

# *Gianfrancesco Maineri, Paolo da San Leocadio i la gènesi d'un model de Crist portacreu*

**Miquel Àngel Herrero-Cortell**  
Universitat Politècnica de València  
mihercor@har.upv.es

## RESUMEN

El present article es centra en la vinculació entre els diversos exemplars de *Crist portacreu* de Gianfrancesco Maineri i els homònims de Paolo da San Leocadio. A través de diverses comparacions, tractarà d'explicar-se la gènesi d'aquest model, aportant, a més, dades que permetran una millor classificació dels exemplars leocadians. Finalment, es realitzen una sèrie de reflexions entorn de l'hipotètic retorn de San Leocadio a Itàlia (1485-1489) i a la seua possible vinculació amb Maineri.

**Palabras clave:** Paolo da San Leocadio / Gianfrancesco Maineri / pintura devocional / pintura del Renaixement.

## ABSTRACT

*This paper focuses on the link between the various copies of Christ carrying the Cross by Gianfrancesco Maineri and the homonyms of Paolo da San Leocadio. Through various comparisons, it will try to explain the genesis of said model, also providing data that will allow a better classification of Leocadian specimens. Finally, a series of reflections are made around the hypothetical return of San Leocadio to Italy (1485-1489) and his possible connection with Maineri.*

**Keywords:** Paolo da San Leocadio / Gianfrancesco Maineri / devotional painting / Renaissance painting.

## INTRODUCCIÓ

Entre les obres devocionals de xicotet format atribuïdes a Paolo da San Leocadio (1447-1520)<sup>1</sup> destaca un model de *Crist portacreu*, del qual fins fa molt poc es coneixien tres exemplars atribuïts al reggià.<sup>2</sup> Recentment va aparèixer en mercat una quarta versió, que es va vincular, per la seua proximitat tècnica i formal a les avantdites tres. No obstant això, no existeix un consens quant a l'autoria de les esmentades taules leocadianes, la qual cosa ha generat no pocs debats sobre la seua filiació. D'altra part, la gènesi d'aquest model no ha estat en absolut esclarida, i per a molts autors les versions de San Leocadio serien meres còpies d'un model elaborat per Gianfrancesco Maineri (1460-1506), un pintor escassament atès en la historiografia i del qual poques evidències documentals es tenen.

La qüestió, lluny de resultar fútil ens sembla d'interés, per diversos motius. En primer lloc planteja incògnites entorn a la raó dels debits entre les taules de San Leocadio i Maineri. Perquè dos pintors que operen simultàniament

en dos escenaris molt allunyats (l'àrea Emilia-ferraresa i el Regne de València) comparteixen tan estretament un mateix model compositiu de *Crist portacreu*?, Quin és deutor de quin, o són tots dos contemporanis?, Poden explicar-se les seues similituds solament a través d'una font gravada, com a vegades s'ha proposat?, En segon lloc, resulta important perquè les analogies entre els models dels dos autors han permès hipotetitzar un indocumentat viatge a Itàlia per part de San Leocadio<sup>3</sup>, que explicaria un cert viratge en el seu estil i tècnica, una hipòtesi que tractarem de comprovar en el present article, valorant, a més les seues implicacions. En tercer lloc, perquè jutgem que una anàlisi formal i tècnica dels diversos exemplars pot ajudar a esclarir les maneres de treball propis de l'obra de Paolo da San Leocadio, per tractar-se de l'únic exemple conegut d'obra seriada en la producció de San Leocadio, en les versions de la qual intervenen estratègies de còpia mecànica i altres procediments considerats 'de taller'.<sup>4</sup> Finalment perquè considerem que l'estudi d'aquestes pintures pot resultar de gran interès per a definir encara més la personalitat pictòrica de Paolo da San Leocadio i separar-la així millor de la del seu fill Felipe Pablo i altres col·laboradors, considerant la falta de certeses quant a l'atribució d'algunes d'aquestes peces. Però abans d'ocupar-nos en profunditat de traçar vincles estilístics, formals i tècnics entre tals imatges, potser és convenient rastrejar els orígens del tipus iconogràfic i de tal model compositiu en qüestió.

<sup>1</sup> Es compleixen enguany, precisament, cinc segles de la desaparició de Paolo da San Leocadio. Encara que alguns autors xifren el seu decés en 1519, ens acollim a les dates plantejades per Ximo Company al llarg dels diversos títols dedicats al reggià.

<sup>2</sup> COMPANYY, X.: *Paolo da San Leocadio i el inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006, pp. 314-317.

<sup>3</sup> POST, C. R.: *A History of Spanish Painting*, Vol. XI. The Valencian School in the Early Renaissance, Cambridge, Massachusetts, 1953, p. 13; CONDORELLI, A.: "Paolo da San Leocadio", *Comentarii*, (fascículos II, III y IV), 1963, 139; BOLOGNA, F.: *Napoli e le rotte Mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*. Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1977, p. 145; ALPARONE, G.: "Sul possibile rimpatrio del pittore Paolo di San Leocadio nell'ultimo decennio dal secolo XV", *Arte Cristiana*, 1981, pp. 318-320; COMPANYY, *op. cit.*, 2006, pp. 181-182 i 276-281.

<sup>4</sup> Sobre las estrategias de copia vegeu: BAMBACH, C.: *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop: theory and practice, 1300-1600*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999; HERRERO-CORTELL M.: "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión práctica", *Revista de Humanidades*, 2018, n° 35, pp. 81-106; HERRERO-CORTELL, M.; PUIG, I.: "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la Edad Moderna: algunos casos prácticos". *RHA, Revista de Historia da Arte*, n°7, pp. 8-18.

## EL CRIST PORTACREU: UN MODEL ITALIÀ PER A LA DEVOCIÓ PRIVADA

El subjecte de *Crist portacreu* o *portacroce* com a representació devocional exempta, en format bust o mig cos –i no com a escena narrativa del Camí al Calvari, de la qual òbviament deriva– es troba molt habitualment en les iconografies del nord d'Itàlia, especialment en els àmbits vènet, llombard, i emilià. Però va ser precisament a Emília-Romanya, on tals imatges prendrien un arrelament major durant les últimes dècades del quatre-cents i la primera meitat del cinc-cents, si bé a partir d'aquest moment la seua dispersió i fortuna al llarg d'altres territoris europeus s'estendrien a conseqüència de l'aplicació dels postulats tridentins i la nova política iconogràfica contrarreformista. Particularment interessant, per la seua fortuna i dispersió, és un model compositiu del qual existeixen innumbrables versions, que representa a Crist en primer pla, amb un enquadrament de bust o mig cos, amb la creu a coll, els braços en flexió. Amb el cap inclinat i recolzat sobre el pal principal, agafa el travesser amb totes dues mans (fig 1).

Malgrat que les versions més conegudes d'aquest model siguen les de Gianfrancesco Maineri, l'opinió més estesa és que no es tracta d'una invenció seua, sinó que probablement Maineri es basa en algun referent anterior, pel cert hieratisme arcaic que caracteritza la posició de la figura. Però, la veritat és que els orígens de tal composició no estan per a res esclarits i, de fet, són diverses les teories existents

sobre la gènesi del model. Per altra part, podria derivar-se d'una obra de l'últim terç del segle XV de l'entorn de Mantegna, hui en parador ignorat, de la qual es coneix una antiga fotografia en blanc i negre de 1928, quan la pintura (un tremp sobre tela) es trobava en la col·lecció Spiridon a Roma<sup>5</sup> (fig.1a). Per a altres autors es tractaria d'una composició basada en un treball de Leonardo datable entre 1482 i 1490, durant el seu primer període milanes.<sup>6</sup> En general, aquesta sembla una opinió estesa, especialment per l'existència de diversos exemplars de taules devocionals a Milà i voltants, però sobretot perquè, efectivament, es coneix entre els deixebles de Leonardo alguna versió d'aquest tema. Tal és el cas, per exemple, d'una taula conservada el J. Paul Getty Museum de Los Angeles, que en el passat havia sigut atribuïda a Andrea Solario (1460-1524), i que a la seua entrada en el museu va ser filiada per D. A. Brown com a obra de Giovanni Ambrogio de' Predis (1455-1508), atribució, que més recentment (i també més consistentment) va ser corregida en favor de Marco d'Oggiono (1470-1549), datant-la entre 1500 i 1505 (fig. 1b).<sup>7</sup> En qualsevol cas, també s'ha dit que podria tractar-se d'una composició deguda a la mà de l'esmentat Andrea Solario, si bé aquesta sembla una hipòtesi menys consistent.<sup>8</sup> Igualment existeix una estampa xilogràfica, de la qual es conserva una còpia en Kupferstichkabinett en els Museus Estats de Berlín, de la qual existeixen nombroses còpies en alguns museus italians, que tradicionalment ha sigut

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, M.T. "Leonardismo e leonardismi", in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, p. 46 e n. 20. Segons 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, S.: "L'incisione lombarda tra Quattro e Cinquecento: alcune testimonianze di scambi con altri ambiti artistici, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna, atti del convegno di studi, Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle stampe "A. Bertarelli" 10-11 giugno 2008*, en M. Collareta, F. Tasso (eds.) *Rassegna di Studi e di Notizie*, vol. XXXV, Milano, 2012, pp. 54-55 i 218

7 BALLARIN, A.; MENEGATTI, M. y 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 GÓMEZ-MORENO, M. E.: en: *Instituto Gómez-Moreno (Catálogo)*. Granada, 1992, p. 118.

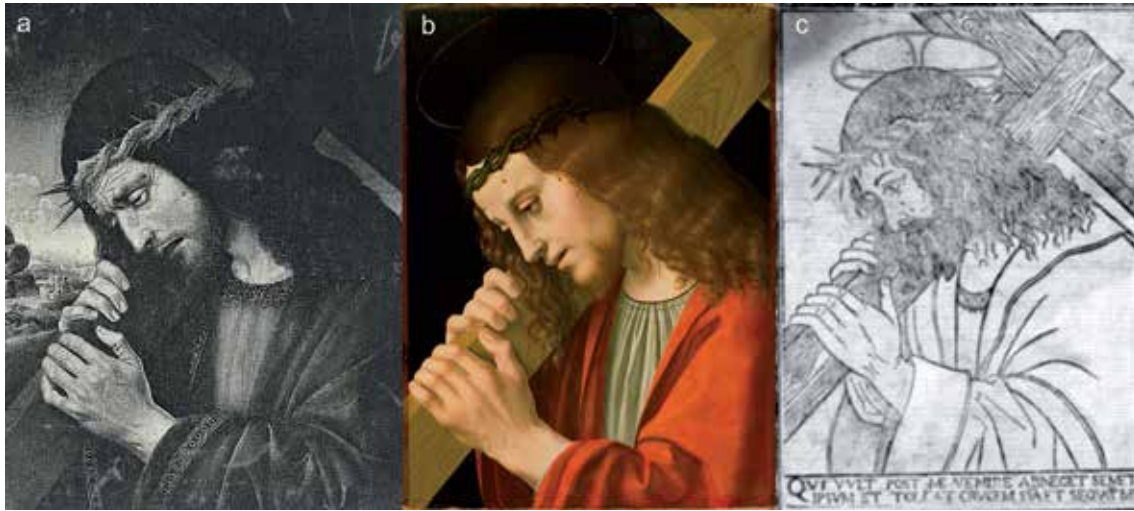


Fig. 1 a.-) Pintor anònim, *Crist portacreu* seguint model d'Andrea Mantegna (Trepmp sobre tela, mesures desconegudes), col·lecció particular; b) Marco d'Oggiono, *Crist portacreu*, (Oli sobre taula, 37 x 27 cm), Jean Paul Getty Museum); c) Gravador anònim llombard, *Crist portacreu*. (Estampa xilogràfica). (Fotografies: a) J. Anderson, (publicada per F. Muller, 1828); b) Autor; c) Kupferstichkabinett, Museus Estats de Berlín Volker-H. Schneider, 2013. Fotografia: Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin).

considerada com obra de gravador anònim, probablement datada cap a fins del segle XV o inicis del segle XVI (fig. 1c). Segons Lippmann es tractaria d'un model arrelat a les escoles llombardes,<sup>9</sup> el que dificultaria la possibilitat individual l'origen concret de la composició. En qualsevol cas, com ja s'ha advertit anteriorment, és ben cert que tant a Llombardia com en la veïna Emília-Romanya, la proliferació d'exemplars en la transició del *Quattrocento* al *Cinquecento* va ser veritablement important. En aquest sentit és necessari esmentar ací altres autors que segueixen de prop aquesta mateixa composició com Benvenuto Tisi da Garofalo (1481-1559); Floriano Ferramola (1480-1528); Leonardo da Pistoia (1502-1548); Pier Paolo Menzocchi (1532-1589) i, molt especialment per la seua dependència al

model en qüestió, el forlívés Marco Palmezzano (1460-1539), del qual es coneixen diverses repeticions datades entre 1520 i 1537; o, per últim, Girolamo Marchesi (1471-1550). En general, totes les versions dels avantdits autors van ser produïdes amb posterioritat a l'horitzó cronològic del 1500.

#### LES TAULES DE GIANFRANCESCO MAINERI

Són molt escasses les dades documentals i biogràfiques de Gianfrancesco Maineri (c. 1470-després de 1510). Fill del pintor Pietro Maineri, la seua etapa millor documentada és el lapse entre 1489 i 1506, quan treballa per a la cort dels Est en Ferrara i Mántua.<sup>10</sup> La producció de Maineri va fluctuar entre la pintura devocional, (categoria a la qual s'adscriuen els seus diversos *portacreu*),<sup>11</sup> la

- 9 LIPPMANN, F. *The art of wood-engraving in Italy in the fifteenth Century*, Amsterdam 1969, pp. 170-173. Vegeu també: BIANCHI, S. *op. cit.*, 2012, pp. 54-55 i 218.
- 10 Vegeu especialment VENTURI, "Gian Francesco de' Maineri da Parma pittore e miniatore", *L'Arte*, Roma, 1907, pp. 33-40; CARRI, P., *Brevi studi sul quattrocento emiliano*, Reggio Emilia, 1922, p. 6; ZAMBONI, S. *Pittori di Ercole I d'Este: Giovan Francesco Maineri, Lazzaro Grimaldi, Domenico Panetti, Michele Coltellini*. Milán: Silvana Editoriale d'Arte, 1975, pp. 39-61; ZAMBONI, S.: "Una traccia per Giovan Francesco Maineri a Mantova", en: VARESE RAINERI (ed.) *Cultura figurativa ferrarese tra XV e XVI secolo. In memoria di Giacomo Barge-llesi*. Venezia: Corbo e Fiore Editori, 1981, pp. 159-165.
- 11 BROWN, D. A.: "Maineri and Marmitta as Devotional Artists", *Prospettiva*, 1988, n° 53/56, pp. 299-308.

miniatura<sup>12</sup>, i els grans encàrrecs en la cort dels Este. Segons l'opinió de Federico Zeri, a l'eixida de l'obrador patern, Maineri degué passar al taller de Ercole de'Roberti,<sup>13</sup> teoria hui consensuada per la majoria d'autors. Aquest periple degué concloure amb diverses col·laboracions entre tots dos mestres.

La dada no és trivial, si es té en compte que, precisament les relacions entre Ercole de'Roberti i Paolo da San Leocadio són, en paraules de Ximo Company, inqüestionables<sup>14</sup> i de fet, els dos són considerats companys de formació sota les ordres de Francesco del Cossa (1436-1477) i sota l'influx directe de Cossimo Tura (1430-1495) en Ferrara.<sup>15</sup> Revisant la producció de l'entorn de Tura i Cossa, el subjecte del Crist *portacreu* compareix com un tema relativament freqüent entre els seus seguidors, com es demostra en diversos anònims ferraresos que guarden inequívocs debits al llegat d'aquests pintors, si bé no sembla tractar-se del mateix model compositiu que ens ocupa.<sup>16</sup>

Però tornant de nou al tema del *portacreu*, es coneixen almenys sis taules que s'atribueixen a Maineri, encara que també abunden les còpies i les obres considerades del seu entorn. No obstant això, no existeix un consens per a datar els diversos exemplars que se li coneixen, per la qual cosa resulta difícil xifrar el moment en el qual tal producció comença, si bé és molt probable que fóra cap a 1489, moment en el qual arranca la seua etapa com a pintor autònom, després del seu pas pel taller de Ercole de'Ro-

berti. L'assumpte de la data, com es veurà, es ben important. Se li coneixen a Maineri dos tipus de models, que divergeixen essencialment en la posició de les mans i en la configuració dels draps i els seus plecs. Tots dos representen a Crist seguint l'avantddita configuració, sobre un auster fons negre.

Sense dubte els dos tipus de models responen a dues cronologies diverses. El primer d'ells utilitza encara plecs angulosos, i formes una mica més dures, transmetent patetisme i sofriment en representar la mà esquerra en tensió, marcant-se venes i tendons, i agafant amb força la creu. L'altre presenta en canvi formes molt més mòrbides i sensibles (fig. 2). De fet, en el segon, s'aprecia un important gir cap a la dulcificació dels tipus de Lorenzo Costa i Francesco França, l'estil dels quals acabaria per imposar-se a Emília-Romanya (i molt especialment a Bolonya) cap al 1500, perseverant, almenys dues dècades. És característic dels dos models un tractament molt elaborat dels cabells i la barba, quasi individualitzat, com a fruit d'una escrupolosa atenció al detall i a la correcció anatòmica, així com l'ús d'escriptura cúfica que, a manera de sanefa d'or, riveta la túnica de Crist.

Pertanyen a la primera categoria de model: l'exemplar de la Galleria degli Uffizzi a Florència (oli sobre taula, 50 x 42 cm) (fig. 2a); el del Staten Museum fur Kusnt de Copenhagen (oli sobre taula, 50.5 x 43.5 cm); el del Hermitage de San Petersburg (oli sobre taula, 60 x 46 cm);

<sup>12</sup> Véase VENTURI, op. cit., 1907, pp.33-40; i BAUER-EBERHARDT, U. "Giovanni Francesco Maineri als Miniator", *Bruckmanns Pantbeon*, 1991, vol. 49, pp. 88-96.

<sup>13</sup> ZERI, F. y GARDNER, E. *Italian, Painting. A catalogue of the Collection of the Metropolitan Museum of Art. North Italian School*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1986.

<sup>14</sup> COMPANYY, op.cit. 2006, p. 161. Per a una major profunditat en la qüestió de las relacions entre Roberti i San Leocadio vegeu a més: CONDORELLI, op. cit., 1963, pp. 134-150 y 246-253; BOLOGNA, op. cit., 1977, p. 142; y COMPANYY, X.: *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España*. Lleida: Estudi General de Lleida (Universitat de Barcelona), 1989.

<sup>15</sup> COMPANYY, op. cit., 2006, pp. 153-161.

<sup>16</sup> En la fototeca Zeri (Bologna), per exemple, existeixen alguns exemplars considerats anònims ferraresos que recorden en tot la manera de treballar de Tura i Cossa. Ens referim, per exemple, al clixé 28731, o al 28732.

<sup>17</sup> La atribució als germans Francesco o Bernardino Zaganelli la realitzà en nota autògrafa en el revers de la fotografia en blanc i negre. Fot. 42078.

<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/42078/Maineri%20Giovan%20Francesco%2C%20Cristo%20portacreo> (Consultat el 23/04/2019).



Fig. 2 a.-) Gianfrancesco Maineri, *Crist portacreu*, Galleria degli Uffizzi, Florència; b) Gian Francesco Maineri, *Christo Portacroce*, Galleria Estense, Mòdena. Observen-se les diferències entre tots dos models. En el de l'esquerra els plecs són més angulosos i de tendència flamenquitant; l'expressió de sofriment de Crist es fa patent en el seu rostre i la tensió es fa palesa a les seues mans. L'exemplar de Mòdena, en canvi, evidència un tractament una mica més edulcorat del tema. (Fotografies: a) autor; b) Wikimedia Commons).

una peça en col·lecció particular que va eixir a la venda en el mercat d'antiguitats a Torí en 1984 (oli sobre taula 58 x 43,5 cm); i finalment el conservat en el Snite Museum of Art a Indiana, (tremp i oli sobre tela, 51 x 43 cm), si bé tal exemplar és probablement una còpia de taller o d'algun seguidor directe. Es tracta d'obres fonamentals per ser les més pròximes als exemplars de San Leocadio, amb els quals comparteixen idèntica posició de les mans i el cap, una austera selecció cromàtica i un anàleg caràcter expressiu, com més endavant explicarem. Es coneixen, igualment, altres versions com la de la col·lecció Mazocchi, o la de la Galleria Doria-Pamphilij, totes dues a Roma, a més d'una altra que va ser

atribuïda als germans Zaganelli per Federico Zeri.<sup>17</sup>

A la segona categoria de model pertanyen, en canvi: l'exemplar de la Galleria Estense de Mòdena (oli sobre taula, 62 x 45,5 cm), (fig. 2b);<sup>18</sup> una altra pintura que es va vendre en Sotheby's en 1986 (oli sobre taula, 61 x 45 cm);<sup>19</sup> i l'exemplar inconclús de la Pinacoteca Ambrosiana de Milà (negra i oli sobre taula, 61 x 45 cm), (fig. 3).<sup>20</sup> Malgrat pertànyer a la segona tipologia, és especialment interessant l'exemplar inacabat de *Crist portacreu* conservat en la Pinacoteca Ambrosiana de Milà –datat, segons la institució, cap a 1510–, que en canvi revela aspectes sobre les metodologies de treball i els procediments

<sup>18</sup> Inv. 175.

<sup>19</sup> L'exemplar va ser venut en Sotheby's a Londres, amb número de lot 194, en la subhasta celebrada el 2 de juliol de 1986. Posteriorment va tornar a aparèixer a la venda en una altra subhasta de la casa Finarte a Lugano (Suïssa), amb número de lot 60, el 16 de maig de 1992.

<sup>20</sup> Inv. 2694, recentment donat per Bruno Vergano al museu en 2014.



Fig. 3.- Gianfrancesco Maineri, *Crist portacreu*, Pinacoteca Ambrosiana, Milà (exemplar inacabat). La manera de treballar és idèntica a la seguida per San Leocadio. Destaca la preeminència d'un dibuix molt elaborat –de clara adscripció flamenca–, executat amb un mitjà fluid de tinta sobre l'estrat de cola que segella la preparació, i que al mateix temps serveix de tinta neutra. A continuació, ja amb oli, el pintor va modelant amb blanc de plom les carnacions executant una mena de grisalla subjacent que servirà, finalment, com a base tonal. (Fotografia de l'autor).

usats per a la seua consecució. Resulta cridaner observar la semblança objectiva de la tècnica de Maineri amb la de San Leocadio. A partir de l'anàlisi aquesta taula pot col·legir-se que

Maineri utilitza un característic dibuix subjacent amb un mitjà fluid, a base de traços oblics que s'entrecreuen, molt més pròxim a les calligrafies flamenques que a les italianes.<sup>21</sup> D'al-

tra part, aplica la cola com a segellador de la preparació, la qual cosa confereix a la taula un aspecte ambarí de mitja tinta que, a vegades, fins i tot enfosqueix encara més mitjançant una tintura fosca, la composició de la qual desconeixem. Modela l'artista les llums mitjançant una grisalla de blanc de plom que li servirà com a preparació per a un ulterior treball a base de veladures translúcides. És, en definitiva, una manera de treballar molt similar a la que utilitza San Leocadio fins a la seua etapa gandiana (1502-1513).

### LES TAULES DE PAOLO DA SAN LEOCADIO

Com havíem avançat anteriorment es coneixen quatre exemplars de *Crist portacreu* que s'atribueixen a San Leocadio (fig. 4). Tres d'ells presenten una estreta relació formal en la seua aparença superficial, color i modelatge, encara que també les seues qualitats divergeixen. Ens referim al trio conformat per la pintura que es trobava en la sagristia de la col·legiata de Gandia, (oli sobre taula, 66 x 48 cm), que després de formar part de l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929,<sup>22</sup> va passar a la col·lecció

Sanz de Bremond;<sup>23</sup> en segon lloc a la del convent de dominiques de Vila-real (oli sobre taula 74,7 x 52,5 cm);<sup>24</sup> i, finalment, a l'exemplar recentment subhastat en Abalarte (oli sobre taula, 69 x 50 cm).<sup>25</sup> El quart cas és idèntic en dibuix als altres tres, però la seua factura formal és diferent, per la qual cosa a vegades, com veurem, s'ha dubtat de la seua atribució. Aquest fet ja va ser advertit per Company en el seu monogràfic dedicat al pintor reggià, en el qual ratificava l'autoria leocadiana.<sup>26</sup> Ens referim a l'exemplar de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (oli sobre taula, 52 x 42,5 cm), del qual existeix escassa literatura.<sup>27</sup> Es tracta, al nostre parer, d'una obra de summe interès, clau per a entendre la resta de versions atribuïdes a San Leocadio. Crida l'atenció la extremada semblança compositiva amb la taula de Maineri venuda a Torí en 1984 (fig. 5), amb la qual comparteix exactament la mateixa posició de les mans (com demostra fins i tot la postura del menovell de la mà dreta, que en altres versions de Maineri canvia sensiblement d'ubicació). La paleta cromàtica és austera i fosca en tots dos casos, i la configuració d'alguns elements accessoris resulta sorpre-

- 21 Aquesta característica és freqüent entre altres autors de l'escola ferraresa, especialment a l'entorn de Ercole de'Roberti, i igualment aquest tipus de dibuix subjacent s'ha descrit en l'obra de Paolo da San Leocadio amb anterioritat a 1500. Vegeu: HERRERO-CORTELL, M. A.; PUIG, I.: "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto", *Archivo de Arte Valenciano*, 2019, n° 100, pp. 60-64.
- 22 GÓMEZ MORENO, M. (ed.). *Exposición Internacional de Barcelona 1929. El Arte en España. Guía el Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, sala XXXII, p. 441.
- 23 BERTAUX, E.: "Monuments et souvenirs des Borgia dans le royaume de Valencen (II)", *Gazette des Beaux-Arts*, 1908, vol. 50, p. 209; TORMO, E. Levante. *Provincias valencianas y Muricana*, 1923, p. 230; FERRÁN, V.: *Paolo de San Leocadio y la pintura valenciana de los siglos XV y XVI*, Valencia, 1947, p. 30; CONDORELLI, *op. cit.*, 1963, p. 149, tab. L, figs: 16-17; COMPANYY, *op. cit.*, 2006, pp. 314-315.
- 24 BAUTISTA J. D.; GARRIDO, S.: *El Renaixement a Vila-Real*, Vila-Real, 1983, p. 10; BAUTISTA J. 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: Generalitat Valenciana, 2005, pp. 170-171; COMPANYY, *op. cit.*, 2006, p. 315; GÓMEZ GÓMEZ FRECHINA, J.: "A new Christ carrying the cross by Sebastiano dal Piombo. The Venetian painter's legacy in Spain", *Colbaghi Studies*, n° 1, 2016, pp. 30-31.
- 25 Subhasta n° 32, 4 i 5 de desembre de 2019. Lot 1093. [http://abalartesubastas.com/lote\\_elegido\\_nuevo.php?subasta=32&numero\\_lote=1093&id=65281&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero\\_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla=](http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=32&numero_lote=1093&id=65281&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla=). (Consultat el 14/04/2020)
- 26 COMPANYY, *op. cit.*, 2006, p. 315.
- 27 AINAUD DE LASARTE, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, F.: *Catálogo Monumental de España: la ciudad de Barcelona*. Barcelona: E C S I C - I D Velázquez, 1947, vol. I p. 78, i vol. II, p. 32; CONDORELLI, A.: "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, pp.103-110; COMPANYY, *op. cit.*, 1989, pp. 97-109; COMPANYY, *op. cit.*, 2006, pp. 315-317.





Fig. 4.- Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu*. a) Arxiu de la Catedral de Barcelona; b) Col·lecció Sanz de Bremond; c) Monestir del Corpus Christi i Església del Sant Crist de l'Hospital, Vila-real d) Col·lecció particular. (Fotografies a), b) i c): Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida; d) Abalarte. [http://abalartesubastas.com/lote\\_elegido\\_nuevo.php?subasta=32&numero\\_lote=1093&id=65281&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero\\_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla=](http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=32&numero_lote=1093&id=65281&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla=). (Consultat el 14/04/2020).

mentament similar, com succeeix amb el plec del coll de la túnica, alguns plecs del mantell i fins i tot la disposició i trenat de la corona d'espines. Una superposició de la composició barcelonina sobre tres obres de Maineri (fig. 6) permet apuntar algunes evidències. En primer lloc, el patró utilitzat per San Leocadio en la taula de Barcelona i l'usat per Maineri en l'exemplar venut en el mercat d'antiguitats torinés és exactament el mateix, per més que en successives versions

aquest vaja variant. La dependència formal entre els dos casos d'estudi resulta evident, com es demostra en la manera de representar les mans, raó que, com també havia observat ja Company, apunta aquest argument, al temps que invalida altres teories com l'ús de la xilografia anònima llombarda (fig. 1c).<sup>28</sup> Per tant, necessàriament, Maineri i San Leocadio van utilitzar un prototip comú, que dista de l'única font gravada coneguda.

<sup>28</sup> COMPANYY, *op. cit.*, 2006, p. 314.



Fig. 5 a.-) Gianfrancesco Maineri, *Crist portacreu*, col·lecció particular. Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu*, Arxiu de la Catedral de Barcelona. Pot observar-se l'estreta dependència entre tots dos exemplars, en la selecció cromàtica, en l'expressivitat general del conjunt i, sobretot, en la idèntica posició de les mans. (Fotografies: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

A vegades, s'ha descrit l'exemplar barceloní com una obra de menor qualitat<sup>29</sup> –judici que, al nostre parer, podria deure's a una percepció condicionada pel seu mal estat de conservació i els seus abundantíssims repints,– però la veritat és que es tracta d'una obra de factura magistral, com demostren, per exemple, els detalls anatòmics del rostre. Les llàgrimes i gotes de suor estan resoltes mitjançant delicats efectes de vítria transparència, i unes ombres lleugeres i càlides projecten el seu volum; les espines de la corona, afonades en la carn, s'intueixen sota la translúcida pell, fent gala del domini de la complexa tècnica de les veladures.<sup>30</sup> Les regueres de sang, elaborades amb laca-carmini, semblen pesar i rellisquen front a baix, enfosquint-se en

les parts en les quals la sang es concentra; i en els ulls no manca el detall de les pestanyes o el dels capil·lars i venes sobre les membranes de les parpelles (fig. 7). No obstant això, com hem apuntat, el preciosisme tècnic que caracteritza l'obra queda entelat pels repints que esguiten la superfície, i que desmereixen la qualitat tècnica de la peça. A diferència de la resta de taules leocadianes, Paolo incorpora ací, com Maineri, la cal·ligrafia cúfica ornamental en les sanefes del mantell, decoració que igualment utilitza en altres exemplars elaborats durant la dècada de 1480, com el *Salvador* del Museu del Prado (amb un nimbe certament semblant), o la *Sacra Conversazione* de la National Gallery de Londres. Precisament, en la nostra opinió, aquesta obra

<sup>29</sup> GÓMEZ FRECHINA, J.: *op. cit.*, 2016, p. 30.

<sup>30</sup> Aquest era una efecte molt utilitzat pels flamencs, com pot observar-se, per exemple, en algunes taules de la saga dels Bouts.

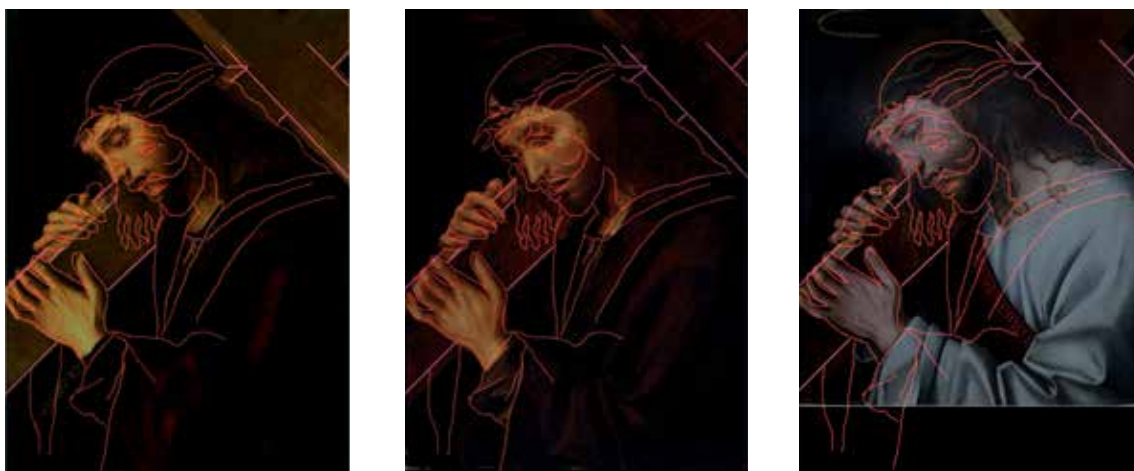


Fig. 6.- Superposició dels contorns (en roig) del *Crist portacreu* de Paolo da San Leocadio conservat en l'Arxiu de la Catedral de Barcelona sobre tres obres de Maineri: a) Hermitage, Saint Petersburg; b) Col·lecció privada (obra venuda a Torí); c) Galleria degli Uffizzi, Florència. Pot observar-se que, malgrat la semblança formal, cap dels tres models encaixa exactament amb traçat leocadià. (S'ha utilitzat la mà esquerra com a referència). Varien les proporcions, la ubicació de les mans, els plecs de la túnica i la inclinació del cap. En qualsevol cas l'exemplar torinés és el més semblant a la composició de San Leocadio i l'únic en el qual les mans semblen encaixar. (Fotografies i muntatge: autor/ Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

s'acosta molt en cronologia i factura a la taula Barcelonina. A més del nimbe i les avantdites sanefes cúfiques, són evidents altres analogies, com la presència dels *cangianti* o tornassolats de la mànega de la túnica (ben documentats en la cort angelical de la catedral de València), o el *tratteggio* de fils d'or que ornem el mantell, elements que són característics també en la producció de San Leocadio per aqueixes dates. En l'afiludida *Sacra Conversazione*, per exemple, els efectes de tornassolats en la representació de teles de seda estan bé presents, així com el brodat d'or a traços, que decora el coixí sobre el qual reposa el Xiquet, amb idèntic aspecte formal al de la túnica del Crist de la catedral barcelonina. Tot això ens porta a proposar per a aquest exemplar en qüestió, una datació similar a les avantdites obres, és a dir entre 1485 i 1490. De data molt més tardana són, en canvi, la resta de les versions. La de la col·legiata de Gandia,

actualment en la col·lecció Sanz de Bremond, degué ser possiblement la segona, elaborada òbviament durant els anys en què Paolo i el seu taller es van traslladar a la ciutat ducal, és a dir, entre 1501 i 1513, per realitzar el retaule de la Col·legiata primer i el del convent de Santa Clara entre altres, tots ells contractats per María Enríquez. No obstant això, és molt possible que la taula en qüestió haja de datar-se cap a 1507, moment en el qual la Duquesa i el pintor subscriuen una sèrie de capítols perquè aquest realitze dos retaules (un per a la capella de la casa ducal i l'esmentat per a l'església de Santa Clara, a més d'altres taules a elecció d'Enríquez). De fet, en tal contracte s'esmenta l'obligació de l'italià d'elaborar un cobertor "per a la taula de la imatge de Jesucrist que el dit mestre Paolo ha pintat a sa senyoria", que bé poguera correspondre's amb aquest exemplar en qüestió.<sup>31</sup> Però més enllà d'hipòtesis identi-

<sup>31</sup> TOLOSA, L.; COMPANYY, X. "Apèndix documental", en: COMPANYY, *op. cit.*, 2006, pp. 472-474.



Fig. 7.- Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu* (detall), Arxiu de la Catedral de Barcelona. La meticulositat amb què estan elaborades les anatomies i el preciosisme dels detalls contrasten amb la mala qualitat del les parts repintades, perceptibles a simple vista. Pot observar-se la delicadesa amb què estan representades, per exemple, les parpelles, amb els capil·lars i venes transparentat sota la pell. (Fotografia: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

ficatives, allò que sembla ben cert és que, per a l'elaboració d'aquesta obra (almenys quinze anys més tard de l'exemplar barceloní), Paolo va utilitzar un calc del disseny que, de ben segur, conservava testimonialment en el taller. Mentre que l'aparença cromàtica i l'estil entre les dos obres difereix bastant, la composició del dibuix encaixa mil·limètricament. Tal conclusió pot deduir-se d'un exercici de superposició de perfils: per a comprovar la dependència entre els dos models s'han sobreposat els traçats de

l'obra de l'Arxiu de la Catedral i la conservada en la col·lecció Sanz de Bremond, respectant les escales originals. Els contorns de la figura encaixen perfectament, i presenten una lleugera rotació de dos graus, una cosa comuna quan es treballa amb calcs (fig. 8). De fet, l'ús d'aquesta mena d'elements auxiliars per a la transposició del dibuix s'ha documentat en l'exemplar del Monestir del Corpus Christi i església del Sant Crist de l'Hospital de Vila-real. Durant una campanya diagnòstica elaborada pel CAEM de

<sup>32</sup> <http://www.caem.udl.cat> [Consultat el 02/05/2020].

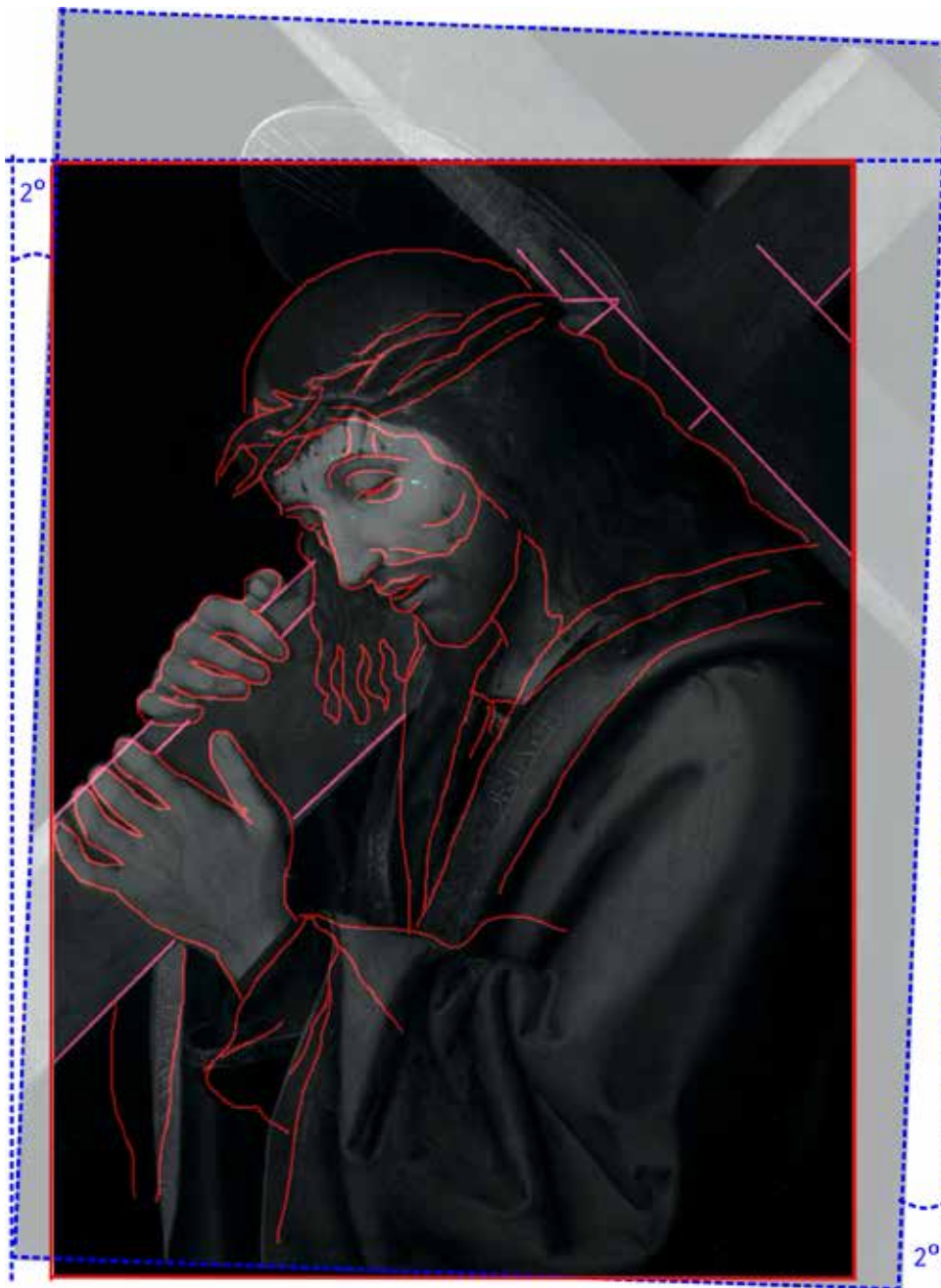


Fig. 8.- Superposició dels contorns de l'exemplar de *portacroce* de l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (amb línies de color roig), sobre el conservat en la col·lecció Sanz de Bremond (almenys quinze anys posterior). S'han respectat les escales originals i, malgrat que els dos quadres tenen formats diferents, en realitat la grandària de les figures i tots els seus elements coincideixen perfectament, amb una lleugera rotació de 2°. (Fotografies: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida. Muntatge: de l'autor).

la Universitat de Lleida<sup>32</sup> es van realitzar diverses fotografies infraroges d'aquesta peça. En processar-les, va poder observar-se que per al seu dibuix s'havia usat una plantilla perforada o *spolvero*, un element de gran tradició en els tallers italians per a la transferència del disseny.<sup>33</sup> De fet, en el traçat dels dits, per exemple, són perfectament visibles les successions de punts de l'estergit (fig. 9). Tots els avantdits arguments reforcen l'atribució proposada per Condorelli i Company per a la taula barcelonina.

En la nostra opinió tant en l'exemplar de Gandia com en el de Vila-real i el recentment subhastat, la participació de Felip Pau da San Leocadio juntament amb el seu pare sembla evident, a tenor de la seua factura –una mica més rígida, amb major abundància de tintes homogènies i menors concessions als esfumats–. S'evidencia un modelatge menys matisat i molt més pla, per més que l'atenció al detall continua estant ben present: venes, cabells, llàgrimes, o profuses decoracions brodades en sanefes amb lletres capitals romanes –i ja no amb cal·ligrafia cúfica–, (element vinculat al llegat de Mantegna).<sup>34</sup> En realitat, des dels primers anys de la dècada de 1500, la mà del seu fill (o els seus fills) va entreveient-se en la producció pictòrica del seu pare.<sup>35</sup> Ja durant la realització del retaule de la Seu Col·legiata de la ciutat ducal s'intueix la presència dels seus pinzells, que amb el temps van adquirint un major protagonisme,

precisament a partir de l'etapa gandiana.<sup>36</sup> De fet, al nostre judici, l'exemplar de Gandia i el de Vila-real, deuen ser obres encarregades a Paolo però probablement solucionades en part per Felip Pau, que, en canvi, podria tindre una participació major en l'obra subhastada en Abalarte, per més que la taula fóra encara contractada al seu pare. En qualsevol cas, tant la peça de Vila-real com aquesta última podrien adscriure's a una cronologia no anterior a 1515 (Paolo es transfereix a Vila-real cap a 1517), si bé sembla més probable que, en el cas de l'obra subhastada, la seua factura siga ja de cap a 1520, de considerar-la contractada al taller de San Leocadio.<sup>37</sup>

#### SAN LEOCADIO I MAINERI: ALGUNES REFLEXIONS ENTORN DE LA HIPÒTESI DEL RETORN DE PAOLO DA SAN LEOCADIO A ITÀLIA (1485-1489).

Al llarg de la historiografia, han sigut diversos els investigadors (Post, Condorelli, Alparone, Bologna o Company, entre altres) que s'han fet ressò de la hipòtesi d'un probable retorn a Itàlia per part del pintor, entre els anys 1485 i 1489. Aquesta teoria s'ha recolzat, fonamentalment, en un important buit documental en els arxius valencians durant l'esmentat període.<sup>38</sup> En el seu monogràfic dedicat a San Leocadio, Company esgrimeix una sèrie d'arguments per a sostindre una hipòtesis que jutja molt raonable, malgrat la dificultat de poder-la demos-

33 Vegeu per exemple: BAMBACH, *op. cit.*, 1999.

34 En la inscripció que orna el mantell, es lliguen uns versicles presos del llibre de les Hores de la Creu: “CAPUT EIUS PUNGITUR [CORONA] SPINARUM: CRUCEM PORTAT HUMERIS AD LOCUM PENARUM] [...] IESU FILI DAVID, MISERERE MEI PECCATORIS” BENITO, *op. cit.* 2005, pp. 170-171. Vegeu també GÓMEZ FRECHINA, *op. cit.*, 2016, p. 31.

35 Al nostre judici estem encara lluny de comprendre adequadament les diverses personalitats relacionades amb el taller de Paolo da San Leocadio. Tenim clares evidències que el seu fill Felip Pau va treballar com a pintor i, però també sembla que va ser-ho Miquel Joan, del que hi ha molt poques dades documentals. Res no es sap, finalment, del seu fill Peret Pau. COMPANYY, *op. cit.* 2006 p. 307 i 378, n. 1018. A més, és molt possible que altres ajudants i aprenents intervingueren en bon grau en molts dels encàrrecs que se succeeixen a partir de l'anomenada ‘tercera etapa valenciana’.

36 Recentment abordàvem aquesta qüestió a COMPANYY, X.; HERRERO-CORTELL, M.: “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 Olaso Sendra*, Catarroja, Afers, [en premsa].

37 No excloem, no obstant això, que es tracte d'una taula executada els anys immediatament successius a la mort de Paolo, és a dir entre 1520 i 1525.

38 Vegeu nota 4.

39 COMPANYY, *op. cit.*, 2006, pp. 278-281.



Fig. 9.- Paolo da San Leocadio, *Crist portacreu* (detall de la mà esquerra, juxtaposant la fotografia visible i la infraroja). Monestir del Corpus Christi i església del Sant Crist de l'Hospital de Vila-real. Observeu en la fotografia infraroja les successions de punts de la plantilla d'estergir als dits de la mà. (Fotografies: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

trar, indicant fins i tot una sèrie d'obres que San Leocadio hauria pogut realitzar a Itàlia.<sup>39</sup> Semblen lògics, d'altra part, els motius pels quals Paolo va poder tornar en algun moment a Itàlia entre 1485 i 1489: casat ja a València i amb la projecció de continuar la seua carrera en la capital del Regne, és possible que volguera deixar tot lligat en la seua pàtria, o bé resoldre assumptes que haurien quedat irresolts a la seua partida en 1472. En la nostra opinió aquesta hipòtesi és perfectament viable i, de fet, de no contemplar-la, el viratge tècnic i estilístic que es produeix en la pintura leocadiana des de 1490 quedaria sense resposta. Encara que ni tan sols sembla existir un consens clar quant a on va poder tornar (Alparone, per exemple considera Nàpols i Sicília com a punts d'hipotètic pas)<sup>40</sup>, ni tampoc quantes vegades va viatjar a Itàlia,<sup>41</sup> allò que sembla més probable és que el pintor

visitara Ferrara i Bolonya, precisament els epicentres creatius i artístics de la seua regió, (sense descartar un eventual pas per Roma), en un quasi segur retorn a casa. No és difícil suposar que havent adquirit mestratge amb la tècnica a l'oli a València, com ja vam plantejar recentment, tornara, a més, per a actualitzar-se sobre en les novetats que en la cort ferraresa i a Bolonya esdevenien en matèria artística.<sup>42</sup> Fins i tot, en aquest cas, el seu retorn degué suposar-li l'admiració dels seus companys, que encara no havien adoptat l'oli com a vehicle expressiu, per la qual cosa no seria d'estranyar que en terres italianes esdevinguera un cert intercanvi de models i procediments. El domini de la tècnica a l'oli podia constituir una suggestiva motivació per als pintors d'una escola que s'expressava eminentment amb tremps i, com a molt, amb algunes tècniques mixtes, per la qual cosa la idea

<sup>40</sup> ALPARONE, *op. cit.*, 1981, pp. 318-320.

<sup>41</sup> De fet, Condorelli apunta que va poder tornar en més d'una ocasió. CONDORELLI, *op. cit.*, 1963, p. 139.

<sup>42</sup> HERRERO-CORTELL, M.: *Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano* (Tesis Doctoral), Lleida, 2019, pp. 783-787.

d'aquesta transferència sembla bastant raonable. De fet, l'oli no comença a popularitzar-se entre els pintors emilians fins a l'última dècada de 1400, és a dir, amb posterioritat al retorn de Paolo a València. En qualsevol cas, d'admetre aquest retorn, en Ferrara degué coincidir amb Cosimo Tura, amb el seu col·lega de formació Ercole de Roberti i amb Gianfrancesco Maineri (encara en període formatiu), de nou, actius en la cort dels Este. Per altra part, a Bolonya –on a penes uns anys abans havia mort el seu mestre Francesco del Cossa –, degué conèixer les novetats Francesco Francia i Lorenzo Costa. De fet, des de 1490 fins a 1500, seran aquestes les influències més visibles en la seua obra, cosa que no pot explicar-se sense un viatge amb un propòsit d'actualització.<sup>43</sup> També alguns ressos de la producció pictòrica de Antoniazio Romano, pintor favorit d'Alexandre VI i actiu a Roma, ressonen a la seua tornada a València cap a 1489. Però tornant a l'assumpte de l'hipotètic retorn a la seua pàtria natal, hauria sigut precisament durant aqueix viatge quan Paolo podia haver freqüentat a Gianfrancesco Maineri. És poc probable en canvi, que San Leocadio haguera pogut conèixer a Maineri abans de la seua partida a València en 1472, ja que, en aquells dies Gianfrancesco comptaria amb 12 anys, mentre que Paolo tenia ja 25. Al nostre parer va haver de ser durant aquest indocumentat retorn a la seua terra natal quan es va gestar el prototip del *portacreu* del qual ens hem ocupat en el present estudi, potser en el si de la *bottega* de Ercole de'Roberti, on Maineri es desenvolupava com a aprenent. Això justificaria, per una part, l'estreta vinculació de les dos versions, i per una altra un cert dret compartit d'explotar-les

lliurement. Convé ressaltar que, malgrat que a vegades Paolo utilitzava fonts gravades i altres referències durant el procés de creació de les seues composicions, no es coneix cap obra seua que haja de considerar-se una còpia tan directa o esclava de l'obra d'un altre autor. Al nostre criteri, aquest argument (sumat a l'avantdata qüestió de dates) invalidaria la idea que San Leocadio es va basar en un model de Maineri. No pretenem tampoc esgrimir que fóra al revés, però molt probablement la relació entre les obres de tots dos pintors pot explicar-se més aviat com un treball desenvolupat en un context comú per als dos pintors, sobre una composició aliena (potser una desapareguda obra de Solaro, potser l'esmentada estampa, o bé l'al·ludit prototip de Mantegna).

Siga com siga, més enllà del *portacreu* que ens ha ocupat, altres obres de Maineri guarden analogies amb algunes de San Leocadio. La vinculació, per exemple, del *Crbistus Patiens* del reggià amb la taula homònima executada per Maineri i venuda recentment en Sotheby's<sup>44</sup> resulta sense dubte evident, tant en termes compositius com formals (fig. 10). Tot això reforça la hipòtesi del necessari contacte entre els dos pintors, la qual cosa sumant-se als arguments esgrimits pels avantdits historiadors reforça encara més la teoria del viatge de retorn a Itàlia.

#### CONCLUSIONS: LA FORTUNA D' UNA IMATGE DEVOCIONAL

Com han observat ja alguns autors, la introducció del tipus iconogràfic del *Crist portacreu* a València, es considera responsabilitat de Paolo da San Leocadio.<sup>45</sup> De ben segur degué ser una imatge de gran èxit, ja que, va influir directa-

43 COMPANYY, *op. cit.* 2006, pp. 165-166, y 180-182. Precisament, dos artistes en l'òrbita de Paolo da San Leocadio mostraran clars debits formals amb Lorenzo Costa i Francesco Francia: es tracta de Nicolás Falcó i de Vicent Macip, les mans del quals –al nostre judici– s'intueixen com a col·laboradores en el Retaulle del Salvador de Vila-real.

44 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.25.html/2012/old-master-british-paintings-evening-sale> (Consultado el 23-07-2019).

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

46 *Ibidem*, 2016.





Fig. 10 a.-) Gianfrancesco Maineri, *Christus Patiens*, Col·lecció particular. b) Paolo da San Leocadio, *Christus Patiens*, Col·lecció Serra Alzaga. La semblança formal entre aquestes dues xicotetes taules resulta sens dubte evident. (Fotografies: a) Wikimedia Commons; b) Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida).

ment en l'obra els epígons de San Leocadio, com a poques.<sup>46</sup> Probablement va ser el pintor manxec Fernando de Llanos (actiu a València entre 1506 i 1514) un dels qui més de prop van seguir el prototip que ens ocupa, com demostren les taules de la Fundació Godia de Barcelona, a més d'altres dues en sengles col·leccions privades, que reproduïxen el model leocadià. Fins i tot els seguidors de Llanos, com Juan de

Victoria, reprenen aqueix mateix disseny.<sup>47</sup> Tal seria la fortuna de dit model que fins i tot Joan de Joanes, en el *portacreu* conservat en el Col·legi Seminari del Corpus Christi, ret just homenatge a la composició de qui fora el mestre de son pare, i probablement el seu padrí artístic, com inequívocament demostra, una vegada més, la posició de les mans.

<sup>47</sup> Vegeu per exemple, la taula conservada a la col·lecció Gómez-Moreno, Granada. BENITO, *op. cit.* 2005, p. 170.

