

## El cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio\*

ADELE CONDORELLI  
*Istituto della Enciclopedia Italiana*

Este segundo Simposio Internacional sobre los Borja, organizado para conmemorar los quinientos años de la muerte de César Borja, el más célebre de los hijos de Alejandro VI, lleva por título *Els fills del senyor papa*. Yo, sin embargo, no recordaré en esta ocasión a los hijos naturales del papa, sino a otros hijos suyos predilectos, los artistas que trabajaron a su servicio, que él trató siempre generosamente con gran respeto por su arte.

En contraste con los sinsabores que no pocas veces le procuraron sus hijos naturales, fueron estos otros hijos los que proporcionaron sólo plena satisfacción y puro goce a Rodrigo de Borja, hombre culto y de un gusto refinadísimo, fruto de su formación humanística, siempre atento a captar las innovaciones introducidas en Italia por el arte del Renacimiento.

Atento observador como era, sabía escoger a sus artistas con ojo certero y, una vez éstos entraban a formar parte de su corte, les aseguraba, además de una luenta recompensa, paterna protección.

Como prueba de esto, recordemos que Alejandro VI se dirigía a Pinturicchio, a quien había confiado la decoración de sus apartamentos privados en el Vaticano, llamándolo su “dilectus filius Bernardinus”, y este calificativo de “filius” lo encontramos puntualmente en todas las cartas que el papa dirigía a su pintor.

Otra manifestación de intensa, paterna, participación en el dolor de un artista, lo testimonia el trágico acontecimiento que tuvo lugar, en 1473, en Roma, en la iglesia de Santa Maria del Popolo, donde el escultor lombardo Andrea Bregno estaba realizando, por encargo del cardenal Borja, el retablo de mármol del altar mayor. El hijo del escultor, un niño de siete años, por descuido de quien hubiera debido tener cuidado de él, fue aplastado por un pedrusco caído desde el andamio y murió. El poderoso vicecanciller, consintiendo al padre inmortalizar el doloroso percance en el friso que corre por encima del retablo, dio prueba de una gran nobleza de alma y de solidaridad familiar, compartiendo su desolación con la del escultor y, de esta manera, transformando el

---

\* Agradezco inmensamente al prof. D. Juan Nadal y Cañellas la traducción de este texto al castellano.

altar de la capilla mayor, construido a sus expensas para albergar la imagen de la *Ver-gine del Popolo*, en un monumento de imperecedera memoria del niño.

Quiero recordar, además, la estrecha relación de Rodrigo de Borja con Bernardo Rossellino. Ésta, que, quizás, existía ya, se consolidó con el trato cotidiano durante el período en que Enea Silvio Piccolomini, convertido, en 1458, en papa Pío II, a la muerte de Calixto III, confió al arquitecto toscano la empresa de transformar Corsignano, su nativa aldea medieval, en una pequeña ciudad renacentista que él quiso que se llamase Pienza, derivándolo de su nombre. Para dirigir una empresa artística tan prestigiosa, Pío II escogió entre sus cardenales a Rodrigo de Borja, y si así lo hizo es porque, en primer lugar, evidentemente lo consideraba capaz de tal tarea, y, en segundo lugar, porque sin duda valoraba los vínculos de simpatía que debían existir ya entre el cardenal y Bernardo Rossellino, quien se supone que había sido el arquitecto del palacio romano, llamado de la Cancillería Vieja, hecho edificar por Rodrigo de Borja para residencia suya, cuando, en 1456, fue nombrado vicescanciller por su tío Calixto III.

A la luz de las relaciones existentes entre Rodrigo de Borja y los artistas que realizaron sus encargos, siempre cuidadosamente escogidos por él, podemos suponer razonablemente que los dos pintores, el napolitano Francesco Pagano y el emiliano Paolo da San Leocadio, que él llevó a Valencia en 1472 para decorar el ábside de la capilla mayor de la catedral, habían dado prueba de su habilidad ya en Roma, ejecutando obras de tal calidad que habían suscitado la admiración del cardenal.

Los dos artistas eran particularmente expertos en la pintura al fresco, y Rodrigo de Borja, al corriente, como obispo de Valencia que era, de las grandes dificultades con que se enfrentaban los canónigos de la catedral para encontrar *in situ* pintores de acreditado valor que dominasen esta técnica pictórica, no dejó perder la ocasión para introducir en Valencia los nuevos cánones artísticos del Renacimiento. Lo hizo por medio de estos dos maestros italianos que gozaban de su total confianza, con la precisa intención de inyectar un soplo de aire nuevo en el ambiente artístico valenciano, todavía dominado por el estilo gótico tardío. Gracias a Rodrigo de Borja, que aparece aquí en su veste de iluminado mecenas, por primera vez el arte del Renacimiento italiano penetra y echa raíces en la Península Ibérica.

Sobre Paolo da San Leocadio, en este mismo simposio, les expondrá de manera exhaustiva su opinión Ximo Company quien, en su reciente monografía sobre el pintor emiliano, ha estudiado a fondo las obras realizadas por éste en territorio valenciano, ofreciéndonos además un rico y precioso repertorio documental sobre el tema.<sup>1</sup>

Permanece, sin embargo, todavía irresuelto el problema de la actividad juvenil de Paolo da San Leocadio, que nos es totalmente desconocida, y que se desarrolló en Italia antes de su viaje a Valencia, cuando aún no había cumplido veinticinco años.

El afortunado, cuanto fortuito, hallazgo en el ábside de la capilla mayor de la catedral de Valencia de los imponentes *Ángeles músicos* (**fig. 1**), el examen de los documentos custodiados en el Archivo de la catedral y, sobre todo, la comparación con todo

---

<sup>1</sup> COMPANY, 2006.

lo que se conserva de su producción artística posterior, nos permiten intuir la básica formación ferraresa-paduana de Paolo da San Leocadio, enriquecida con el atento estudio de la escultura clásica romana que el joven artista pudo admirar durante su permanencia en la ciudad papal. Esto podría haberle inspirado esa visión monumental que se manifiesta en los *Ángeles músicos* de Valencia, los cuales, por su vigor plástico, nos recuerdan las victorias aladas que revolotean en los arcos de triunfo del Foro romano (**fig. 2**). Otra huella bien patente de su paso por Roma y de su admiración por la antigüedad clásica es un particular decorativo del órgano portátil que está tocando uno de dichos ángeles (**fig. 3**). En la decoración de la caja armónica del instrumento, dentro de un óvalo, aparece representado Hércules en el momento de matar al león de Nemea aplastándole la cabeza entre los muslos (**fig. 4**). Esta particular iconografía es la misma que se encuentra en ciertos camafeos pertenecientes a refinados coleccionistas de la época (**fig. 5**). Es muy probable que Rodrigo de Borja poseyese algún camafeo con semejante representación. Esto explicaría la aparición de tal motivo en los frescos de la catedral y supondría que los pintores habían podido contemplarlo en el palacio romano del vicescanciller, al que le gustaba rodearse de obras de arte, como lo hacía su gran amigo suyo el cardenal de Venecia Pietro Barbo, futuro papa Paulo II, experto coleccionista, que dedicaba buena parte de su tiempo a estudiar los preciosos objetos de su colección, donde se encontraban muchos camafeos.<sup>2</sup>

Paolo da San Leocadio, además de conocer la técnica del fresco, sabía perfectamente pintar al óleo sobre tabla, y ya que ahora sabemos que hasta 1470 aún residía en Reggio Emilia,<sup>3</sup> tal vez podríamos descubrir en la provincia emiliana alguna obra que pueda atribuírsele antes de su viaje a Roma y Valencia.

El joven pintor emiliano, una vez terminados los frescos de la capilla mayor de la catedral, prefirió quedarse en tierras valencianas. Siempre bajo el ala protectora de la familia Borja, pasó al servicio de Maria Enriques, duquesa de Gandía y nuera de Alejandro VI, la cual con grandes honores y no menos afecto lo había acogido en su corte, con

<sup>2</sup> Camafeos con Hércules que mata al león de Nemea, representados de la misma manera que se observa en la catedral de Valencia, aparecen en la colección de calcos de camafeos de Tommaso Cades que se conserva en el Istituto Archeologico Germanico de Roma, con una minuciosa descripción de cada camafeo escrita a mano por el mismo Tommaso Cades (CADES, 1836). En el Manoscritto Cades, classe 3, Eroi A Ercole, tav. 24, n. 177, encontramos: "Ercole incatenando il cerbero (leggi leone) che tiene acchiappato frale coscie; la clava a basso". En el inventario de la colección, que el cardenal Barbo conservaba cuidadosamente en el palacio de San Marco en Roma, está un "cammeo con Ercole che strozza il leone con le mani". El inventario, de 1457, ha sido publicado por MÜNTZ, 1879, II. Quisiera dedicar un particular agradecimiento al arqueólogo prof. Antonio Giuliano, que me ha ayudado a encontrar esta iconografía permitiéndome consultar su magnífica fototeca.

<sup>3</sup> Giovanni Pio Palazzi ha encontrado en los archivos de Reggio Emilia un documento de 1470-1471 que se refiere a la composición de la familia (*boccatico* o *stato delle anime*) de Pietro Lazzaro da San Leocadio, donde resulta que su hijo Paolo vive aún bajo su techo. Doy las gracias a este concienzudo estudioso, que desde años con paciencia, constancia y rigor científico está escudriñando los archivos de Reggio Emilia y Módena a la búsqueda de documentos referentes a Paolo da San Leocadio y su familia, por haberme ofrecido la oportunidad de adelantar esta noticia que con muchas otras de gran interés sobre Paolo y su familia publicará muy pronto.

su familia, encargándole retablos y cuadros de devoción que, en parte, han llegado hasta nosotros. Éstos nos permiten reconstruir su largo recorrido artístico hasta su muerte, acaecida hacia 1520, cuando tenía más de setenta años.<sup>4</sup>

Desafortunadamente, de Francesco Pagano, que desaparece de Valencia al final de 1481, al contrario de lo que sucede con su compañero de trabajo Paolo, no queda, en territorio valenciano, resto alguno de obras suyas autógrafas, firmadas o documentadas, que nos permita reconstruir su perfil artístico. Considero, por tanto, imposible formular cualquier atribución, como se ha hecho, con respecto a algunas pinturas sobre tabla realizadas en Nápoles hacia 1490, consideradas obra de Francesco Pagano, dando por cierto un hipotético regreso suyo a su ciudad natal a partir de 1481.<sup>5</sup>

Para poner orden en este enredado asunto, que se mueve entre hipótesis y realidad, me parece necesario examinar la figura y el papel desempeñado por Francesco Pagano en la ejecución de los frescos de la catedral de Valencia a la luz de las únicas noticias ciertas, procedentes de la documentación que se guarda en el Archivo de la catedral de Valencia.

La primera obra ejecutada en Valencia por Francesco Pagano, en colaboración con Paolo da San Leocadio, es el fresco, muy deteriorado, que representa la Natividad (**fig. 6**), conservado en el pasillo que conduce a la sala capitular de la catedral. El fresco de la Natividad, realizado por los dos pintores del cardenal como ensayo de prueba, en teoría podría ofrecernos algún indicio sobre el estilo de Francesco Pagano. Sin embargo, a mi juicio, lo que aún queda de este fresco, es decir, las figuras y las ruinas del arco roto, adosado a la cabaña, se deben a la mano de Paolo da San Leocadio, cosa que resulta evidente al confrontar esta pintura con sus obras posteriores y bien documentadas (**fig. 7**).

Por lo que se refiere a los frescos de la capilla mayor, sabemos por el documento del 23 de septiembre de 1476 que Francesco Pagano pintó él solo, sin la colaboración de Paolo, la parte “jussana”, es decir, la pared del ábside que, según los pactos estipulados el 28 de julio de 1472, debía ser decorada de este modo: “los capiteles de los pilares [...] pintados de oro fino de ducado, con sus bellos follajes, [...] la parte inferior del arco frontal pintada con un hermoso fresco de follaje, adornado de oro fino, y la parte delantera del arco con letras antiguas; los pilares que están alrededor de dicha capilla [...] pintados con pámpanos de vid, con sus hojas de oro fino y azur y demás colores necesarios”.<sup>6</sup>

Por desgracia, en la reestructuración barroca de la capilla mayor, comisionada en 1674 por el arzobispo Luis Alfonso de los Cameros al arquitecto Juan Pérez Castiel, los frescos renacentistas fueron totalmente sacrificados. Pero mientras un providencial intersticio entre la bóveda barroca y la renacentista ha preservado allí la espléndida decoración, la parte inferior, pintada por Francesco Pagano, se ha perdido irremediablemente.

<sup>4</sup> CONDORELLI, 2007: 260-279.

<sup>5</sup> BOLOGNA, 1977: 183 seg.

<sup>6</sup> *Apèndix documental*, a cura de Lluïsa Tolosa Robledo i Ximo Company, en COMPANY, 2006: 426.

Sabemos con certeza que Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio actuaban juntos en la decoración de la bóveda de la capilla mayor, en la que trabajaron alrededor de cuatro años, como puede deducirse del documento que se conserva en el Archivo de la catedral, fechado el 7 de marzo de 1476, que contiene un “inventario de la madera del primer andamio para pintar los ángeles de la pintura de la capilla”.<sup>7</sup> El andamio, por tanto, había sido ya desmontado puesto que, al final del documento, una nota precisa que “la madera se encuentra en la casa del cabildo”.

Por lo que nos revela el documento ya citado del 23 de septiembre de 1476, sabemos que, desde el mismo comienzo del trabajo, entre los dos pintores se había creado una atmósfera cargada de tensión que derivaba en continuos altercados, tal vez porque, como acertadamente observa el canónigo Sanchis y Sivera, “*mestre* Paolo era el que más trabajaba, pero *mestre* Francisco era el que más cobraba”.<sup>8</sup> Ciertamente, desde abajo no era posible ver lo que sucedía cada día en lo alto del andamio y la manera con la cual los dos pintores se habían repartido el trabajo. Es probable que Francesco Pagano, el mayor de los dos, se vanagloriase de haber realizado parte de los frescos que, en realidad, eran obra de Paolo da San Leocadio, motivo por lo cual, al cobrar el dinero de los canónigos no lo dividía en la forma debida con su socio, es decir, la mitad para cada uno, como se había establecido en los pactos. Sólo a los cuatro años del comienzo de los trabajos, los canónigos prestaron oído a las feroces protestas de Paolo da San Leocadio y, para poner fin a las continuas discusiones que retardaban su trabajo, el 23 de septiembre de 1476 hicieron un nuevo acuerdo en el que se pacta que, a fin de evitar cualquier escándalo e inconveniente entre los dos pintores, maestro Francesco deberá pintar y ejecutar los capiteles y toda la parte por debajo de éstos, según lo establecido en las capitulaciones, y maestro Paolo, por su parte, deberá pintar y completar la parte de encima de dichos capiteles, es decir, los apóstoles, la Majestad divina, los serafines y “altres coses necessàries a la dita pintura”.<sup>9</sup>

Fue sin duda un duro golpe infligido al orgullo de Francesco Pagano, el cual, por otra parte, aquel mismo año se había visto obligado, bien a su pesar, a entregar a su socio Paolo doscientos ducados que le pertenecían por derecho, sacándolos de su caja fuerte, custodiada en la sacristía de la catedral. En el citado documento, los encargos y las competencias de los dos pintores se hallan bien definidos: Francesco Pagano, pintor particularmente experto en la decoración, desde aquel momento deberá ejecutar los frescos, con motivos ornamentales, en la parte de debajo de los capiteles que delimitan la bóveda, mientras que a Paolo de San Leocadio, que con los espléndidos ángeles había dado ya prueba de su habilidad en pintar figuras, se le confía la tarea, más ardua, de representar, en la parte alta del ábside, las imágenes sagradas.

Sin embargo, teniendo en cuenta que desde julio de 1472 hasta el final de 1475 los dos maestros habían trabajado codo a codo pintando al fresco la bóveda de la capilla

---

<sup>7</sup> *Ibidem*: 421.

<sup>8</sup> SANCHIS Y SIVERA, 1930: 182.

<sup>9</sup> *Apèndix documental*, a cura de Lluïsa Tolosa Robledo i Ximo Company, en COMPANY, 2006: 426.

mayor, y a la luz de cuanto hemos expuesto anteriormente, podemos deducir que Francesco Pagano se había dedicado a pintar el cielo azul refulgente de estrellas de oro, “el trono de los serafines alrededor de la clave, los festones de follajes con frutos, de oro fino de ducado”, sobre el costillar “de las crucerías, y las ventanas pintadas de oro fino de ducado y azur de Acre”, según lo establecido en las capitulaciones,<sup>10</sup> mientras que pensamos que Paolo de San Leocadio, por su parte, experto en las figuras humanas, pintó, como estaba acordado, “dos ángeles en cada uno de los entrepaños de los canecillos [...] o sea, un ángel en cada entrepaño, vestidos según parezca a dicho honorable Cabildo, con sus alas sembradas de oro fino y de bellos colores”.<sup>11</sup>

Por lo tanto, dos pintores con dos distintos encargos, como había planificado Rodrigo de Borja, quien, por estar presente en la extensión del contrato, de acuerdo con los canónigos del capítulo, quizá sugirió el esquema iconográfico, con una visión mucho más grandiosa que la ideada por el cardenal griego Besarión, el célebre humanista, patriarca de Constantinopla, para la capilla destinada a su sepultura, hecha construir en Roma, en la basílica de los XII Santos Apóstoles, de la que era titular.

El cardenal griego había confiado a Antoniazzo Romano el encargo de pintar aquella capilla, dedicada a la Virgen y a los santos Miguel Arcángel, Juan Bautista y Eugenia, trabajo que realizó en un espacio de tiempo comprendido entre 1464-1465 y 1467-1468.

Por expresa voluntad del cardenal Besarión, en el ábside, bajo la bóveda azul salpicada de estrellas, se representó al Redentor, circundado de nueve coros angélicos, pintados cada uno de un distinto color y ordenados en círculos concéntricos, según las indicaciones del *De coelesti hierarchia* del pseudo-Dionisio Areopagita (**fig. 8**). Debajo en dos registros, historias relacionadas con el Arcángel Miguel y la Virgen con el Niño, flanqueada por los santos Juan Bautista y Eugenia. Por ironía de la suerte, también la capilla funeraria de Besarión, que por la belleza de sus decorados debía ser considerada uno de los lugares más significativos del Renacimiento romano, sufrió años más tarde daños gravísimos tanto por las inundaciones del Tíber cuanto por las muchas transformaciones arquitectónicas efectuadas en la basílica en el siglo XVII. Todo lo cual dio como resultado que los frescos de la capilla, en gran parte ya destruidos, quedaron definitivamente ocultados.

El afortunado descubrimiento de los restos de la capilla de Besarión tuvo lugar en 1959. Después de una prolongada y cuidadosa restauración, hoy se puede admirar por fin lo que queda de los frescos.

Los frescos de la capilla de Besarión, obra documentada de Antoniazzo Romano, aunque muestra signos evidentes de las diversas manos de sus colaboradores, inducen a nuevas reflexiones sobre el estilo del pintor romano. Me he alargado sobre los frescos de la capilla de Besarión porque Francesco Pagano, que en su testamento, fechado en

---

<sup>10</sup> SANCHIS Y SIVERA, 1909: 150.

<sup>11</sup> SANCHIS Y SIVERA, 1930: 180.

Valencia el 25 de junio de 1476, declara ser napolitano pero habitar en Roma,<sup>12</sup> podría haber afinado su técnica del fresco precisamente en el ambiente de Antoniazio Romano, que tenía el monopolio de los encargos más importantes en el ámbito de la pintura romana de aquel tiempo.

Es verosímil que tanto Francesco Pagano como Paolo da San Leocadio, durante su estancia en Roma, hubiesen visto los frescos de la capilla del cardenal Besarión, gran amigo de Rodrigo de Borja, como lo había sido de su tío Calixto III, tomando notas de algunos detalles relacionados con los elementos decorativos y con los vestidos de los ángeles que evidenciaban la moda de la época, por ejemplo en la forma de las mangas, abrochadas con pequeños botones, y en los pliegues con borde dorado alrededor del escote que encontramos en los *Ángeles músicos* de Valencia (**fig. 9 y 10**).

Sin embargo, mientras los vestidos de los ángeles de la capilla de Besarión son sobrios, adecuados al gusto austero del cardenal griego, los de los ángeles músicos de Valencia, adornados con bordados, recamados, saturados de valiosos brocados y joyas, reflejan plenamente la moda imperante en la corte ferraresa del vanidoso Borso d'Este, amante de los hábitos lujosos sembrados de piedras preciosas, que mandaba adornar con bordados de oro incluso la libreas de sus servidores.

Parece evidente que Rodrigo de Borja, al escoger a los dos pintores para llevarlos a Valencia, estaba ya al corriente de la perfecta técnica de pintar al fresco que ambos poseían. Sabía también que Francesco Pagano, el más anciano de los dos, era sobre todo un habilísimo decorador, de formación tardo-gótica, poco capacitado para pintar figuras a la manera renacentista, por lo cual consideró oportuno asociarle el joven emiliano Paolo da San Leocadio, quien, en Ferrara, habiéndose formado en aquel extraordinario crisol de arte que fue la corte de Borso d'Este, era capaz de pintar figuras e historias en el nuevo lenguaje del Renacimiento.

¿Quién era pues Francesco Pagano, que se define, en su testamento, “napolitano” pero residente en Roma?

En enero de 2008, un documento encontrado por Marià Carbonell en el Arxiu del Regne de Mallorca, protocolo 2579, fol. 21v, nos permite añadir un dato importante a la escasa biografía de Francesco Pagano, revelándonos que en 1457 se encontraba aún en Nápoles, donde, mediante un acta notarial, entra a formar parte de una sociedad compuesta por otros pintores: “Die mercurii IIIJ mensis madii, anno predicto [*i. e. 1457*]. Eodem die fuerunt firmata capitula super quandam societatem factam inter Raphaelem Tomas de Barcelona, Jacobum Barreta de Neapoli, Paulum Burriello et Franciscum Pagano de Neapoli pictorum, sunt in chopertis presentis manualis”. El documento se halla en los registros del notario Joan Castell, originario de Tarragona, que pasó al servicio de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, ejerciendo de juez de la curia real. De regreso a su patria, se instaló en Mallorca, donde ejerció de notario. Marià Carbonell, al que agradezco cordialmente que me haya dado a conocer este precioso documento, me informa que se han conservado unos pocos y fragmentarios protocolos, salidos de su no-

<sup>12</sup> *Ibidem*: 150.

taría, en el Arxiu del Regne de Mallorca, que recogen algunas actas y cartas de su época napolitana; me dice también que del protocolo 2579 existe sólo el encabezamiento, ya que el texto principal se ha perdido. De hecho, el documento encontrado dice que los “capitula”, o sea, los pactos que se firmaron “sunt in chopertis presentis manualis”, pero dicha “choperta” no se ha conservado.

Por el momento no hay motivos válidos para dudar de que el Francesco Pagano citado en el acta notarial de 1457, encontrada en Mallorca, no sea el mismo pintor que aparece en Valencia en 1472. Tenemos ahora, por tanto, un documento fehaciente que me permite reforzar la hipótesis ya expuesta sobre la inicial formación artística tardogótica de Francesco Pagano, recibida en su ciudad natal. Ante todo, ahora es posible deducir con una cierta aproximación la fecha de su nacimiento, que debería colocarse hacia los años 1435 ó 1437, si no antes, suponiendo que en 1457 Francesco Pagano había alcanzado los veinte años, para poder firmar un pacto de colaboración con un pintor ya consagrado como Rafael Thomàs. Este maestro, exponente de la pintura gótica catalana, se había formado en Barcelona en el círculo de los artistas que frecuentaban el taller de Jaume Huguet. En 1455 se encontraba en Cagliari, donde pintó, con Joan Figuera, el retablo de san Bernardino para los frailes de San Francesco de Stampace, una obra de témpera sobre tabla, ahora en la Pinacoteca Nacional de Cagliari, y de la cual se conserva el contrato de encargo, firmado por los frailes y los dos pintores catalanes. Por los documentos sabemos que Rafael Thomàs, o Tomàs, de 1463 a 1482 trabajó en Perpi n n, en las iglesias de Sant Jaume y de Sant Mateu.<sup>13</sup> Dado que las obras realizadas en el Rosellón no han llegado hasta nosotros, el retablo de Cagliari (**fig. 11**), del cual la crítica más reciente<sup>14</sup> asigna a Rafael Thomàs la parte central, la más importante, con la figura del santo y las historias de su vida, constituye el único testimonio de su estilo que incorpora la cultura catalana a la flamenca según los cánones de la pintura g tica, todavía imperante en aquellos años en el territorio de la Corona de Aragón. La presencia de Rafael Thomàs en Nápoles entre 1456 y 1462, desvelada por el documento mallorquín, ofrece nuevos puntos de partida para reflexionar sobre la historia de la pintura del *Quattrocento* en Nápoles, en tiempo de Alfonso y Ferrante de Aragón.

Ya sabíamos, a causa de un protesto bancario dirigido al socio Joan Figuera el 11 de diciembre de 1456, por una letra de cambio de Rafael Thomàs emitida en Nápoles el 24 de abril 1456,<sup>15</sup> que el pintor catalán se había alejado de Cagliari antes de esta fecha. Ahora sabemos con certeza que, en 1457, Rafael Thomàs se encontraba en Nápoles, proveniente de Cagliari, donde había ganado la suma de doscientos cuarenta florines de oro de Aragón, que debía repartir con su socio Joan Figuera, por la realización del gran retablo de san Bernardino.

<sup>13</sup> Los documentos se encuentran en los Archives des Pyrénées Orientales, publicados por DURLIAT, 1954: 255; GUDIOL; ALCOLEA I BLANCH, 1987: 201.

<sup>14</sup> MALTESE, 1962: 203; SERRA, 1990: 97.

<sup>15</sup> El documento se encuentra en el Archivio di Stato de Cagliari, Atti notarili sciolti Pietro Esteve, fol. 14v, citado por OLLA REPETTO, 1964: 123.



En Nápoles, el maestro catalán debía haber recibido encargos que evidentemente consideraba no poder realizar él solo, dado que se asocia con tres pintores napolitanos cuyo estilo no tenía que ser muy diferente del suyo, vinculado a los modelos hispano-flamencos.

De todo esto podemos deducir que, en 1457, Francesco Pagano pintase a la manera de Rafael Thomàs, manera afín a la de los varios anónimos maestros ibéricos activos en Nápoles en tiempo de Alfonso el Magnánimo.<sup>16</sup>

Ignoramos cuándo Francesco Pagano dejó Nápoles, tal vez en concomitancia con el regreso a la patria de su socio Rafael Thomàs, acaecido antes de 1463, año en el que éste aparece en Perpiñán, pero es cierto que en 1472 el pintor napolitano, antes de ir a Valencia, tenía su domicilio en Roma, como él mismo declara en su testamento ya citado.

No podemos excluir que Francesco Pagano, habiendo trabajado con Rafael Thomàs en el ámbito de la corte aragonesa de Alfonso el Magnánimo y Ferrante I, conociese la lengua catalana, prerrogativa ésta que en Roma le habría consentido entrar más fácilmente al servicio del potente vicescanciller Rodrigo de Borja. Es, por tanto, probable que Francesco Pagano hubiese trabajado ya en el palacio de la Cancillería Vieja, dando prueba de su pericia, pintando al fresco las bóvedas con un cielo de azul de Acre, refulgente de estrellas y entrelazado de festones de flores y frutas espléndidamente coloreados. De todo esto no nos queda ni un indicio, a excepción del recuerdo, que ha llegado hasta nosotros, de la famosa “sala de las Estrellas” que tanta admiración suscitaba entre los ilustres huéspedes del vicescanciller. Esto nos induce a pensar que Francesco Pagano era, en aquellos años, un pintor de confianza de Rodrigo de Borja y un asiduo invitado a su casa, lo que podría justificar su elección para el prestigioso encargo de pintar al fresco en la catedral de Valencia. Ahora, 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 hispano-flamenco 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. Si Paolo da San Leocadio hubiese llegado a Valencia él solo, al no hablar catalán, se habría encontrado con no pocas dificultades y habría tenido que perder un tiempo precioso.

---

<sup>16</sup> De los dos pintores napolitanos, Jacopo Barreta y Paolino Burriello, socios de Rafael Thomàs y Francesco Pagano, no he encontrado noticia alguna en las fuentes napolitanas conocidas.

De hecho, los primeros años, de los dos pintores traídos por el cardenal, Francesco Pagano gozó de mayor prestigio a los ojos de los canónigos del capítulo y a él se efectuaban los pagos que debía luego repartir con su joven compañero. Lo que no previó Rodrigo de Borja al asociar dos pintores tan diversos entre ellos, mancomunados únicamente por la pericia de pintar al fresco, fueron sus furibundos litigios, que perduraron todo el tiempo hasta el final de la obra.

Sin embargo, las únicas noticias ciertas relativas a las obras de Francesco Pagano son las que se desprenden de los documentos del Archivo de la Catedral de Valencia, que van de 1472 a 1481. A partir de esta fecha se pierde su rastro, motivo por el cual es posible sólo avanzar hipótesis, más o menos aceptables, sobre lo que puede haberle sucedido posteriormente. Es de suponer que, en diciembre de 1481, Francesco Pagano, habiendo cobrado del capítulo la última cantidad que se le debía, regresase a Italia. Si se da crédito a esta hipótesis, es más lógico suponer que su meta fuese Roma, donde había residido y trabajado antes de transferirse a Valencia y, sobre todo, donde habría podido contar, una vez más, con la benévola protección de su ilustre mecenas, en lugar de ir a Nápoles, su ciudad natal, de la cual, presumiblemente, estaba ausente desde hacía por lo menos veinte años.

Por lo que respecta a su persona, del testamento antes citado podemos deducir que Francesco Pagano no estaba casado ni tenía vínculos afectivos de ninguna clase, dado que las únicas personas mencionadas, fuera de los ejecutores testamentarios, el médico y un canónigo de la catedral, son su compañero Paolo, a quien debe doscientos ducados, y la criada Esperanza, beneficiaria de diez ducados por los servicios prestados. Por el resto, deja todo su dinero a la Iglesia para la celebración de misas en sufragio suyo, preocupado únicamente por la salvación de su alma. Uno tiene la impresión de encontrarse ante un hombre severo, misógino, muy religioso, reacio a anudar amistades nuevas, intolerante e hipercrítico respecto a su joven socio, Paolo, quien, al contrario, en la documentación que poseemos aparece como un hombre de carácter jovial, propenso a la compañía y padre cuidadoso de sus numerosos hijos, dos de los cuales fueron ciertamente colaboradores suyos en la realización de los retablos de Castellón y Villarreal.

No se puede excluir del todo que Francesco Pagano perteneciese a la aristocrática familia napolitana de los Pagano, muchos miembros de la cual en el siglo XV fueron familiares, consejeros, caballeros mayores y mayordomos de los reyes de Nápoles. Esta hipótesis ha sido sugerida indirectamente por Wilhelm Rolfs en su *Geschichte der Malerei Neapels*.<sup>17</sup> De hecho, en una nota de la página 92, después de haber hablado de la capilla funeraria de la familia Pagano y de la tumba de Carlo Pagano, presidente de la Regia Camera della Sommara bajo Ferrante de Aragón, añade, sin otro comentario, que un Francesco Pagano di Napoli había pintado al fresco con Paolo da San Leocadio en la catedral de Valencia desde 1471 (?) hasta 1481.

---

<sup>17</sup> ROLFS, 1910: 92, 119, 155.

Avanzando en la lectura del citado libro, Rolfs, en la página 155, al hacer la lista de los pintores napolitanos, declara taxativamente, sin el sostén de la más mínima prueba, que el Francesco di Napoli que el 21 de octubre de 1489 había recibido ocho ducados por un retrato del duque de Calabria era también conocido como Francesco Pagano, el pintor de frescos regresado de Valencia en 1481.

Al comienzo del siglo XX, la historia del arte no siempre era tratada con el debido rigor científico, como en el caso de la historia de la pintura napolitana de Wilhelm Rolfs.

Los historiadores del arte aceptaron, sin embargo, pasivamente la identificación de Francesco Pagano propuesta por él, identificación que, incluida en el artículo del *Thieme-Becker* dedicado a Francesco Pagano, adquirió así un valor casi dogmático que no se puso jamás en discusión. De esta manera, se facilitó la plataforma para un cúmulo de hipótesis sobre la presunta producción artística de Francesco Pagano en Nápoles en torno a 1489.

Para intentar clarificar lo que, sin la menor duda, considero un equívoco, hay que llegar a la fuente de la cual ha salido la afirmación de Rolfs sobre la identidad de Francesco Pagano.

En el *Archivio Storico per le Province Napoletane* de 1885, Nicola Barone publicó las cédulas de la tesorería del Archivo de Estado de Nápoles del año 1460 al 1504, donde, en la página 7, se lee que el 21 de octubre de 1489, “a Francesco, cartaro di Napoli, é data la somma di 8 d. per un’imagine, che ha fatta a similitudine del Duca, la quale da sua signoria fu offerta al Beato Jacobo della Marca in S. Maria la Nova”.<sup>18</sup>

El “Duca” aquí citado es Alfonso de Aragón, hijo del rey Ferrante y duque de Calabria, quien, devotísimo del fraile Jacobo de la Marca, tan amado de la casa real de Aragón, muerto en Nápoles en 1476 en olor de santidad, encarga un ex-voto con su retrato para ponerlo junto a la sepultura del fraile en la iglesia napolitana de Santa María la Nueva, añadiéndolo a los miles de ex-votos que noche y día colocaban allí sus devotos.<sup>19</sup>

Siempre me he preguntado el motivo por el cual todos los historiadores del arte que identifican a Francesco Pagano con el Francesco di Napoli citado en la cédula de

---

<sup>18</sup> BARONE, 1884-1885: X, 7.

<sup>19</sup> Esta noticia la he encontrado en el poema de Gioan Battista del Tufo *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, escrito en 1588, *Ragionamento VI*, vv. 1631-1640: “Ne la cui chiesa [Santa Maria la Nova], a la sinistra porta / ch’ivi dentro fa scorta, / vedreste una cappella / veramente assai bella, / di voti appesi a torno / che vengon notte e giorno, / cui vedriano onorato / un corpo glorioso, almo e beato, / con più d’una nel mar libera barca, / San Giacobbo, chiamato, de la Marca” (DEL TUFO, 2007: 435). A propósito de la gran devoción del duque, en BARONE (1884-1885: X, 6), entre las cédulas de la tesorería correspondientes a la misma fecha, 21 octubre 1489, leemos que: “All’orefice Gabriele de Pontill si pagano per il banco degli Strozzi 34 d. 4 t. e 2 gr. prezzo di una testa d’argento fino con la faccia del Duca di Calabria al naturale del peso di 1.5 once 8 e 1/2. Questa testa è stata consegnata a Paolo della Preta, perchè in nome del Duca la mandi ad offrire a Santa Maria di Loreto”. Tal vez el duque había dirigido ardientes súplicas a la Virgen de Loreto y al fraile Jacopo della Marca, ya considerado beato por la casa real y el pueblo de Nápoles, para que cesase la terrible carestía que asolaba la ciudad aquel año, como narra SUMMONTE, 1749: IV, 622.

abono de 1489, empezando por Rolfs, omiten sistemáticamente mencionar su cualidad de “cartaro”, que indica con toda claridad el oficio que ejercitaba.

Repasando, sin embargo, todas las cédulas de abono publicadas por Nicola Barone, encontramos que este apelativo venía asignado también a un M. Francesco “cartaro” que el 8 de septiembre de 1482 “riceve tre ducati correnti, prezzo di quattro trionfi e dieci paia di carte da gioco che ne di pasati furono mandati in campo”.<sup>20</sup> Para explicar esto último, Nicola Barone adjunta en nota otro documento en el cual se especifica que “il Duca di Calabria trovavasi in questo turno di tempo di campagna di Roma”, considerando evidentemente que aquellos objetos habían sido encargados por el duque en persona. Y, más aún, en los *Indici degli artefici, delle arti maggiori e minori*, publicados por Gaetano Filangieri, se lee que “Fino Francesco, cartajo, il 3 marzo 1487 riceve 4 ducati, prezzo di dodici quaderni di pergamene fiorentine, i quali servono al libro intitolato croniche di Napoli che il duca fa scrivere da Giovanni Rinaldo”.<sup>21</sup> Se ve, por lo tanto, claramente que en las cédulas de abono el apelativo de “cartaro” se atribuía a un artesano que dibujaba triunfos para las fiestas y cartas para jugar, es decir, naipes, o a un vendedor de pergamino para escribir libros. Quienquiera que haya leído todas las cédulas publicadas sea por Nicola Barone, sea por Gaetano Filangieri, sabe bien que al lado del nombre de la persona viene escrupulosamente citado el oficio que desempeña. Tenemos allí una larga lista de artistas: pintores, escultores, arquitectos, miniaturistas, orfebres. Por ejemplo, en estas mismas cédulas, Riccardo Quartararo, el famoso maestro siciliano, presente en Nápoles entre 1491 y 1492, está citado como “pittore”. Por tanto, es evidente que si se hubiese efectuado un pago a Francesco Pagano, junto a su nombre estaría también anotado su oficio de pintor.

Una vez trazado el perfil humano de Francesco Pagano, a la luz del acta notarial de 1457 encontrada en el Archivo del Reino de Mallorca y de los hechos realmente acaecidos durante los nueve años de su permanencia en Valencia, no es posible en manera alguna imaginar que el soberbio *señor pintor* de Rodrigo de Borja, tan orgulloso de su apellido, nunca omitido en los documentos, a distancia de ocho años de su presunto regreso a la patria, haya reaparecido en Nápoles en 1489, pisando ya sus cincuenta años, en los paños de un artesano fabricante de ex-votos. Pero la verdad es que si no se hubiese aceptado la identificación del Francesco “cartaro” de Nápoles con Francesco Pagano, nunca habría sido posible atribuirle algunas importantes pinturas sobre tabla realizadas en Nápoles hacia 1490, como lo han hecho algunos, evitando siempre cuidadosamente citar el término, muy incómodo, de “cartaro” que se halla clarísimamente consignado en la cédula.

Por otra parte, creo firmemente que hay que defender la identidad de Francesco Pagano, eximio *pintor al fresco* del cardenal Rodrigo de Borja, identidad que no merece ser confundida en manera alguna con la de un cierto “cartaro” napolitano.

---

<sup>20</sup> BARONE, 1884-1885: IX, 422.

<sup>21</sup> FILANGIERI, 1891: 212.

BIBLIOGRAFIA

- BARONE, 1884-1885: Nicola BARONE, "Le cedole di tesoreria dell'Archivio di Stato di Napoli, dall'anno 1460 al 1504", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, IX (1884), p. 5-34, 205-248, 387-429, 601-637; X (1885), p. 5-47.
- BOLOGNA, 1977: Ferdinando BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura*, Nápoles: Società Napoletana di Storia Patria, 1977.
- CADES, 1836: Tommaso CADES, *Collezioni di impronte di stucco cavate dalle più celebri gemme incise conosciute che esistono nei principali musei e collezioni particolari d'Europa*, Roma, 1836.
- COMPANY, 2006: Ximo COMPANY, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006.
- CONDORELLI, 2007: Adele CONDORELLI, "Paolo de San Leocadio y la familia Borja", en *La llum de les imatges*, Xàtiva: Generalitat Valenciana, 2007, p. 260-279.
- DEL TUFO, 2007: Gioan Battista DEL TUFO, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, edición de Olga Silvana Casale y Maria Teresa Colotti, Roma: Salerno Editrice, 2007.
- DURLIAT, 1954: Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon. Peinture*, Perpignan, 1954.
- FILANGIERI, 1891: Gaetano FILANGIERI, *Indici degli artefici delle arti maggiori e minori*, I, Nápoles: Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1891.
- GUDIOL; ALCOLEA, 1987: Josep GUDIOL; Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pittura gòtica catalana*, Barcelona: Ediciones Poligráfica S. A., 1987.
- MALTESE, 1962: Corrado MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma: De Luca Editore, 1962.
- MÜNTZ, 1879: Eugène MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, II, París, 1879 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 9).
- OLLA REPETTO, 1964: Gabriella OLLA REPETTO, "Contributi alla storia della pittura sarda nel Rinascimento", *Commentari*, XV (1964), p. 119-127.
- ROLFS, 1910: Wilhelm ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig: Verlag von E. A. Seemann, 1910.
- SANCHIS Y SIVERA, 1909: José SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909.
- SANCHIS Y SIVERA, 1930: José SANCHIS Y SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, Valencia: Tipografía Moderna, 1930.
- SERRA, 1990: Renata SERRA, *Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del 500*, schede e apparati di Roberto Cotroneo, Nuoro: Illisso, 1990.
- SUMMONTE, 1749: Giovanni Antonio SUMMONTE, *Historia della città e regno di Napoli*, IV, Nápoles: Stamperia di Giuseppe Raimondi e Domenico Vivencio, 1749.

FIGURAS

**Fig. 1:** Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, frescos de la bóveda de la capilla mayor. Valencia, catedral.

**Fig. 2:** *Vittoria alata dell'Arco di Costantino*. Roma, Foro romano.

**Fig. 3:** Paolo da San Leocadio, *Ángel tocando el órgano portátil*. Valencia, catedral.

**Fig. 4:** Paolo da San Leocadio, particular del órgano portátil. Valencia, catedral.

**Fig. 5:** Calcos de camafeos de la colección Cades. Roma, Istituto Archeologico Germanico.

**Fig. 6:** Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, *Natividad*. Valencia, catedral.

**Fig. 7:** Paolo da San Leocadio, *Epifanía*. Gandía, monasterio de Santa Clara.

**Fig. 8:** Antoniazzo Romano y taller, particular del ábside de la capilla Besarión. Roma, Basilica dei XII Santi Apostoli.

**Fig. 9:** Paolo da San Leocadio, *Ángel tocando el arpa*. Valencia, catedral.

**Fig. 10:** Paolo da San Leocadio, *Ángel percutiendo la dulcema*. Valencia, catedral.

**Fig. 11:** Rafael Thomàs y Joan Figuera, *Retablo de San Bernardino*. Cagliari, Pinacoteca Nazionale.



Fig. 1



Fig. 2

**Fig. 3**



**Fig. 4**



**Fig. 5**







**Fig. 6**



**Fig. 7**



**Fig. 8**



**Fig. 9**



**Fig. 10**



**Fig. 11**