un contacto con el ámbito emiliano inmediatamente anterior a 1490.⁶⁹

De retorno en Valencia, después de su supuesta estancia italiana, el 16 de enero de 1490 ya aparece documentado en Castellón, donde empezó la que nosotros consideramos su segunda etapa pictórica valenciana. Decimos segunda porque la creemos a medio camino entre la fuerte atmósfera ferraresa de la primera producción valenciana (1472-c. 1484, a pesar de los hispanismos acentuados de los últimos años de esta fase) y la más suave y típicamente leocadiesca (ciertamente la más fácil de distinguir), que empieza en Gandía el 1502.

Entre 1490 y 1502 se sitúa la segunda etapa pictórica de Paolo da San Leocadio en Valencia, de la cual, sin rastro por ahora del retablo de Castelló (perdido), el espléndido *San Miguel* del Museo de Orihuela podría ser la obra más distintiva y representativa. Esta obra, de autoría leocadiesca indiscutible, es una de las figuras masculinas más hermosas de toda la pintura hispana en una línea cronológica cercana a 1500. En 1990, ese gran historiador del arte y buen conocedor de la pintura hispana que fue D. Alfonso Emilio Pérez Sánchez lo atribuyó sin ningún tipo de duda a Paolo da San Leocadio, considerándola «una de las piezas de mayor calidad de la pintura renacentista hispánica».⁷⁰

⁶⁸ HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (s. XV- XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano*. Lleida, Universitat de Lleida, 2019 (tesis doctoral), p.781-787.

⁶⁹ HERRERO-CORTELL, *op. cit.*, 2020.

⁷⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Gótico y Renacimiento en la provincia de Alicante", en M^a. Carmen Pastor y Carlos Mateo (ed.), *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, 1990, p. 37.

Quizá también aquí, en un entorno no alejado de 1490-1495, podríamos situar el refinado y adulto *Cristo Portacroce* que se conserva en el Archivo de la Catedral de Barcelona, el cual, como ya ha sido comentado más arriba, ofrece no pocos guiños técnicos y estilísticos con lo que observamos en la depurada manera resolutive del *Salvador* de Paolo que se conserva en el Museo Nacional del Prado (c. 1485-1490). A nuestro juicio, y como ya ha sido indicado, este *Portacroce* es el cabeza de serie de los cuatro *portacroces* que se conocen de Paolo da San Leocadio y que aquí han sido considerados.

Finalmente, en su larga y significativa estancia en Gandía (1501-c. 1512), Paolo da San Leocadio configura los rasgos formales más característicos de su tercera y última etapa pictórica en el antiguo Reino de Valencia. Aquí realizó el retablo mayor de la colegiata de Gandía (desaparecido en 1936) y otras obras en el palacio ducal de los Borja y en el monasterio de Santa Clara, donde todavía se conservan algunas tablas magníficas. En el ducado de Gandía Paolo también fue un pintor muy bien valorado y afortunado; además, aquí contó, nada más y nada menos, que con una protección insospechada por parte de la poderosa duquesa María Enríquez de Luna (1474-1539), de origen castellano, emparentada con los Borja. Procede recordar que en Villarreal —ciertamente ya en un momento más avanzado de su decrepitud humana— también cobró todos los plazos de manera puntual y el Consejo de la ciudad, como ya ha sido referenciado, llegó a proporcionarle varias casas francas (gratuitas) para sus necesidades familiares y profesionales. En resumen, que «*l'honorable Mestre Paulo*», según aparece en los documentos de la época, vivió en el antiguo Reino de Valencia envuelto en honores y lleno de privilegios y delicadas atenciones.

Sobre este tema, no debemos olvidar que, en el contrato gandiense de Santa Clara de 1507, Leocadio aceptó establecerse con su familia en Gandía, «*ab sa casa, muller e fills* [con su casa, mujer e hijos]». Así, pues, Leocadio se trasladó a Gandía en 1501 y desde entonces, a excepción de algún esporádico —y comprensible— viaje a Valencia, permaneció aislado y desconectado de los talleres de la capital durante unos diez años, tiempo suficiente, desde nuestro punto de vista, para que el maestro hubiera remodelado —o al menos reconfirmado— los estilemas más característicos y distintivos de su tercera y última etapa valenciana. De hecho, aquí nace la segunda versión del *Cristo Portacroce* leocadiesco (el que estuvo en la antigua colección Sanz de Bremond, procedente de Gandía, c. 1505-1507), precisamente el modelo que, con apenas ligeras variantes del criterio y repertorio estilístico exhibido en el *Portacroce* de Barcelona, inspira, con bastante exactitud, las dos últimas versiones de Paolo, el *Portacroce* de Villarreal (1513-1516), y el magnífico *Portacroce* que aquí hemos estudiado (1515-1520).

A la postre, su obra posterior en Villarreal está clarísimamente conectada con la de Gandía (y no tanto con la de etapas anteriores), aunque también es cierto que las tareas de Villarreal estuvieron bastante más asistidas por la colaboración de su hijo Felipe Pablo y por la de otros posibles miembros de su extenso taller.

Se había especulado que Paolo da San Leocadio desapareció de los archivos el 12 de abril de 1519, pero se sabe que la última nota documental relativa a San Leocadio se produjo en Villarreal, en fecha del 8 de octubre de 1520, cuando se registra un pago de 1.800 sueldos, que se libraron en concepto de finiquito al *«honorable mestre Paulo de Sancto Leocadio, pintor, a compliment de tot el preu del retaule nou que aquell ha fet en la Sglésia major de la dita vila»*.

Proponemos, pues, su defunción a partir del 1520 (o al menos en el entorno de esta fecha), quizás en su casa de Valencia, a los setenta y tres años de edad. Tuvo, en cualquier caso, una vida bastante longeva para su tiempo y pasó más de la mitad (algo más de cuarenta años) en tierras valencianas.

Sin duda, Paolo da San Leocadio es el introductor indiscutible del código pictórico del Renacimiento italiano en Valencia, como lo demuestran los espectaculares ángeles de la catedral de Valencia contratados el 1472.

Desde un principio hasta su probable muerte en el entorno o poco más allá del 1520, Paolo da San Leocadio disfrutó siempre de un gran prestigio y reconocimiento. Tanto en Valencia como en Castellón, Gandía o Villarreal, Leocadio gozó de todo tipo de privilegios, tuvo casas francas, estuvo exento de impuestos y recibió un conjunto de atenciones muy solícitas, propias y dignas, por supuesto, de un maestro muy importante que ya en vida fue considerado *«lo pus solempne [sic] pintor de Spanya»*, mención que recibió de los miembros del Consejo del Ayuntamiento de Castellón el 16 de enero de 1490.⁷¹

⁷¹ SÁNCHEZ GOZALBO, *op. cit.*, 1977; TOLOSA-COMPANY, *op. cit.*, 2006, doc. 164.

7. VALORACIÓN ECONÓMICA Y CUALITATIVA DE LA OBRA

El objetivo principal del presente estudio ha sido la correcta expertización, tasación y valoración económica de la tabla del *Nazareno* objeto de estudio. Para realizarla adecuadamente lo más importante es determinar su autoría, indispensable para afrontar correctamente la estimación de su valor. Hemos de tener presente, además, la datación temporal, estudiando la evolución del estilo del artista, su calidad técnica, su procedencia, etc. aspectos todos ellos que incidirán en el valor final, así como el estado de conservación. Hay que considerar, igualmente, el currículum personal del artista, la autenticidad de la obra, la temática, la técnica, tamaño, historia de la pieza, etc.

En este caso, todos los antedichos factores ya han sido esclarecidos, puesto que se conoce su autoría y datación, y la obra se ha puesto ya en el contexto temporal de la producción del artista Paolo da San Leocadio. Se trata, pues, de un indiscutible ejemplar original de Paolo da San Leocadio; y su estado de conservación es bueno.

El mayor problema al que nos enfrentamos es a la escasez de testigos de mercado que permitan calcular de una manera fehaciente y fidedigna su precio de mercado. Esto se debe a que no se encuentra prácticamente obra de San Leocadio en el mercado, y en los últimos años han sido muy escasas las ventas registradas de piezas de este autor, al menos de aquellas cuya autoría fuese segura y no discutida.

Así pues, entre las obras de Paolo da San Leocadio recientemente rematadas en subastas o en proceso de venta, que hay que advertir no son muchas, únicamente encontramos:

- *La Oración en el huerto*, antiguamente localizada en la colección Scherer de Lucerna (Suiza) y en la galería Fischer de la misma ciudad, posteriormente subastada en Madrid, el 20 de junio de 1985 y actualmente en venta en la Galería Bernat de Madrid, por la que se piden 600.000€. Tamaño, 165 x 125 cm.

Tendríamos que remontarnos a la subasta del 10 de noviembre de 1997 (Christie's) para encontrar otra obra segura de Leocadio, una *Anunciación* que, en la actualidad, y afortunadamente, forma parte de la colección Serra de Alzaga de Valencia, una magnífica pieza (110 x 86cm) que entonces fue rematada por 135.756€.

La importancia del artista como uno de los incipientes introductores del Renacimiento italiano en nuestro país —referente fundamental de la pintura hispana entre los siglos XV y XVI—, sumado a la escasez de muestras de mercado, convierten al *Cristo Portacroce* en una pieza única y excepcional, de gran rareza e indiscutible calidad. Además, hay que considerar que, dado que la tabla tiene concedido el permiso de exportación por la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico, este *Cristo portacroce* podría superar con creces los 300.00€ en el mercado internacional.

Por todo lo expuesto, podemos considerar que el precio solicitado por la tabla del *Nazareno* o *Cristo portacroce* de Paolo da San Leocadio que aquí hemos analizado, 275.000€, es totalmente razonable, a tenor de los precios expuestos alcanzados en el mercado del arte por las obras seguras de Leocadio. Finalmente, los autores de este estudio recomendamos su adquisición para el Museo de Bellas Artes de Valencia.

8. CONCLUSIONES

A lo largo del presente informe técnico, hemos podido estudiar, autenticar y filiar una pintura con el tema de *Cristo Nazareno*, o *Cristo Portacroce*, ejecutada sobre tabla de roble, con magistral factura, que debe adscribirse, sin lugar a duda, al pintor Paolo da San Leocadio (Reggio Emilia, 1447 - Valencia, hacia 1520). Era, hasta hace muy poco, cuando salió a subasta, una obra totalmente desconocida, de la que no se tenía ninguna referencia ni pista y de la que, lógicamente, nada se había dicho en ninguna de las publicaciones dedicadas al corpus del pintor. Se conocían, anteriormente, la tabla del Archivo de la Catedral de Barcelona, la depositada en la antigua colección gandiense de Sanz de Bremond y la conservada en la Iglesia Arciprestal de Villarreal.

Se trata de una pintura que, por su tipología, estaba dedicada a la devoción privada, siendo un modelo pensado para seriarse o repetirse en función de la demanda, razón que explica la cercanía formal de las cuatro tablas conocidas, como viene a demostrar el uso del estarcido, documentado en el ejemplar de Villarreal, un procedimiento de transferencia mediante una trepa perforada que se utiliza solamente en casos de repetición.

El modelo ha sido puesto en relación con tablas de análogo tema ejecutadas por Gianfrancesco Maineri, sobre la base de una invención del último tercio del siglo XV y típicamente de ámbito lombardo. Cabe aquí apuntar que Maineri fue discípulo de Ercole de'Roberti, compañero de taller de Paolo da San Leocadio en su etapa formativa. San Leocadio recurrió al uso de este modelo, al menos desde su segunda etapa valenciana, hacia 1489-1490, cuando ejecutó el ejemplar de Barcelona, que se considera el cabeza de serie de cuantos se conocen. Volvió a hacer uso del modelo durante su etapa gandiense, hacia 1505-1507, cuando elaboró el conservado en la antigua colección Sanz de Bremond. De nuevo, hacia 1513, ya en Villarreal, volvió a producir una nueva réplica y, probablemente allí mismo, hacia 1515, pintase el ejemplar que nos ocupa, que aquí estudiamos profusamente y que hemos considerado el último de la serie —aunque no descartamos que pueda aparecer todavía alguna réplica más de este mismo modelo, habida cuenta de su fortuna—. En el Reino de Valencia debió ser un tema iconográfico de gran éxito, como denotan por ejemplo las diversas producciones de los Hernando (Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de Almedina) que imitan este mismo modelo, tan arraigado en nuestra tierra.

La obra que en estas páginas hemos estudiado, ya de la etapa final de Paolo da San Leocadio, presenta una factura detallista y muy cuidada, acorde con las mejores producciones de sus años de madurez.

Al menos, desde su tercera etapa valenciana es muy notoria en algunas obras la intervención de su taller (principalmente su hijo Felipe Pablo) y otros miembros, lo que, en ocasiones, puede percibirse en términos de un cierto descenso cualitativo. Sin embargo, merece aquí la pena puntualizar que en este caso se entrevén claramente en la obra los pinceles de un maduro Paolo da San Leocadio, que no escatima en calidad y que sigue mostrando unos acabados refinados y exquisitos, sin que ello niegue la posible intervención de los miembros de su taller en tareas menores, como la transferencia del dibujo, o la aplicación del color en masa, labores mecánicas que, a menudo, se confiaban a los oficiales, relegando las partes más comprometidas (anatomías y rostro, esencialmente) al maestro.

La obra se encuentra en buen estado de conservación, habiendo sido recientemente intervenida, aunque en el pasado debió sufrir algunas limpiezas agresivas que pudieron parcialmente deteriorar el característico acabado de veladuras que todavía es visible en otros ejemplares, especialmente en el manto. En cualquier caso, su apariencia reprimada la hace una obra potencialmente atractiva.

En términos históricos, la obra reviste una importancia singular, puesto que técnicamente debe considerarse una de las últimas producciones del reggiano en el Reino de Valencia (1515-1520), en un momento en el que la mayoría de su taller se encontraba inmerso en la producción del retablo de Santiago de Villarreal y, probablemente, el maestro se ocupase de encargos de un cierto compromiso, acaso comisiones personales de reducidas dimensiones como la que nos ocupa.

La adquisición de esta pieza, por parte del Museo de Bellas Artes, sería un motivo de orgullo para todos los valencianos, al tratarse de una obra de singular relevancia en nuestro patrimonio; una pieza indiscutible, cuya maestría se evidencia por sí sola, y cuya calidad y frescura no dejan de sorprendernos, medio milenio después de su ejecución. Además, la tabla devendría una de las más importantes para la institución, puesto que el museo actualmente solo dispone de otra obra considerada autógrafa del pintor, por lo que, paradójicamente su representación es minúscula, si se tiene en cuenta la relevancia del artista en el medio valenciano, y su abundante producción, dispersa en otros rincones de nuestro país. Baste recordar, como colofón, que a él debemos la llegada del Renacimiento —en términos estilísticos y técnicos— a Valencia y, colateralmente, a la Corona de Aragón. San Leocadio supo conjugar las formas italianas con las flamencas, interesándose por la tradición hispana y desarrollando, en fin, un estilo que sentaría las bases de la ‘modernidad’ en nuestro territorio. Introdujo el fresco en el Reino de Valencia y consolidó, además la pintura al óleo, adelantándose a sus compatriotas que, solo a partir de 1500 comenzaron a interesarse por el aceite como aglutinante pictórico. San Leocadio fue un avanzado a su tiempo, un pintor de una inteligencia

plástica desacostumbrada, y cuya importancia técnica y estilística resulta indiscutible, pues su obra influyó notablemente en la evolución de los gustos artísticos en nuestro territorio. Por todo ello no podemos sino recomendar la adquisición de la obra y apoyar a la Generalitat en este trámite, en pro del beneficio patrimonial, histórico-artístico y cultural de la ciudadanía valenciana.

9. BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *Col·leccionistes d'Art a Catalunya*, Palau Robert i Palau de la Virreina de Barcelona del 22 de juny al 22 de juliol de 1987, Barcelona, Fundació Privada "Conde de Barcelona", 1987.
- ACCORSI, Gianluca; VERRI, Giovanni; BOLOGNESI, Margherita; ARMAROLI, Nicola; CLEMENTI, Catia; MILIANI, Costanza; ROMANI, Aldo: "The exceptional near-infrared luminescence properties of cuprorivaite (Egyptian blue)", en *Chem Commun (Camb)*, 2009, p. 3392–3394.
- AGUILAR-TÉLLEZ, Dulce Maria; RUVALCABA-SIL, José Luis; CLAES, Pieterjan; GONZÁLEZ-GONZÁLEZ, Diana: "False color and infrared imaging for the identification of pigments in paintings", en *MRS Online Proceedings Library (OPL)*, 1618, 2014, p. 3-15.
- ALDROVANDI, Alfredo; BUZZEGOLI, Enzo; KELLER, Annette; KUNZELMAN, Diane: "Indagini su Superfici Dipinte Mediante Immagini UV Riflesse in Falso Colore", en *OPD Restauro: Rivista dell'Opificio delle Pitre Dure e Laboratorio di Resauro di Firenze*, n.16, 2004, p. 83-87.
- ALDROVANDI, Alfredo; BUZZEGOLI, Enzo; KELLER, Annette; KUNZELMAN, Diane: "Investigation of painted surfaces with reflected UV false color technique", en PARISI, C.; BUZZANCA, G.; PARADISI, A. (eds): *8th International conference on "Non-destructive investigations and microanalysis for the diagnostics and conservation of the cultural and environmental heritage"*, Brescia, Italy: Associazione Italiana Prove Non Distruttive Monitoraggio Diagnostic, 2005, p. 3-18.
- ALDROVANDI, Alfredo; PICOLLO, Marcello: *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*. Padova, Il Prato, 1999.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del renacimiento (Ars Hispaniae. Historia del arte hispánico, vol. XII)*, Madrid, Plus Ultra, 1954.
- BAUTISTA Joan Damià: "Més sobre una pintura renaixentista a Vila-real", *Revista de Setmana Santa*, 1985, s.p.
- BAUTISTA, Joan Damià: *Pintors i pintures a Vilareal. Segles XV al XVIII*, Castellón, 1987.
- BAUTISTA Joan Damià; GARRIDO, S.: *El Renaixement a Vila-Real*, Vila-Real, 1983.
- BENITO, Fernando: "Paolo de San Leocadio. Cristo portacruz", en: BENITO F. (ed.), *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, 2005, p. 170-171.
- BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José (dir.): "Cristo portacruz", en *La memòria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XV* (catálogo exposición), Valencia, 2005, p. 170-171.
- BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER, Vicente (a cura de): *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo* (cat. exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 1998.
- BERTAUX, Emile: "Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence I", *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, vol. I (febrero), p. 89-113.
- BERTAUX, Emile: "Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valence II", *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, vol I (marzo), p. 198-220.
- BIANCHI, Silvia: "L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con altri ambiti artistici", en COLLARETA, M.; TASSO, F. (eds.): *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XXXV, Milano, 2012, p. 54-55 y p. 218.

- BONANNO, Assunta; BOZZO, Giacomo; STRANGES, Fabio; SAPIA, Peppino Antonio: "La riflettografia infrarossa tra física, arte e tecnologia", en *Il Giornale di Fisica*, n. 1, 2017, p. 27-51.
- BOSQUE, Andrée de: *Artistes italiens en Espagne du XIVe siècle aux Rois Catholiques*, París, Le Temps, 1965.
- BRIDGMAN, Charles. F.; GIBSON, Lou H.: "Infrared Luminescence in the Photographic Examination of Paintings and Other Art Objects", en *Studies in Conservation*, vol. 8, n.3, 1963, p. 77-83.
- BURROUGHES, A.: *Notes on the principles and process of X-ray examination of painting*. Washington D C, 1928.
- CHABÁS, Roque: "Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia", en *El Archivo*, vol. V, València, Francisco Vives Mora, 1891, p. 376-402.
- Collection Spiridon de Rome: catalogue des tableaux des écoles italiennes des 14. et 15. siècles, maîtres allemands, flamands et hollandais: la vente aux enchères publiques aura lieu à Amsterdam ... le 19 juin 1928*. Amsterdam, F. Muller, 1928.
- COMPANY, Ximo: "Nova hipòtesi sobre l'autoria del cercle de "La Verge del Cavaller de Montesa"", en *Cimal*, Valencia, Ediciones Cimal Internacional, 1984, p. 18-27.
- COMPANY, Ximo: "Los viajes de Jacomart y de Pablo de San Leocadio: una vía de penetración de la pintura del Renacimiento en España", en *Los caminos y el arte*, actas del VI Congreso Español de Historia del Arte (CEHA), vol. II, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, p. 241-249.
- COMPANY, Ximo: "*La Adoración de los Reyes*, de Pablo de San Leocadio, conservada en Gandía y nueva aportación documental sobre el nacimiento del pintor", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 249, 1990, p. 84-91.
- COMPANY, Ximo: "Una "Pietà" di Paolo da San Leocadio", en *Prospettiva*, Siena, núm. 41, 1985, p. 55-60.
- COMPANY, Ximo: "Paolo da San Leocadio: plany davant del Crist mort", en SUREDA, J. y FREIXAS, P. (dir.), *Tresors del Museu d'Art de Catalunya. L'època dels genis: Renaixement i Barroc*. Girona, Ajuntament de Barcelona i Ajuntament de Girona, 1988, p. 79-82 y 644-645.
- COMPANY, Ximo: *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*, Lleida 1989.
- COMPANY, Ximo: "1502: un dia en el record de "lo pus solemne pintor de Spanya" (Paolo da San Leocadio)", en *Revista d'Història Moderna*, núm. 13, vol. 2: *Les institucions catalanes (segles XV-XVII)*, actas del III Congrés d'Història Moderna de Catalunya, Barcelona, 1993, p. 435-440.
- COMPANY, Ximo: "Paolo da San Leocadio", en *The dictionary of art*, vol. 24, Londres y Nueva York, Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 27-28.
- COMPANY, Ximo. "Nueva tabla atribuible a Paolo da San Leocadio", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, vol. LXXVIII, 1997, p. 90-93.
- COMPANY, Ximo: *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura, pensament*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 1998.
- COMPANY, Ximo: "Paolo da San Leocadio: Sacra Conversazione (La Virgen y el Niño con santa Catalina, santa Águeda, santa Lucía y san José), c. 1485-1490", en *El Renacimiento mediterráneo*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Generalitat Valenciana y otros, 2001, p. 502-509.

- COMPANY, Ximo: "Ángeles de azul y oro en la catedral de Valencia. Estudio histórico y análisis estilístico", en PÉREZ GARCÍA, M. C. (dir.): *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, p. 43-94.
- COMPANY, Ximo: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006.
- COMPANY, Ximo. *La Época Dorada de la pintura Valenciana (Siglos XV y XVI)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- COMPANY, Ximo: "Paolo da San Leocadio e gli angeli della cattedrale di Valencia", en *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte e Storia del Territorio di Modena e Reggio Emilia*, núm. 3, diciembre 2008, p. 9-28.
- COMPANY, Ximo: "Paolo de San Leocadio, una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento", en *La llum de les imatges. Espais de llum*, Borriana, Vila-real y Castelló, 2008 (catálogo de exposición), Generalitat Valenciana i Fundació Llum de les Imatges, 2008, p. 171-187.
- COMPANY, Ximo: "Àngels amb música i policromia de Déu", en *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, núm. 2, 2008-2009, p. 379-407.
- COMPANY, Ximo: *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palerm, Kalós, «Arte & Immagini», 2009.
- COMPANY, Ximo: "La trama social dels àngels de la catedral de València (segle XV)", en *Afers: fulls de recerca i pensament*, Catarroja, núm. 70, 2011, p. 635-653.
- COMPANY, Ximo: "La gloria angélica de las pinturas murales de la catedral de Valencia. Los rutilantes inicios pictóricos del Renacimiento de la Corona de Aragón", en *La pintura gótica en los territorios de la Corona de Aragón en tiempos de Domingo Ram*, actas de las Jornadas de Estudio en Maluenda, Asociación Somos Maluenda, 2019, p. 43-53.
- COMPANY, Ximo; HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel: "Del fresc a l'oli: les pràctiques pictòriques de Paolo da San Leocadio al regne de València i al ducat de Gandia", en GARCIA-OLIVER, F. (ed.), *Una comunitat humana al llarg de la història: la Safor. Estudis dedicats a Vicent Olasso Cendra*, Catarroja i Barcelona, Afers, 2020, «Recerca i Pensament», 98, p. 555-593.
- COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro: "Els Borja. Ments obertes a la cultura, 1472: el pas de Roderic de Borja per València i Xàtiva", en *Lux Mundi*, vol. 1, Xàtiva, Generalitat Valenciana i Fundació Llum de les Imatges, 2007, p. 205-227.
- COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro: "Posibles autoretratos de Paolo da San Leocadio", en *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte e Storia del Territorio di Modena e Reggio Emilia*, núm. 4, 2009, p. 97-106.
- CONDORELLI, Adele: "Paolo da San Leocadio", en *Commentarii*, Roma, núm. II-III, 1963, p. 134-150, y núm. IV, p. 246-253.
- CONDORELLI, Adele: "Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino", en *Commentari: Rivista di critica e storia dell'arte*, vol. 19, Roma, 1968, p. 197-211.
- CONDORELLI, Adele: "Una nuova attribuzione a Fernando Llanos e un Ritrovato Cristo Portacroce di Paolo da San Leocadio", en *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, 1996, p. 3-9.
- CONDORELLI, Adele: "Una nuova attribuzione a Fernando de Llanos e un "ritrovato" Cristo portacroce di Paolo da San Leocadio", en *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, Roma, De Luca, 1997, p. 103-110.

- CONDORELLI, Adele: "El hallazgo de los frescos de Paolo da San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano", en *Archivo Español de Arte*, núm. 310, 2005, p. 175-201.
- CONDORELLI, Adele: "Problemi di pittura valenzana. Il maestro Riquart e Francesco Pagano", en *Antonello e la pittura del quattrocento nell'Europa mediterranea. Atti del seminario internazionale, Palermo 10-11 ottobre 2003*, Palermo, Kalós, 2006, p. 67-81.
- CONDORELLI, Adele: "Paolo da San Leocadio y la familia Borja", en *La llum de les imatges. Llibre d'estudis*, Xàtiva, Lux Mundi, 2007, p. 261-279.
- CONDORELLI, Adele: "El cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio", *Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, núm. 2, 2008-2009, p. 359-378.
- CONDORELLI, Adele: "El concierto de los ángeles. La pintura de Paolo da San Leocadio en la catedral de Valencia», a *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, Centre d'Art d'Època Moderna y Garsineu, 2009, p. 269-290.
- CONDORELLI, Adele: "Il coro angelico di Rodrigo Borgia", en MIGLIO, M.; OLIVA, A.M. y PÉREZ GARCÍA, M.C. (ed.), *Rinascimento italiano e committenza valenzana gli angeli musicanti della cattedrale di València* (Roma, 24-26 enero 2008), actas del Convegno Internazionale di Studi (Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011, p. 57-87.
- CONTI, Susanna; KELLER, Annette: "Il Colore nei Materiali Tessili Antichi: Standard di Riferimento e Caratterizzazione dei Coloranti per Mezzo di Indagini Ottiche", *OPD Resatauro: Rivista dell'opificio delle Pietre Dure e Laboratorio di Restauro di Firenze*, núm. 20, 2008, p. 57-72.
- COSENTINO, Antonino: "Identification of pigments by multispectral imaging; a flowchart method", en *Heritage Science*, 2 (1), 2014, p. 1-12. <https://link.springer.com/article/10.1186/2050-7445-2-8>
- COSENTINO, Antonino: "Practical notes on ultraviolet technical photography for art examination", *Conservar Património*, núm. 21, 2015, p. 53-62.
- COSENTINO, Antonino: "Infrared technical photography for art examination", *e-Preservation science*, núm. 13, 2016, p. 1-6.
- COSENTINO, Antonino; STOUT, S.: "Photoshop and multispectral imaging for art documentation", en *e-Preservation Science*, núm. 11, 2014, p. 91-98.
- DÍAZ, Arturo: *Restauración y Conservación del Arte Pictórico*. Madrid, ArteRestauro, 1975.
- DOERNER, Max: *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, Barcelona, Ed. Reverté, 2001.
- DYER, Joanne; VERRI, Giovanni; CUPITT, John: *Multispectral Imaging in Reflectance and Photo-induced Luminescence Modes: A User Manual*. London, The British Museum, 2013.
- FERRETTI, Massimo: "Rapido sguardo agli angeli in volo da Roma a Valencia nel 1472", en *Kronos*, núm. 13: *Scritti in onore di Francesco Abbate*, part 1, 2009, p. 67-70.
- FIORIO, Maria Teresa: "Leonardismo e leonardismi", en *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano, 1998, p. 45-46.
- FISCHER, Christian.; KAKOULLI, Ioanna: "Multispectral and hyperspectral imaging technologies in conservation: current research and potential applications", en *Studies in Conservation*, sup. 1, vol. 51, 2006, p. 3-16.

- GARGANO, Marco; LUDWIG, Nicola; POLDI, Gianluca: "A new methodology for comparing IR reflectographic systems", en *Infrared Physics & Technology*, vol. 49, núm. 3, 2007, p. 249-253. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1350449506000855>
- GARRIDO, Carmen; CABRERA, José María: "La Fragua de Vulcano. Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del XVII", en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 4, núm. 11, 1983, p. 79-95.
- GETTENS, Rutherford. J.; FELLER, Robert L.; CHASE, William Thomas: "Vermilion and Cinnabar", en ROY, Ashok (Ed): *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*. vol. 2, Londres, Reino Unido: Archetype Publications, 1993, p. 159-182.
- GETTENS, Rutherford. J.; KÜHN, Hermann; CHASE, William Thomas: "Lead White", en ROY, A. (Ed): *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*. vol. 2, Londres, Reino Unido: Archetype Publications, 1993, p. 67-82.
- GETTENS, Rutherford. J.; WEST FITZHUNG, Elisabeth: "Malachite and Green Verditer", en ROY, A. (Ed): *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*. vol. 2, Londres, Reino Unido: Archetype Publications, 1993, p. 183-20.
- GÓMEZ FRECHINA, José: "A new Christ carrying the cross by Sebastiano dal Piombo. The Venetian painter's legacy in Spain", *Colhaghi Studies*, núm. 1, 2016, p. 30-31.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes: "Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano", en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, núm. 19, 2010, p. 57-62.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes: "Un nuevo documento sobre la *Virgen del caballero de Montesa* de Paolo de San Leocadio y su comitente, el maestro Luis Despuig", en *Boletín del Museo del Prado*, vol. 30, núm. 48, 2012, p. 24-33.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes; SAMPER, Vicente: "Felipe Pablo de San Leocadio: aportación documental", en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, núm. 76, 1995, p. 52-54.
- GRASSI, Giancarlo; SEVERI, Mauro: "Restauro alla cattedrale di Reggio Emilia. Prime risultanze delle indagini sulle strutture murarie in alzata", en *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte del Territorio di Modena e Reggio Emilia*, núm. 2, 2007, p. 45-63.
- GRIFONI, Emanuele; BRIGANTI, Lucia; MARRAS, Luciano; ORSINI, Sibilla; COLOMBINI, Maria Perla; LEGNAIOLI, Stefano; PALLESCI, Vincenzo: "The chemical-physical knowledge before the restoration: the case of 'The Plague in Lucca', a Masterpiece of Lorenzo Viani (1882–1936)", en *Heritage Science*, vol. 3, núm. 26, 2015. <http://doi.org/10.1186/s40494-015-0055-0>
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel: "Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu", *Archivo de Arte Valenciano*, vol. CI, 2020, p. 97-113.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel: *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (s. XV- XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano*. Lleida, Universitat de Lleida, 2019 (tesis doctoral inédita).
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; ARTONI, Paola; RAÏCH, Marta: "Transmitted light imaging in VIS and IR, in the study of paintings: a brief report on the behavior of the main historical pigments". *Cultura e Scienza del Colore-Color Culture and Science*, vol. 12, núm. 02, 2020, p. 79-88. <https://doi.org/10.23738/CCSJ.120210>
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; ARTONI, Paola; RAÏCH, Marta; ALIAGA, Joan; PUIG, Isidro: "Observando a través de los estratos: fotografía infrarroja transmitida (IRT) aplicada al estudio técnico y documental de pinturas sobre lienzo", en *Ge-conservación*, núm. 19, 2021, p. 62-73.

- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; RAÏCH, Marta; ARTONI, Paola; MADRID, José A.: "Caracterización de pigmentos históricos a través de técnicas de imagen, en diversas bandas del espectro electromagnético", en *Ge-conservación*, núm. 22, 2022, p. 58-75.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; RAÏCH, Marta; ARTONI, Paola; PUIG, Isidro: "Multi-band technical imaging in the research of the execution of paintings. The case study of the portrait of Carlos IV, by Francisco de Goya", en *Ge-conservación*, núm. 14, 2018, p. 5-15.
- HOURS-MIEDAN, Madeleine: *Les secrets des chefs-d'oeuvre. L'oeuvre d'art est matière avant d'être message*. Paris, Francia: Éditions Robert Laffont, 1964.
- KELLER, Annette T.; LENZ, Roland; ARTESANI, Alessia; MOSCA, Sara; COMELLI, Daniela; NEVIN, Austin: "Exploring the ultraviolet induced infrared luminescence of titanium white pigments", en *Conservation 360°*, 2019, p. 201-232.
- KIRBY, Jo; VAN BOMMEL, Maarten; VERHECKEN, Andre: *Natural Colorants for Dyeing and Lake Pigments. Practical Recipes and their Historical Sources*. London: Archetype, 2014.
- LANG, Janet; MIDDLETON, Andrew: *Radiology of Cultural Material*. Londres, Elsevier Butterworth-Heinemann, 1997.
- LUCCO, Mauro: "Paolo da San Leocadio", en *La pittura in Italia. Il quattrocento*, vol. II, Milà, Electa, 1986, p. 72.
- MADRID, José A.: "Catálogo radiográfico del servicio de rayos X del Laboratorio de Documentación y Registro", en *Arché*, núm. 10, 2010, p. 87-98.
- MADRID, José A.: "Dos décadas de inspección radiográfica en España: retrospectiva y horizontes en un contexto de cambio tecnológico", en *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, núm. 85, 2014, p. 85-93.
- MAGNUSON, Torgil: *Studies in Roman Quattrocento Architecture*, Estocolm, Almqvist & Wiksell, 1958.
- MARCO GARCÍA, Víctor: "Nazareno", en *Pulchra Magistri, L'esplendor del Maestrat de Castelló* (catálogo exposición), Valencia, Generalitat Valenciana, 2013, cat. 90, p. 478-479.
- MARÍAS, Fernando: "Affreschi nella cattedrale di Valencia", en *FMR*, Milà, vol. 22, nov.-dic. 2007, p. 49-72.
- MARÍAS, Fernando: "Los ángeles emparedados de Pagano y San Leocadio", en NAVARRO, Miguel *et al.* (ed.): *La catedral de Valencia. Una ciudad y su templo*, Milà, Franco Maria Ricci, 2008, p. 59-98.
- MIGLIO, Massimo; OLIVA, Anna Maria; PÉREZ GARCÍA María del Carmen (ed.): *Rinascimento italiano e committenza valenzana gli angeli musicanti della cattedrale di València* (Roma, 24-26 enero 2008), actas del Convegno Internazionale di Studi (Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 2011).
- MOON, Thomas; SCHILLING, Michael R.; THIRKETTLE, Sally: "A note on the use of false-color infrared photography in conservation", en *Studies in Conservation*, 1992, p. 42-52.
- MORINI, Danilo: "Dimenticato a Reggio osannato in Spagna", en *Stampa Reggiana*, vol. 3, marzo 2008, p. 34-35.
- MORINI, Benedetto; MORINI, Danilo; PALAZZI, Giovanni Pio: "Paolo da San Leocadio o Pablo de Aregio: un pittore reggiano in Spagna nelle terre dei Borgia", en *Sirena del Pio Istituto degli Artigianelli*, núm. 2, 2003, p. 65-73.

- MORINI, Danilo, PALAZZI, Giovanni Pio; MORINI, Benedetto: "Il pittore Paolo da San Leocadio, riscoperti i suoi affreschi a Valencia. Due importanti studi editi in Spagna ricordano il valore dell'illustre reggiano", en *Reggio Storia*, vol. 114, enero-marzo 2007, p. 2-12.
- MORINI, Danilo; PALAZZI, Giovanni Pio: "Nella cattedrale di Valencia riscoperti gli affreschi del pittore reggiano Paolo da San Leocadio", en *Strenna del Pio Istituto degli Artigianelli*, vol. 2, 2007, p. 77-84.
- MUCCHI, Ludovico; BERTUZZI, Alberto: *Nella profondità dei dipinti. La radiografia nell'indagine pittorica*. Milan, Ed. Mondadori Electa, 1983.
- NICOLÒ SALMAZO, Alberta de; SPIAZZI, Anna Maria; TONIOLO, Domenico: *Andrea Mantegna e i maestri della cappella Ovetari. La ricomposizione virtuale e il restauro*, Milán, Skira, 2006.
- NUCCIARELLI, Franco Ivan: "Il pittore nel quadro: un probabile criptoritratto di Paolo da San Leocadio", en *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte e Storia del Territorio di Modena e Reggio Emilia*, núm. 3, diciembre 2008, p. 103-109.
- OCCORSO, Marinella: *Paolo da San Leocadio. Un pittore a cavallo fra Italia e Spagna* (tesi di laurea) Bologna, Universitat de Bologna, 2007.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Gótico y Renacimiento", en *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas*, Alicante, Diputació Provincial d'Alacant, 1990, p. 13-24.
- PICOLLO, Marcello; FUSTER, Laura; STOLS-WITLOX, Maartje: *UV-Vis Luminescence imaging techniques / Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. Editorial Universitat Politècnica de València, 2020. <http://hdl.handle.net/10251/138517>
- POLDI, Gianluca; VILLA, Giovanni Carlo Federico: *Dalla conservazione alla storia dell'arte: riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti* (vol. 3). Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- POST, Chandler Rathfon: *The Valencian school in the early renaissance (A history of Spanish painting*, vol. 11), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1953.
- RAÏCH, Marta; ARTONI, Paola; HERRERO-CORTELL; Miquel A.; LA BELLA, Andrea; RICCI, Maria Luisa; HERNÁNDEZ, Alexandra: "Riconoscere dal colore. Pigmenti e coloranti dell'età moderna nell'analisi multibanda dei dipinti: uno strumento visivo per gli storici dell'arte e i conservatori", en BOTTOLI, A. y MARCHIAFAVA, V. (a cura di): *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, vol.XV A, Milano, 2019, p. 120-127.
- RODRIGO LIZONDO, Mateu (ed.): *Melcior Miralles: crònica i dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, Valencia, Publicacions Universitat de Valencia, 2011.
- ROGGE, Corina E.; LOUGH, Krista: "Fluorescence Fails: Analysis of UVA-Induced Visible Fluorescence and False-Color Reflected UVA Images of Tintype Varnishes Do Not Discriminate Between Varnish Materials", en *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 55, núm. 2, 2016, p. 138-147.
- RORIMER, James Joseph: *Ultra-violet rays and their use in the examination of works of art*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1931.
- RUSCONI, Stefania; COMPANY, Ximo: "Nuevos datos documentales sobre Paolo da San Leocadio", en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, núm. 22, 2013, p. 87-92.
- SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel: "Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor", en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, vol. LIII, cuaderno 2, abril-junio 1977, p. 365-395 y cuaderno 4, octubre-diciembre, 1977, p. 144-160.
- SANCHIS SIVERA José: *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, Editorial tipografía moderna, 1930.

- SANCHIS SIVERA, José: "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, 1930-1931, p. 3-116.
- SANZ DE BREMOND, Antonio: "Corrigiendo un libro", *Gente de la Safor*, junio 1986, Gandia, p. 28.
- THOURY, Mathieu; DELANEY, John K.; RIE, René de la; PALMER, Michael; MORALES, Kathryn; KRUEGER, Jay: "Near-infrared luminescence of cadmium pigments: in situ identification and mapping in paintings", en *Applied Spectroscopy*, vol. 65, núm. 8, 2011, p. 939-951.
- TOLOSA Lluïsa; COMPANY, Ximo: "Apèndix documental. Paolo da San Leocadio en els arxius: reflexions sobre els documents de la seua vida i obra", en COMPANY, X.: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 395-399.
- TORMO, E.: *Levante. Provincias valencianas y murciana*, Madrid, Calpe, 1923.
- TRAMOYERES, Luis: "Los cuatrocentistas valencianos, el maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre", en *Cultura Española*, vol. 9, 1908, p. 139-156.
- VANPAEMEL, Geert: "X-rays and Old Masters. The Art of the Scientific Connoisseur", en *Endeavour*, vol. 34, núm. 2, 2010, p. 69-74.
- VERRI, Giovanni: "The spatially resolved characterisation of Egyptian blue, Han blue and Han purple by photo-induced luminescence digital imaging", en *Analytical Bioanalytical Chemistry*, vol. 394, núm. 4, 2009, p. 1011-1021.
- WARDA, Jeffrey (ed.): *The AIC guide to digital photography and conservation documentation*. Washington, DC: Foundation of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2009.
- WEST FITZHUNG, Elisabeth: "Red Lead and Minium", en FELLER, R. L. (ed): *Artists' Pigments. A handbook of their history and characteristics*. vol. 1. Londres, Reino Unido: Archetype Publications, 1985, p. 109-139

Valencia, agosto de 2023

Ximo Company Climent

Catedrático de Historia del Arte, Universitat de Lleida

Exdirector del Museo de Bellas Artes de Valencia

Isidro Puig Sanchis

Profesor de Historia del Arte,
Universitat Politècnica de Valencia

Miquel Àngel Herrero-Cortell

Profesor de Historia del Arte,
Universitat Politècnica de Valencia