

## **Renacimiento y humanismo en el coro angélico de la Catedral de Valencia**

Teresa Izquierdo Aranda. Profesora Contratada Doctora, Universitat de València

Federico Iborra Bernad. Profesor Contratado Doctor, Universitat Politècnica de València

El propósito de esta contribución es presentar una revisión de los frescos de la bóveda de la capilla mayor desde la perspectiva del encuentro de la música, el humanismo y su representación visual en una obra que marcaría la introducción de obras "a lo romano" en la arquitectura y en las artes visuales como la manifestación plástica de ese primer renacimiento que llega a Valencia y se plasma visualmente en los ángeles del ábside de su catedral. En este sentido trataremos de exponer la relación entre la representación pictórica de este coro angélico con el género de música que se interpretaba, específicamente, en la basílica de San Pedro en Roma, así como el impacto e influencia que tuvo esta obra desde el propio momento de su realización en el panorama pictórico, e incluso escultórico, contemporáneo.

### **Las pinturas murales de la bóveda del altar mayor de la Catedral de Valencia**

Contamos hoy con la presencia de estos ángeles músicos debido al incendio que se produjo el 21 de mayo de 1469 en el altar mayor de la catedral durante la celebración de la festividad litúrgica de Pentecostés. Para escenificar las lenguas de fuego descritas en los Hechos de los Apóstoles (2,1-41), al entonarse el versículo anterior a la Secuencia de Pentecostés, mediante un sistema de poleas se dejó caer ondulando desde el cimborrio un artefacto en forma de paloma, al tiempo que caían unos copos de algodón empapados en aceite y encendidos en llamas que recreaban las lenguas de fuego que simbolizan la venida del Espíritu Santo. Teatro, canto y pirotécnica se combinaban en una escenificación vinculada a la celebración litúrgica, que servía como exégesis para mostrar visual y musicalmente un dogma crucial en la historia cristiana<sup>1</sup>. Este tipo de representaciones dramatizadas en el interior de los templos eran corrientes en las celebraciones litúrgicas en el siglo XV. Solo cabe recordar las admoniciones de los sínodos que trataban de prevenir sobre los excesos en estas ceremonias en las que se recurría al uso de fuegos artificiales, se disfrazaba a canónigos y feligreses con ropas bíblicas y caretas para que actuasen en las representaciones dramatizadas, al tiempo que se escuchaba el órgano y el canto llano, entretanto se incensaba el interior y en el exterior resonaban explosiones de bombardas y el volteo de campanas<sup>2</sup>.

Desgraciadamente, según consigna el *Libre de antiquitats*, ese 21 de mayo, *entre deu y onze hores de la nit [...] se cremà lo retaule ab unes purnes q havien sortit de matí a missa fent la palometa*, incidente que condujo a la supresión de la función dramatizada, pues *per hon de sellavòs ençà no-s fa la palometa*<sup>3</sup>. Una de estas ascuas cayó tras el guardapolvo del retablo de plata y pronto prendió en un incendio que destruyó el altar de la catedral, el retablo de plata, los tapices y las pinturas en los muros del ábside, realizadas

---

<sup>1</sup> J. A. Ramos Arteaga, "Teatro medieval. Histriones, curas y otras gentes de mal vivir", *Cuadernos del Ateneo*, 27 (2009), págs. 19-28, p. 23. M. Muñoz Ibáñez, El significado de la Catedral de Valencia durante el siglo XV, en *La catedral de Valencia. Historia, Cultura, Patrimonio*, p. 119.

<sup>2</sup> A. García y García (dir.), *Sinodicon Hispanum*, Madrid, volumen XII, p. 31. En el Sínodo de 1444 celebrado en Osma se advertía a los clérigos que "non anden tañiendo instrumentos nyn baylandoi nyn dançando".

<sup>3</sup> J. Martí Mestre (ed.), *El Libre de Antiquitats de la Seu de València*, València/Barcelona, 1994, volum I, p. 54.

en 1432 por los pintores Miquel Alcanyis, Felip Porta, Berenguer Matheu y Gonçal Sarrià<sup>4</sup>.

El cabildo pronto intentó subsanar los daños. Se decidió que la nueva pintura que debía sustituir a la deteriorada fuera al fresco, probablemente porque conocían las bondades de esta técnica de larga duración, con la que se obtiene una pintura casi permanente porque todo el material que se utiliza es mineral. En ella el aglutinante es la propia cal del muro que, al entrar en contacto con el anhídrido carbónico del aire, forma una capa o película insoluble compuesta por carbonato cálcico en la superficie de la pintura, que protege y adhiere el pigmento al muro por completo. Esta última capa, llamada cascajo, resulta de la carbonatación del mortero de cal que, al secarse, produce un estrato protector transparente que recubre los pigmentos y los fija definitivamente al muro.

Con la intención de encontrar un pintor experto en esta técnica pictórica, se encomendó al beneficiado mossén Joan Ridaura localizar a Nicolás Florentino, cuya pericia era conocida porque había trabajado en los frescos del ábside de la catedral vieja de Salamanca<sup>5</sup>. Una vez en Valencia, Nicolás Florentino realizó una prueba a petición del cabildo, pintando la *Adoración de los Magos* en la antigua aula capitular, que todavía se conserva<sup>6</sup>. El 25 de septiembre de 1469 se firmó el contrato que daba inicio al nuevo proyecto. Sin embargo, a principios de junio de 1470 Nicolás Florentino sufrió un aparatoso accidente del que no se recuperó, falleciendo en noviembre de ese mismo año<sup>7</sup>.

Se requería entonces la búsqueda de un nuevo planteamiento pero, según consignaba aún el Libro de Obra del año 1506, *la qual pintura fon acomanada per los reverents senyors del capítol als dos mestres, ço és mestre Pere Rexach, pintor de la dita ciutat, e al venerable mossén Anthoni Canyçar, prevere, [...] a la qual pintura donaren molt mal recapte*. Las obras comenzaron el 15 de julio de 1471, se montaron los andamios y suministraron los materiales a pie de obra. No obstante, ya el 13 de agosto el delegado anotó: *acabam la obra e mallfeta*. Analizadas las compras de los materiales de los que se aprovisionaron para realizar la pintura, todo parece indicar que lo que pretendían en realidad era pintar con aceite sobre el muro<sup>8</sup>.

Un año más tarde, en junio de 1472 el cardenal obispo Rodrigo de Borja llegaba a la ciudad en calidad de legado pontificio. La recepción fue solemne, los jurados le pidieron incluso que retrasara su entrada para poder organizar la recepción, por lo que recién desembarcado pernoctó en el Puig. Entró en la ciudad a mediodía *en lo après dinar* acompañado de los *regidors e senyors de la ciutat*, rodeado de gran muchedumbre, recorrió el itinerario de la procesión del Corpus por las calles engalanadas *de draps de brocats e de seda* hasta la catedral donde se cantó un *Te Deum*. Es importante recalcar en el fasto y la pompa de la recepción, de las que se hace eco el *Dietari del capellà* al describir esa atmósfera de exaltación, para la que se valieron de todos los medios disponibles para enaltecer el cortejo, *fon rebut ab se se olemnes processons*, con

---

<sup>4</sup> J. Sanchis Sivera, *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*, Valencia, 1909, p. 144. Navarro Sorní, Miguel, “El contexto histórico de los frescos: la Valencia del siglo XV y el cardenal Rodrigo de Borja”, en *Los Ángeles Músicos. Estudios previos*, Valencia, 2006, pp. 25-41, p. 31.

<sup>5</sup> J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, p. 147.

<sup>6</sup> J. Sancho Andreu, “La catedral que encontró Rodrigo de Borja (1472)”, en *Los Ángeles Músicos. Estudios previos*, Valencia, 2006, pp. 15-24, p. 24

<sup>7</sup> X. Company, “Ángeles de azul y oro en la Catedral de Valencia. Estudio histórico y análisis estilístico”, en *Los Ángeles Músicos. Estudios previos*, Valencia, 2006, pp. 43- 94. p. 54

<sup>8</sup> I. Puig Sanchís, “El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI”, en *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, p. 145.

*grandissima honor mundana*, con el concurso de juglares y ministriles<sup>9</sup>. En la descripción del ambiente festivo, la música se realza como el elemento clave en la exaltación del júbilo, de la que incluso transmiten la percepción que su escucha causaba en el oyente, con calificativos como laudable o sublime, asociada a cantos y voces enaltecidas, al son de trompetas y añafiles, instrumentos de viento metal de potente sonoridad<sup>10</sup>.

Informado de lo sucedido, Rodrigo de Borja debía conocer también la intención del cabildo catedralicio de reparar la pérdida de las decoraciones del ábside con esta técnica pictórica<sup>11</sup>. Por ello se habría desplazado a Valencia acompañado ya de Paolo da San Leocadio, Francesco Pagano, pintores particularmente expertos en pintura al fresco, y un desconocido mestre Ricart, a quien Ximo Company identifica con Ricardo Quartararo, que no llegó a intervenir en las obras. Sin duda, el cabildo debía estar al tanto de la venida de estos pintores porque ya el *decoraciones* comienza el 1 de mayo de 1472 anotaba el acuerdo para darles *cases franques e roba e tot lo necessari*<sup>12</sup>. Comenzaba entonces la aventura pictórica por la que Valencia se convertiría en la primera receptora de las modernas corrientes pictóricas italianas. Gracias a la presencia de estos dos artistas italianos la ciudad se convirtió, sin pretenderlo, en la puerta de entrada más importante de la Corona de Aragón de los nuevos cánones artísticos del Renacimiento que, de este modo, penetraron por primera vez en la Península Ibérica.

El 24 de julio de ese mismo año Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio firmaron un contrato en el que se indicaban con claridad las escenas, los entes celestiales y los personajes bíblicos que debían figurar, *pintaran la clau de la dita capella... e entorn de aquella pintaran un tron de seraphins... en cascun pany dels crués pintaran dos àngels, un àngel en cascun pany*, junto con las decoraciones de *bell fres de fullatges ornat d'or fi...los bordons d'or fi, e lo fronter de l'arch ab lletres antigues*<sup>13</sup>. Las capitulaciones dejaban un estrecho margen a la improvisación, precisando no solo qué sino dónde y cómo debía representarse cada figura y ornamento.

### **Restituyendo la capilla mayor renacentista**

El programa iconográfico encargado a San Leocadio y Pagano era heredero en gran medida de las decoraciones de tradición gótica existentes antes del incendio de 1469. No se conservan las capitulaciones de 1432, pero Sanchis Sivera descubrió, a partir de otras fuentes indirectas, que en la bóveda, pintada de azul, se representaron unos ángeles con los instrumentos de la Pasión de Cristo<sup>14</sup>.

Esta bóveda con una iconografía angélica no era la única en la ciudad de Valencia, ya que contaba con un importante precedente en la *cambrà dels àngels* del Palacio del Real. Ejecutada en la década de 1390, probablemente a instancias de Martín el Humano, la habitación presentaba una tempranísima bóveda de cinco claves en la que se representaron cuatro pares de ángeles enfrentados, sosteniendo las armas de Aragón.

---

<sup>9</sup> M. Miralles, *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, V. J. Escartí (ed.lit.), València, Institució Alfons el Magnànim, 2001, p. 185-187

<sup>10</sup> AMV, *Sotsobreria de Murs e valls*, núm. 71, d<sup>3</sup>.

<sup>11</sup> I. Puig Sanchis, "El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI", en *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, 2019, p. 138. X. COMPANYY, "Paolo da San Leocadio, una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento", en *La Llum de les Imatges*. Espais de llum, Valencia, 2008, pp. 171-187.

<sup>12</sup> ACV, *Libre tercer de la pintura de la capella major*, f. 34.

<sup>13</sup> ACV, Notal Joan Esteve, núm. 3590. R. Chabàs, "Las pinturas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia", *El Archivo V* (1891), pp. 376-402. J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, pp. 144-153.

<sup>14</sup> J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, pp. 144-145. En los libros de obras de 1432 se mencionan expresamente "*angels ab los oprobis de la passió de xpr*" en la bóveda.

Aunque no hay evidencia de la cronología exacta de la representación pictórica, el nombre de *cambra dels angels* aparece ya documentado en 1405<sup>15</sup>.

Tal vez podamos hacernos una idea de la imagen de los primeros ángeles de la catedral de Valencia al compararlos con otros ejemplos coetáneos, como los representados en la bóveda de la capilla de la casa de Jacques Coeur en Bourges (h. 1440-1450), bastante repintados en el siglo XIX<sup>16</sup>. En todo caso, lo que más cabe destacar es el cambio del planteamiento iconográfico entre los ángeles góticos, custodios de las *Arma Christi*, y los nuevos ángeles músicos renacentistas, que con sus instrumentos musicales ensalzan la gloria del Redentor.

Por debajo de la bóveda, en 1432 las paredes de la capilla catedralicia se decoraron con un apostolado, posiblemente reunido en la celebración de la Última Cena<sup>17</sup>. Menos común resulta este motivo parietal que, aparte de los grandes murales de finales del XIV, tal vez remite más a toda una tradición de retablos pintados medievales dentro del gótico lineal, como los conservados en San Félix de Xàtiva o en el Reconditorio de la catedral de Valencia, o la extensa iconografía apocalíptica descubierta hace no demasiados años en el templo de San Juan del Hospital. Es por ello que podríamos preguntarnos si las pinturas de 1432 pudieron sustituir a otras anteriores con la misma temática.

Antes del incendio de 1469, bajo la bóveda existía también un retablo de plata, comenzado hacia 1365, que albergaba en su centro una imagen de la Virgen y, según parece, constaba de ocho nichos<sup>18</sup>. Este retablo tal vez se pareciera al que todavía se conserva en la catedral de Gerona y, en todo caso, debía ser mucho más pequeño que el que lo sustituyó en el último cuarto del XV, por lo que tal vez el apostolado tendría un mayor protagonismo. Aparte de ello, debemos tener en cuenta que la posición actual del retablo es más alta de lo que fuera en origen, probablemente sobreelevado con motivo de la remodelación barroca<sup>19</sup>.

En cuanto a la organización concreta del apostolado, puede conjeturarse algo a partir de los documentos. [fig. 1] En el capítulo V del contrato de 1469 se indicaba que *en lo enfront dauall les finestres sia pintada vna historia e en los altres spays sien pintats los Apostols, a voluntat del dit honorable Capitol*<sup>20</sup>. A pesar del empleo del plural al hablar de las ventanas, lo lógico sería que el apostolado se representara completo (sustituyendo en todo caso a Judas por Pablo o por Matías), siendo fácil encajar tres figuras en cada uno de los cuatro paños secundarios, así como un motivo no especificado –*historia*– en el central, que quedaría enfrente sobre el retablo mayor<sup>21</sup>. Así parece confirmarlo una fuente

---

<sup>15</sup> M. Gómez-Ferrer, *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Valencia, 2012, pp. 50-51. Siendo puristas, la documentación del siglo XIV se refiere únicamente a los ángeles esculpidos, probablemente para las ménsulas de la bóveda. El motivo de la representación pictórica lo conocemos a través de una noticia de finales del XVI. No obstante, la denominación empleada en 1405 hace pensar que existiera en este momento.

<sup>16</sup> B. Callede, “Étude des peintures murales dans la chapelle de l’Hôtel Jacques Cœur à Bourges (France)”, *Studies in Conservation*, 20:4 (1975), pp. 195-200.

<sup>17</sup> J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, pp. 144-145. En la misma documentación se habla de “*los pahiments dels apostols e los caps dels mantells*”.

<sup>18</sup> Sobre este primer retablo de plata, J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, pp. 162-166.

<sup>19</sup> Tras el retablo se conservan restos de las pinturas del Apostolado, concretamente los pies de Cristo, que pueden verse desde la parte posterior del mismo. Agradecemos esta noticia a Salvador Vila, arquitecto de la Catedral.

<sup>20</sup> J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, tomo I, p. 244.

<sup>21</sup> Tal vez podría tratarse de una *Adoración de los Magos*, puesto que esta es la temática que desarrollaron en sus muestras previas tanto Nicolás Florentino como Pagano y San Leocadio. Esta última se dejó inconclusa a la firma del contrato, completándose en una fecha tan tardía como agosto de 1476 (J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, p.149).

anónima del siglo XVII: “la capilla estaba hermo­seada con aquella Cena de Apóstoles que vemos pintada sobre los claros de los cuatro arcos que tiene, y en la bóveda aquella gloria de ángeles que con diversidad de instrumentos músicos alaban al Señor del universo. Puedo discurrir todo esto por lo denegrido del oro y colorido de los ropajes”<sup>22</sup>. Además, se sabe que Sariñena repintó en 1583 la imagen de Cristo, situada sobre el retablo mayor<sup>23</sup>.

Bajo este supuesto, Cristo no se mostraría entre sus apóstoles y en el plano terrenal, sino elevado a la gloria entre los ángeles de la bóveda, tal vez en la misma clave, cuya iconografía no se especifica, pero sí sabemos que incluía *un tro de Seraphins ornat dor fi molt bell*<sup>24</sup>. No obstante, sabemos que finalmente se representó a Cristo en Majestad entre el apostolado. No parece su lugar más ortodoxo, pero probablemente se hizo de este modo para que tuviera una mayor presencia y visibilidad en la composición. La primera noticia de esta iconografía la tenemos en la concordia firmada el 23 de septiembre de 1476, por la que *fonch concordat e pactat entre los dits pintors per fugir a tot escandel e inconvenient entre los dits pintors, que si poria que lo mestre Francisco pinte e obre los capitells e tota la part jusana sota aquells segons forma deis capitols e lo dit mestre paulo pintara e acabara la part damunt dels dits capitells, ço es, los apostols e la maiestat e los seraphins e altres coses necessaries a la dita pintura*<sup>25</sup>.

Esta figuración se confirma en el contrato de 1518 para la decoración de la Capilla de los Jurados en la antigua Casa de la Ciudad, donde se especifica que, por encima del altar, Miquel Esteve debía pintar *la maiestat de nostre Senyor Déu Jesucrist e en lo entorn de aquella hun arch de cherubins, molt ben acabats, segons stà en la magestat de la capella de la Seu de Valencia*, añadiendo que *en los altres migs redons ha de pintar los dotze apòstols, molt ben acabats, stant, o seyts, en hun banch ab doser a les spales, tenint en la una ma cascu les insígnies de son martiri, segons se acostumen de pintar los apòstols, e en l'altra, hun llibre, segons estan pintats los apòstols de la capella de la Seu de Valencia*<sup>26</sup>. Se conservan en las colecciones municipales, recuperados del derribo del edificio, ocho de estos doce lunetos y la efigie de un Ángel Custodio<sup>27</sup>, que tal vez pudo haber formado parte de otro de los lunetos, flanqueando la imagen de Cristo<sup>28</sup>.

Las figuras más complejas de los apóstoles, el Cristo Pantocrátor y los pequeños ángeles a su alrededor<sup>29</sup>, correrían a cargo de Paolo de San Leocadio. Por su parte, Francesco

---

<sup>22</sup> J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, pp. 151-152, nota 2. Es curioso que no se haga referencia a Cristo en el paño central, si bien es posible que el retablo ya se hubiera elevado en ese momento.

<sup>23</sup> M. Gómez-Ferrer, “Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano”, *Ars Longa*, 19 (2010), pp. 57-62, nota 15.

<sup>24</sup> J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia*, Valencia, 1895, tomo I, p. 244.

<sup>25</sup> J. Sanchis Sivera, *Pintores medievales en Valencia*, Valencia, 1930, pp. 180-181.

<sup>26</sup> AMV, Manual de Consells, 1518, núm. 58. A. Citado por L. Tramoyeres, “La capilla de los Jurados de Valencia”, *Archivo de Arte Valenciano*, 5 (1919), pp. 73-100, concretamente p. 94.

<sup>27</sup> Para las imágenes de los ocho lunetos (dos de ellos inéditos), así como una síntesis de la bibliografía, V. Samper Embiz, *Miguel Esteve (Xàtiva, h. 1485 – Valencia, 1527) y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época* [Tesis Doctoral], Valencia, 2015, pp. 123-129.

<sup>28</sup> Descartamos que fuera uno de los ángeles de la bóveda porque el paramento es plano. Resulta también extraño el color amarillo a la derecha de la figura, que relacionamos con la representación gloriosa de Cristo, a quien el ángel estaría señalando con el índice de su mano derecha. Es posible que, dada la forma redondeada del luneto, se decidiera incluir dos ángeles en una composición similar a la que remataba el órgano renacentista de la catedral de Valencia, construido entre 1512 y 1514. Para las esculturas de este remate, M. González Baldoví, “Pilastras y Cristo en Majestad entre ángeles, de la caja del órgano de la catedral de Valencia”, en *El hogar de los Borja*, Valencia, 2000, pp. 306-308.

<sup>29</sup> Se refiere a los serafines de la Majestad, no a los ángeles de la bóveda, que ya estaban ejecutados en 1476. A este respecto, pueden verse las referencias y cronologías de los andamios propuestas por M.

Pagano se ocupó de toda la parte inferior, que debería estar ricamente decorada con *candelieri* y motivos ornamentales renacentistas. Las capitulaciones del contrato son muy elocuentes al respecto: ... *los cruets sien pintats de fullatges ab fruyts dor fi de ducat, ... les finestres sien pintades dor fi de ducat e atzur ... los Capitells dels pilars sien pintats dor fi de ducat ab sos bells fullatges ... lo arch fronter la part dauall sia pintada ab vn bell fresch de fullatges ornat dor fi a voluntat del dit honorable Capitol, e los bordons de or fi e lo fronter del arch ab lletres antigues ... los pilars que stan en torn de la dita Capella sien pintats de vn vite ab sos fullatges dor e atzur e ses colors necessaries...*<sup>30</sup>. Todo ello se concretaría en una rica composición, con predominio del oro y del azul, abundancia de motivos vegetales e incluso tipografía clásica, cuya imagen tal vez podría asemejarse a la que todavía nos ofrece el interior de la catedral de Santa Cecilia de Albi (1507-1512)<sup>31</sup>.

### **El programa iconográfico: planteamiento, significado e intención.**

Se desconoce el mentor del programa iconográfico, pero sin duda debía conocer la exégesis planteada por Dionisio Pseudo-Aeropagita sobre la jerarquía celestial en el capítulo VII de su *De coelesti hierarchia*, porque los poderes celestes tienen en común una capacidad para identificarse y entrar en comunión con Dios. Los serafines están situados inmediatamente junto a Él, “en un incesante movimiento circular en torno a las realidades divinas”<sup>32</sup>, constituyen “la primera de las jerarquías de los seres celestes, el círculo más próximo a Dios [...] gira sin cesar en torno al que es eterno conocimiento, estabilidad eternamente móvil”<sup>33</sup>. La noción de este incesante movimiento circular en torno a las realidades divinas es una idea tomada a su vez de las *Eneadas* de Plotino (VI 9,8), originaria en realidad del diálogo *Fedro* (247A) en el que Platón imaginaba las almas girando alrededor de los dioses<sup>34</sup>. Esta imagen servía poderosamente a Dionisio para imaginar la oscilación de los órdenes celestes en torno a Dios, una explicación neoplatónica que Dionisio cristianiza. Es un concepto que pretendía simbolizarse sobre el presbiterio. Además, en relación con su cualidad de músicos cabe añadir que continúa afirmado que los ángeles cumplen el oficio de recibir y transferir la purificación inmaculada, porque “los arcángeles completan el conjunto jerárquico de las sagradas inteligencias [...] su jerarquía es la más próxima a nosotros, la que nos hace manifiesta la revelación y está más cerca del mundo”<sup>35</sup>.

En este sentido, un aspecto que merece ser destacado es el hecho de que el contrato no menciona la condición de músicos de estos ángeles, pero los ángeles son los mensajeros celestiales, “han transmitido a los que moran en la tierra los himnos que cantan”<sup>36</sup>, son intermediarios entre el mundo terrenal y el orbe celeste, y están emplazados en la esfera inmediata a la divinidad. Los ángeles de la seo valenciana tañen instrumentos terrenales,

---

Gómez-Ferrer, “Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano”, *Ars Longa*, 19 (2010), pp. 57-62.

<sup>30</sup> J. Teixidor, *op. cit.*, tomo I, p. 244.

<sup>31</sup> En su día, Adele Condorelli interpretó que Francesco Pagano era un pintor de segunda fila, especializado en motivos ornamentales: A. Condorelli, “El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano”, *Archivo Español de Arte*, LXXVIII (2005), pp. 175 a 201. No obstante, su papel como coautor de los frescos de la bóveda ha sido reivindicado documentalmente por M. Gómez-Ferrer, *art. cit.*, p. 61.

<sup>32</sup> Pseudo Dionisio Aeropagita, *De Coelesti Hierarchia*, capítulo 7, columna 205, párrafo C (en adelante 7.205C), en T. H. Martin (ed.), *Obras completas del Pseudo Dionisio Aeropagita*, Madrid, 1990, p. 146.

<sup>33</sup> Pseudo Dionisio Aeropagita, *op. cit.*, 7.212A, en T. H. Martin (ed.), *op. cit.*, p. 151.

<sup>34</sup> T. H. Martin (ed.), *Obras completas del Pseudo Dionisio Aeropagita*, Madrid, 1990, p. 146.

<sup>35</sup> Pseudo Dionisio Aeropagita, *op. cit.*, 7.260A, en T. H. Martin (ed.), *op. cit.*, p. 151.

<sup>36</sup> Pseudo Dionisio Aeropagita, *op. cit.*, 7.212A, en T. H. Martin (ed.), *op. cit.*, p. 151.

por lo que son una buena muestra del concepto que la Iglesia tenía de la música que “no se oye”, que se convierte en un vehículo que puede ayudar al Hombre a aproximarse a Dios<sup>37</sup>. Entonan su canto en torno al altar y dirigen su plegaria formando corona alrededor de Cristo en Majestad. Con su música no sólo lo aclaman en un himno laudatorio, son asimismo los encargados de recoger y comunicar las gracias divinas. Al cantar y tocar un instrumento su música es un reflejo de “los deleites de la mansión celestial”<sup>38</sup>.

Los ángeles transmiten los dones divinos a través del canto y la música sirve doblemente como alabanza contemplativa en la línea planteada por corrientes espirituales como el Humanismo devoto, la corriente espiritual que se desarrolló en la Corona de Aragón en el entorno de los grandes conventos dominicanos, emplazados en torno a la corte de la corona aragonesa, de la que el dominico Fray Antoni Canals y el franciscano Fray Francesc Eiximenis fueron algunos de sus representantes más significativos<sup>39</sup>. En una clara valoración de los autores de la espiritualidad clásica y su defensa al retorno a la esencia más genuina de la espiritualidad cristiana, en su *Scala de Contemplació*, Antoni Canals partía de la alegoría bíblica de la escalera de Jacob, ya empleada por San Juan Clímaco en su *Escala de perfección*, para representar las diferentes etapas del ascenso del alma humana en su itinerario hacia Dios, imagen sugerente de una intencionalidad de toda una forma de vida. La famosa escalera celestial sugiere una vida contemplativa con la que coincidía también Francesc Eiximenis en un ejercicio que es el resultado natural de lo que Ramón Llull llamara primera intención, que lleva al hombre al encuentro con su Creador<sup>40</sup>.

Se hace eco igualmente de las ideas de autores humanistas, quienes resaltaban la dignidad y valor del espíritu humano orientado a la Revelación cristiana, como Cristóforo Landino, según el cual el hombre está orientado hacia la participación en la vida divina en la esfera de los querubines y los serafines, a la que se llega recorriendo un itinerario de reflexión, purificación y contemplación, hipótesis planteada ya por el Pseudo Diógenes.<sup>41</sup> A partir de este planteamiento, el programa iconográfico desarrolla una visión grandiosa del orbe celeste que guarda correlación con la contemplación de la gloria celestial, con una visión grandiosa de sus diversos estamentos destinada a incitar un deseo activo de participación de la gloria celestial.

Desde el punto de vista pictórico, presenta una estrecha similitud con el programa ideado por el cardenal Basilio Besarión, patriarca de Constantinopla y célebre humanista, para la capilla destinada a su sepultura, que hizo construir entre 1464-1465 y 1467-1468 en la basílica romana de los XII Santos Apóstoles de la que era titular. El cardenal confió a Antoniazio Romano el encargo de pintar la capilla, dedicada a la Virgen y a los santos Miguel Arcángel, Juan Bautista y Eugenia. 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 con colores distintos y ordenados en círculos concéntricos. Es verosímil sugerir que Francesco Pagano y Paolo da San

---

<sup>37</sup> L. Hortelano Piqueras, “Ángeles músicos en la portada de Santa María de Requena”, *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, 14, pp. 97-98 (pp. 95-110).

<sup>38</sup> J. L. Morales y Marín, *Diccionario de Iconología y simbología*, Madrid, 1987, pp. 43-44.

<sup>39</sup> A. Esponera Cerdán, *El oficio de predicar. Los postulados de los sermones de San Vicente Ferrer*, Salamanca, 2007, pp. 57-58.

<sup>40</sup> A. G. Hauf Valls, “Corrientes espirituales valencianas en la Baja Edad Media (siglos XIV-XV)”, *Anales valentinos*, 48, 1998, pp. 272, 282.

<sup>41</sup> Mario Fois, “El humanismo renacentista”, en *Los Borja. Del mundo gótico al universo renacentista*, 2001, págs. 121-130 p. 129

Leocadio durante su estancia en Roma hubiesen tenido acceso a los frescos de la capilla del cardenal Besarión<sup>42</sup>.

Los ángeles de la seo valenciana están representados de manera realista, ricamente vestidos y ataviados, con sus alas extendidas y repletas de oro y bellos colores que evidenciaban la moda de la época, por ejemplo en las mangas abrochadas con pequeños botones, o en los pliegues con borde dorado alrededor del escote, adornados con bordados, recamados, saturados de valiosos brocados y joyas que reflejan plenamente la moda imperante. Manifiestan un ambiente de lujo que corresponde con la bonanza económica de la Valencia del siglo XV que, gracias a prosperidad mercantil, la industria artesana y la agricultura, hizo emerger una sociedad que buscaba la distinción en todos los estadios de su comportamiento social<sup>43</sup>. [fig. 2]

El refinamiento y la exquisitez se convirtieron en este momento en signos externos, visibles, de un nuevo arquetipo de persona culta y sofisticada, como un privilegiado aparador de la *virtus*<sup>44</sup>. Es el momento del lujo, del comportamiento exquisito y el ceremonial que retrata Joannot Martorell en su *Tirant lo Blanc*. En este gusto social por la exuberancia, por las fiestas y los bailes, es donde debe comprenderse la suntuosidad de los ángeles de la seo valenciana, fruto de la vitalidad destacada por el alemán Jerónimo Münzer<sup>45</sup>. Exhiben igualmente la pujanza económica que permitió a la Iglesia valenciana incrementar su recaudación a partir de diezmos, invertidos en la compra de propiedades y censales, porque la Diócesis tenía privilegio instituido por Inocencio IV en 1245 de recaudar para sí este montante económico, que otorgaba al obispo de Valencia la renta más elevada de la Corona de Aragón.<sup>46</sup> Esta opulencia se tradujo en encargos de obras y objetos litúrgicos para enriquecer el templo y permite entender la prodigalidad del encargo, *art e magisteri de pintura feta al fresch per preu de tres milia ducats d'or de cambra de pes*<sup>47</sup>.

### **La música que interpretan los ángeles de la Seo valenciana**

Más que reflejo de las prácticas musicales de la seo valenciana en el último cuarto del siglo XV, creemos que la música que pintaron Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano es expresión de las experiencias musicales de la capilla papal que les eran próximas. Los doce ángeles de la seo valenciana entonan su canto alrededor del altar, personificando el coro de alabanza del Salmo 150, mientras dirigen su plegaria forman corona en torno a Cristo en Majestad.

*“1 ALLELUIA.*

*Laudate Dominum in sanctuario eius,  
laudate eum in firmamento virtutis eius.*

*2 Laudate eum in magnalibus eius,  
laudate eum secundum multitudinem magnitudinis eius.*

*3 Laudate eum in sono tubae,  
laudate eum in psalterio et cithara,*

*4 laudate eum in tympano et choro,*

---

<sup>42</sup> A. Condorelli, “El cardenal Rodrigo de Borja mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio”, *Revista Borja*, 2 (2008-2009), p. 365.

<sup>43</sup> M. Muñoz Ibáñez, *art.cit.*, p. 120

<sup>44</sup> J. V. García Marsilla, “El buen orden. Imagen pública y refinamiento de las costumbres”, en *Historia de Valencia*, 1999, vol. 14, p. 174-176; Mandingorra, “La cultura escrita y las bibliotecas privadas”, en Furió, *Historia de Valencia*, 1999, vol. 17, p. 204 [pp. 204-207]

<sup>45</sup> Münzer, Jerónimo, *Viaje por España y Portugal (1494-1495)*, Madrid: Polifemo, 1991, p. 82.

<sup>46</sup> M. Navarro Sorní, *art.cit.*, p. 30.

<sup>47</sup> ACV, Notal Joan Esteve, núm. 3.590. R. Chabas, *art.cit.*, pp.380-383; J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, p.151.



*laudate eum in chordis et organo,  
5 laudate eum in cymbalis benesonantibus,  
laudate eum in cymbalis iubilationis:  
omne quod spirat, laudet Dominum.  
ALLELUIA.”*

*Liber Psalmorum, Psalmus 150*

A lo largo del siglo XV la actividad de los cantantes del coro de la capilla papal se había centrado básicamente en la interpretación de canto llano. La polifonía en esta institución se interpretaba solo en ocasiones especiales, sobre todo en forma de motetes ceremoniales, lo cual requería el mantenimiento de una capilla musical a cargo de cantores especializados en el repertorio polifónico, de sonoridad mucho más sugestiva y majestuosa que el canto llano.

Esta práctica estaba centrada principalmente en un género musical específico conocido como motete de tenor a cinco voces, que fue característico de la música de la capilla papal a finales del siglo XV, como el que compondría Marbriano de Orto sobre los textos *Salve regis mater sanctissima* e *Hic est sacerdos* para la ceremonia de coronación de Rodrigo de Borja como nuevo papa Alejandro VI<sup>48</sup>. En el motete de tenor esta voz está situada en una tesitura intermedia, canta el tema principal sobre el que se construyen las voces organales en una textura polifónica. A lo largo de la pieza los instrumentos podían sustituir las voces o alternar con ellas. Una de las características del motete era la superposición de varias melodías en una gran libertad modulada por las reglas que regían la yuxtaposición sonora sin que se pueda todavía llegar a hablar de acordes. Para pautar un orden y unificar las distintas melodías, esta libertad se hallaba controlada por patrones rítmicos como la isorritmia, de la que esta pieza es magnífico ejemplo<sup>49</sup>.

En relación a los miembros de las capillas musicales, a lo largo de la segunda mitad del siglo XV el número de cantores de la capilla papal se había ido poco a poco incrementando hasta estabilizarse en torno a veinte alrededor de 1470. Su principal cometido era participar en todas aquellas ceremonias litúrgicas oficiadas por el papa o a las que asistiese, sobre todo misas y oficios de vísperas, a modo de proyección sonora de la *maiestas pontificalis*. En este sentido es interesante comparar el número y la variedad de los músicos con los que contaban las capillas de la aristocracia en la segunda mitad del siglo XIV, cuando solían estar compuestas por una media de en torno a ocho integrantes. Sin embargo, ya a mediados de la siguiente centuria capillas como las de Alfonso el Magnánimo, Enrique VI de Inglaterra o Felipe el Bueno llegaron a superar la veintena de intérpretes, a los que se unían uno o dos organistas, que podían sonar juntos o alternativamente<sup>50</sup>.

Los instrumentos en dicha capilla, aparte de pífanos y trompetas, que anunciaban la llegada de los cardenales al oficio divino se componía de instrumentos de cuerda (arpa, cítara, dulcema, salterio, laúd, vihuela de mano y vihuela de arco), tres de viento (chirimía, flauta doble y dos trompetas), un aro de sonajas y un órgano portátil. Doce instrumentistas que corresponden exactamente con el planteamiento organológico de los ángeles de la catedral de Valencia en el que cada uno toca un instrumento: arpa, salterio,

---

<sup>48</sup> S. Galán, “Hic est sacerdos Alexander”: música para la coronación de Rodrigo de Borja, Alejandro VI”, *Revista Borja*, 5 (2015-2016), pp. 1-2.

<sup>49</sup> G. Denizau, *Los géneros musicales. Una visión diferente de la música*, Barcelona, 2002, p. 52-54

<sup>50</sup> M. Gómez Muntané, “La música en tiempos de Alejandro VI”, *Revista Borja*, 2 (2008-2009), pp. 529-540 p. 531

dulcema, laúd, vihuela de mano, vihuela de arco, arco de sonajas, trompeta, órgano portátil, chirimía y flauta doble, todos acompañados por querubines y ricos repertorios ornamentales. [fig. 3]

### El “tro de Seraphins” y el “arch de cherubins”, entre Valencia e Italia

El primero de los capítulos del contrato de 1472 especifica que San Leocadio y Pagano *pintarán la clau de la dita Capella, la qual los ha de esser donada de fust e pintarán aquella tan ornadament com ells sabrán fer, e entor de aquella pintarán un tro de Seraphins ornat dor fi molt bell*<sup>51</sup>. La descripción de esta clave rodeada de ángeles parece reflejar la composición de una interesante pieza del siglo XV que se conserva reconvertida en florón en la iglesia dieciochesca de San Antonio, en Benifairó de les Valls. En algún momento se creyó procedente de la iglesia del monasterio de Portaceli (1492-1497), pero esta hipótesis ha quedado descartada, abriéndose la posibilidad de que pueda proceder de la propia catedral de Valencia<sup>52</sup>.

Se trata de una clave gótica de gran tamaño, con un ángel músico tocando la flauta en el centro de la misma y rodeada en su perímetro por ocho serafines, con sus característicos triples pares de alas, que conforman así una especie de trono. Dentro de la jerarquía angélica esta disposición no tiene sentido y, de hecho, la figura central es claramente una incorporación posterior para cubrir el vacío dejado por una imagen central desmontada en algún momento previo. Una composición similar se repite en la clave del cimborrio del Hospital General de Valencia, pero en este caso los serafines están dispuestos alrededor de una imagen de María<sup>53</sup>. Esta Virgen, sin los serafines, es similar a las que colocó Pere Compte en la capilla de la Lonja y en el paso de la sala capitular de la catedral<sup>54</sup>. Si bien lo canónico es que los serafines se dispongan en torno a Dios Padre, no podemos descartar que en la capilla mayor catedralicia, entre los ángeles, finalmente se decidiera emplazar una imagen de la Virgen María, como la que hubo allí desde 1432<sup>55</sup>.

Lo cierto es que en la propia bóveda hay ya un trono de serafines, representados en su color rojo característico, y rodeados de un círculo de querubines azules<sup>56</sup>. De hecho, es posible que el contrato esté refiriéndose a este trono angélico pintado, aunque apenas presenta oro<sup>57</sup>. En todo caso, esta parte de la composición pasa totalmente desapercibida a la mayoría de los observadores, por lo que tendría mucho sentido intentar paliar el problema con la introducción de una talla de serafines dorados alrededor de la clave, originando una imagen mucho más conceptual y abstracta.

Sería interesante repasar la obra de los artistas de la Valencia renacentista, buscando ecos o secuelas de este original motivo, aunque esta labor excede nuestro propósito. Sí que se puede constatar que el motivo del anillo circular con serafines está muy presente en

<sup>51</sup> J. Teixidor, *op. cit.*, tomo I, p. 244.

<sup>52</sup> Esta pieza fue dada a conocer por A. Zaragoza y M. Gómez-Ferrer, Pere Compte, arquitecto, Valencia, 2007, pp. 122-123, incorporando el dato de la procedencia, que parece ser errónea. El mismo autor ha planteado más recientemente la posibilidad de que la clave la clave pudiera haberse conservado hasta el siglo XVIII en alguna capilla de la catedral y que durante la remodelación academicista se hubiera trasladado a la iglesia de Benifairó, entonces en construcción. A él y a Carlos Martínez agradecemos el fotomontaje que acompaña a este texto.

<sup>53</sup> J. Bérchez y F. Jarque, *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*, Valencia, 1994, p. 207

<sup>54</sup> A. Zaragoza y M. Gómez-Ferrer, *op. cit.*, p. 86, 113

<sup>55</sup> J. Sanchis Sivera, *op.cit.*, p. 144.

<sup>56</sup> El azul es más bien verdoso, y los serafines rojos apenas se pueden identificar. En todo caso, azul y rojo son los colores sugeridos por Dionisio Areopagita para estas categorías angélicas, y también son los colores empleados en la representación de las jerarquías celestiales ejecutada en la capilla del cardenal Besarión de Roma, citada anteriormente.

<sup>57</sup> Tal vez de manera intencionada, para enfatizar el color de las figuras.

realizaciones como las del pintor italiano Pietro Perugino, precisamente en obras posteriores a 1480<sup>58</sup>. [fig. 4] A estas representaciones podríamos añadir la cúpula de la sacristía de San Marcos en la Basílica de la Santa Casa, en el santuario de Loreto (1477-1479), obra de Melozzo da Forlì. En su parte superior, sobre los ángeles, se identifica un amplio círculo de serafines que realmente no encierra ninguna figura divina, pero que recuerda bastante a los serafines de la clave que hemos comentado anteriormente. Un círculo similar, pero más grande y situado a un nivel más bajo, lo encontramos en los frescos de Antoniazio Romano en la cabecera de Santa Croce de Gerusalemme (1493-1497), que se remata con un Cristo dentro de una mandorla con más serafines.

Perugino también representa en numerosas ocasiones mandorlas formadas por ángeles alrededor de Cristo o la Virgen María<sup>59</sup>, derivadas posiblemente de la *Asunción* que realizó para la Capilla Sixtina en la década de 1480, actualmente desaparecida pero conocida por un dibujo de época. Poco después, su colaborador Pinturicchio lo adopta en la *Coronación de San Bernardino* (h. 1486), en la capilla Bufalini de Santa Maria in Aracoeli. Un arco propiamente de querubines, de forma semicircular, aparece en la *Disputa del Sacramento* (1509-1510) de Rafael, discípulo aventajado de Perugino<sup>60</sup>, cuya disposición recuerda también al tratamiento de los edículos de algunos sepulcros de mármol de la época<sup>61</sup>. Motivo muy similar a este podría haber sido el “arco de querubines” que rodeaba al Cristo en Majestad ejecutado en la catedral de Valencia, y que se toma como referencia para la capilla de los Jurados en 1518. Es posible que esta composición fuera similar a la que se ejecutó en el remate del órgano de la sede valentina hacia 1512-1514<sup>62</sup>.

Todas estas realizaciones se encuentran dentro de la órbita de los escritos de Dionisio Areopagita, con un claro precedente en la capilla del cardenal Besarión. En todo caso, la imagen de la divinidad encerrada en un sencillo círculo de serafines guarda un parecido enorme con las claves valencianas que estamos comentando, lo que nos hace preguntarnos si tal vez en esta ocasión la transmisión de ideas entre Roma y Valencia pudiera haber funcionado en sentido inverso al habitual.

---

<sup>58</sup> Encontramos a Dios Padre encerrado en un círculo rodeado de pequeños serafines, similar a la clave valenciana, en el *Bautismo de Cristo* (h. 1482) de la Capilla Sixtina de Roma; la *Anunciación* (h. 1489) en Santa Maria Nuova de Fano; en el luneto del Políptico de San Pedro (1496-1500), Museo de Bellas Artes de Lyon; el *Todopoderoso con profetas y sibilas* (h. 1497-1500) en el Colegio del Cambio de Perugia; el Martirio de San Sebastián (h. 1505) en la iglesia de San Sebastián de Panicale. El anillo pasa a ser una mandorla en el Retablo de San Agustín (1502-1512), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.

<sup>59</sup> A Cristo rodeado de serafines, dentro de una mandorla, lo podemos encontrar en la *Ascensión* del Políptico de San Pedro (1496-1500) conservada en el Museo de Bellas Artes de Lyon; en el *Retablo de Sansepolcro* (1510) en la catedral homónima, y en el *Retablo de la Transfiguración* (1517), actualmente en la Galleria Nazionale dell'Umbria (Perugia). La Virgen rodeada de serafines se representa en el *Gonfalone della Giustizia* (1501), Galleria Nazionale dell'Umbria; en el *Retablo Vallombrosa* (1500-1501) Galería de la Academia, Florencia; en la *Asunción* (1506) de la capilla Seripandi, catedral de Nápoles, y en el *Retablo Corciano* (1513) de la parroquia de Santa María en Corciano. El motivo de los ángeles conformando una mandorla o almendra lo encontramos ya en la capilla del cardenal Besarión, en la basílica de Santi Apostoli de Roma, aunque con una composición muy distinta.

<sup>60</sup> Esta solución tiene su precedente en los cuatro medallones de la bóveda de la sala del *Incendio del Borgo* (1508), de Perugino. En uno de ellos aparece Cristo dentro de una mandorla, pero en los otros tres se muestra a Dios Padre y a Cristo dentro de anillos completos o incompletos.

<sup>61</sup> Por ejemplo, la tumba del cardenal Alain de Coetivy en Santa Prassede (1474), o el de Marcantonio Albertoni en Santa María del Popolo (1487).

<sup>62</sup> Los querubines del arco se intuyen al ampliar la conocida fotografía del Archivo Mas, signatura G/V-319. La imagen viene recogida por J. Bérchez y F. Jarque, *op. cit.*, p. 39 y, a mayor tamaño, por P. Márquez Caraballo, *Los órganos de la catedral de Valencia durante los siglos XVI-XXI. Historia y evolución* [Tesis Doctoral], Valencia, 2017, pp. 762-763.

En todo caso, los contactos debieron ser fluidos y constantes, como se puede comprobar al comparar la iconografía representada en la capilla mayor de la catedral de Valencia y el fresco de Melozzo da Forlì en la bóveda del ábside de la basílica de Santi Apostoli de Roma, para la que puede asumirse la cronología de 1472-1473<sup>63</sup>. Aquí la relación no sería directa, puesto que los estilos pictóricos son muy diferentes<sup>64</sup>. Sin embargo, las decisiones tomadas a la hora de plantear el encargo romano sí pudieron influir en algunas innovaciones respecto a lo realizado en Valencia en 1432, y tal vez explicarían la inclusión en el programa iconográfico del Cristo en Majestad, que no aparece ya en las capitulaciones de 1472 pero sí se menciona en la concordia de 1476<sup>65</sup>.

### **Ecós valencianos de la capilla mayor de la catedral**

Dentro del ámbito artístico valenciano, es evidente que la decoración renacentista de la capilla mayor de la catedral de Valencia tuvo una especial trascendencia en las décadas finales del XV y las primeras del XVI. El ejemplo más conocido es el de la desaparecida capilla de los Jurados, en la antigua Casa de la Ciudad de Valencia, cuya decoración pictórica se contrataba el 18 de septiembre de 1518 con Miquel Esteve. En el documento, firmado entre los Jurados y el artista, este se comprometía a ejecutar en los “planos” situados entre los nervios cruceros una serie de ángeles *ab tota perfeccio acabats*, con instrumentos musicales diferentes y las alas doradas y matizadas de color *segons stan los angels de la capella de la Seu pintats*. En los triángulos de las esquinas, más pequeños, debían pintarse *angels de chiqua forma, tenint en les mans scrits, e en los scrits, pintats tots los inproperis de la pasio de nostre senyor Deu Jesucrist*. La decoración pictórica no terminaba allí, sino que abarcaba también los *migs redons* de los lunetos *los quals son finicions de les voltes de la dita capella*. En el principal, situado sobre el altar, debía representarse *la maiestat de nostre Senyor Deu Jesucrist e en lo entorn de aquella hun arch de cherubins, molt ben acabats*, todo ello *segons sta en la magestat de la capella de*

---

<sup>63</sup> La mayor parte de los autores los sitúan entre 1477, tras sus primeras obras en el Vaticano, y 1484, cuando Melozzo abandonó Roma tras la muerte de Sixto IV. N. Clark, *Melozzo da Forlì: pictor papalis*, Londres, 1990; p. 65, I. J. Frank, “Cardinal Giuliano della Rovere and Melozzo da Forlì at SS. Apostoli”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59 (1996), p. 115-116; y G. Schelbert, *Der Palasi von SS. Apostoli und die römischen Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts*, Norderstedt, 2007, p. 127-130, sugieren una fecha en torno a 1480. Por otro lado, presuponiendo un encargo de Pietro Riario, L. Finocchi Ghersi ha propuesto una datación hacia 1472-1473 (L. Finocchi Ghersi, “La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Le modifiche dell’impianto medievale nel Quattrocento”, en *Saggi in onore di Renato Bonelli*, Roma, 1992, p. 365, nota 19; L. Finocchi Ghersi, “Melozzo e l’architettura”, en *Le due Rome del Quattrocento: Melozzo, Antoniazio e la cultura artistica del ‘400 romano*, Roma, 1997, p. 65). Esta datación ha sido asumida también por Anna Cavallaro (“Melozzo da Forlì a Roma”, en *Il ‘400 a Roma: la rinascita delle arti da Donatello a Perugino*, Roma, 2008, p. 175).

<sup>64</sup> Autores como Ximo Company o Fernando Marías han descartado una relación directa entre las dos obras. X. Company: “Componentes formales e iconográficos de los Ángeles de la catedral de Valencia”, en *Rinascimento italiano e committenza valenzana. Gli angeli musicanti della cattedrale di València*, *Atti del Convegno Internazionale di studi (Roma, 24-26 gennaio 2008)*, Roma, 2011, pp. 89-104, especialmente p. 103; y F. Marías, “Los ángeles de Valencia y su fortuna en la pintura y la historia: problemas abiertos”, *Ibid.*, pp. 105-130, especialmente p. 122.

<sup>65</sup> La basílica de Santi Apostoli fue remodelada a comienzos del siglo XVIII y su presbiterio renacentista se destruyó, aunque se extrajeron varios fragmentos de frescos con representaciones de ángeles músicos y apóstoles, que se conservan en la Pinacoteca Vaticana, así como un Cristo ascendiendo a los cielos entre querubines, reubicado en la escalera del Palacio del Quirinal. Conocemos la composición general del programa gracias a un mural de Giovanni Guerra y Cesare Nebbia en el Salón Sixtino de los Museos Vaticanos (h. 1590) que representa la proclamación de San Buenaventura como Doctor de la Iglesia (L. Finocchi Ghersi, *La basilica dei SS. Apostoli a Roma. Storia, arte e architettura*. Artemide, Roma, 2011, p. 23). Allí pueden verse a los apóstoles de pie en la base de la bóveda, y a Cristo ascendiendo en el centro de la misma, sobre el baldaquino del altar mayor, rodeado de ángeles músicos con distintos instrumentos.

la *Seu de Valencia*. En el resto de los lunetos se situaría a *los dotze apostols, molt ben acabats*, sentados en *hun banch ab doser a les spales*, sosteniendo cada uno en su mano *les insignies de son martiri, segons se costumen de pintar los apostols* y en la otra mano un libro, *segons stan pintats los apostols de la capella de la Seu de Valencia*<sup>66</sup>. Como se ha comentado anteriormente, en las colecciones municipales se conservan ocho de estos lunetos, repartidos entre el Museo Histórico Municipal y el Museo de la Ciudad, si bien dos de ellos no están expuestos al público. [fig. 5]

Hay algún otro ejemplo posterior de bóvedas con ángeles, como las realizadas por Bartolomé Matarana como parte de la decoración al fresco en la iglesia del Colegio de Corpus Christi de Valencia (1597-1602), dentro de un programa iconográfico netamente contrarreformista<sup>67</sup>. Aquí los ángeles ya no son músicos sino portadores de referencias alegóricas a la Eucaristía, dentro de una visión completamente nueva de la liturgia. De esta época tenemos también los ángeles músicos realizados para la balconada del órgano menor de la catedral de Valencia, contratada el 9 de agosto de 1603 con Joan Baptiste Ximenez y Joan Baptiste Giner<sup>68</sup>.

Dentro del campo escultórico, la influencia más evidente de los ángeles de la catedral está en la portada de la capilla del antiguo Hospital de Santa María, en Xàtiva<sup>69</sup>. En ella se incorporaron a comienzos del siglo XVI una serie de ángeles músicos, apoyados sobre el arco conopial y flanqueando una imagen de la Virgen. [fig. 6] Los instrumentos son similares a los representados en la bóveda catedralicia, incluyendo una curiosa flauta doble, que en Xàtiva está rota. Asumiendo los paralelos estilísticos con la obra del escultor Jaume Vicent, por documentación indirecta se ha podido fechar esta portada hacia 1503, cuando consta que Vicent estaba residiendo en la localidad, antes de regresar a Tortosa<sup>70</sup>. Parecidas podían ser las esculturas del tímpano de la portada de la Capilla de los Jurados, contratada el 17 de septiembre de 1517, donde Jaume Vicent labró nuevamente la imagen de la Virgen venerada por dos ángeles músicos, que tocan una flauta y una cítara<sup>71</sup>.

Aparte de estas obras, las decoraciones menores de la catedral de Valencia debieron tener también una notable repercusión a la hora de adelantar la entrada del Renacimiento en la ciudad. Esto lo vemos, por ejemplo, en una ménsula de una de las capillas del paso a la Sala Capitular (1494)<sup>72</sup>, donde se representa a unos niños desnudos de factura totalmente clásica, cuyo precedente más directo estaría en las figuras que adornan las columnas

---

<sup>66</sup> L. Tramoyeres, *art. cit.*, p. 94.

<sup>67</sup> Para una revisión actualizada de la documentación respecto a esta obra, J. Aliaga Morell y N. Ramón Marqués, "La capilla del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. Contribución artística de los hermanos Matarana", en *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, Lérida, 2017, pp. 223-247.

<sup>68</sup> P. Márquez Caraballo, *op. cit.*, p. 68. Debe recordarse que para el órgano mayor se ejecutaron entre 1512 y 1514 cuatro esculturas de deidades femeninas, como recuerda F. Villanueva Serrano, "Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito entre el gótico y el renacimiento", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 30-1 (2014), pp. 15-68.

<sup>69</sup> Sobre la cronología de esta capilla, M. González Baldoví, "Artistas y comitentes en la Xàtiva de los Borja", en *El hogar de los Borja*, Valencia, 2001, pp. 91-108; J. L. Cebrián i Molina, "La capella de l'Hospital de Santa Maria de Xàtiva", en *IX Jornades d'Art i Història*, Xàtiva, 2017, pp. 1-36.

<sup>70</sup> Hacia 1510 o 1511 Jaume Vicent se trasladó a Valencia, donde continuó trabajando en diversos encargos. Sobre este artista, F. Iborra, "Jaume Vicent: un escultor singular en la encrucijada de dos siglos", *Archivo de arte valenciano*, 100 (2019), pp. 43-56.

<sup>71</sup> El dato es recogido en la descripción decimonónica de J. M. Zacarés y Velázquez, *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*, Barcelona, 1856, p. 25. Sin embargo, en el contrato original, publicado por L. Tramoyeres, *art. cit.*, p. 87, no se hace referencia a estos ángeles.

<sup>72</sup> A. Zaragoza y M. Gómez-Ferrer, *op. cit.*, pp. 114-115.

abalaustradas pintadas a los lados de las ventanas de la capilla mayor. A su vez, estas mismas formas arquitectónicas podrían explicar los abalaustrados presentes en el antepecho de la escalera del palacio de los Boil de Scala, obra considerada de cronología posterior, pero con estilemas que encajan muy bien en la primera década del XVI<sup>73</sup>.

Nervios decorados con motivos vegetales se repiten en la capilla de Todos los Santos de la cartuja de Portaceli (h. 1510)<sup>74</sup>. También parece desarrollarse una particular manera de policromar los elementos arquitectónicos, con bordones dorados y cavetos azules con motivos vegetales. Los encontramos en la capilla de los Jurados, según el contrato de 20 de septiembre de 1518 con el pintor Joan Martí<sup>75</sup>, por el que se doraron y policromaron nervios y molduras. En el perímetro había *dos motlures* que también iban a ser doradas, excepto algunos elementos intermedios en azul y carmesí. Por analogía podemos pensar que se trataría de una imposta corrida formada por dos boceles y una escocia o *copada*, pintada de azul, de la que sí se indica que debería contener una “viñeta” o decoración vegetal<sup>76</sup>. Sería algo parecido al fingido de pámpanos o cardinas que todavía existe en la policromía del artesonado del *Studi Vell* del Palacio de la Generalidad, realizada por el pintor Pere Bustamente en 1515, donde también hay boceles dorados y se usa el color rojo en los tramos de transición con la escocia<sup>77</sup>. Es muy posible que este mismo programa ornamental se empleara en las columnas y los nervios de la Lonja de Valencia (1483-1498), en una imagen algo diferente a la que propuso en su día Aldana, inspirada en las noticias de los pigmentos y el pan de oro empleados<sup>78</sup>. También se conservan restos de una policromía similar en las arquivoltas de la portada de la iglesia del Real Monasterio de la Trinidad de Valencia, obra coetánea adscribible al círculo de Pere Compte.

## Conclusiones

Las pinturas al fresco de la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Valencia fueron descubiertas en junio de 2004, durante las obras de limpieza y restauración del presbiterio

---

<sup>73</sup> En su día, Bérchez fechó este patio entre la cuarta y la quinta década del XVI, a partir de determinados detalles de la galería superior, relacionables con las últimas ediciones del tratado de Diego de Sagredo (J. Bérchez y F. Jarque, *op. cit.*, pp. 86-88). Sin embargo, la molduración de los arcos y el diseño conopial de algunas puertas parecen más primitivos. Por otro lado, la forma de los escudos y el diseño de las basas de las columnillas de las ventanas remite a modelos presentes en el palacio de Mosén Sorell, remodelado hacia 1505. De ser así, el referente para los balaustres podría estar en los frescos de la catedral.

<sup>74</sup> Sobre esta pieza, J. Bérchez y F. Jarque, *op. cit.*, p. 38. Los nervios dorados de la catedral de Valencia pudieron ser similares a los de Santa Cecilia de Albi.

<sup>75</sup> La transcripción completa del contrato está recogida en L. Tramoyeres, *art. cit.*, pp. 89-90.

<sup>76</sup> El significado originario de la palabra “viñeta” se refiere al adorno en figura de sarmientos que se pone en las primeras páginas de un libro. También se usa en relación a una decoración arquitectónica en forma de dibujo continuado de hojas más o menos afiligranadas y zarcillos.

<sup>77</sup> En el contrato se especifica que el pintor *daure de or fi los bordons grossos... les copades de cascuna galdeta sien collarades de adzur e los replans de les dites jaldetes sien de carmesi... e que sobre lo adzur faça mostres de or mes fi*. Archivo del Reino de Valencia *Generalitat* n° 2738, 30 de enero de 1515, citado por J. M. Montesinos Pérez, “Un recorrido por el Palau de la Generalitat de Valencia a través de sus techumbres”, en *24 lecciones sobre conservación del patrimonio arquitectónico. Su razón de ser*, Valencia, 2012, pp. 333-366.

<sup>78</sup> “Los arcos irían pintados en rojo, azul y verde, y los mismos colores se habrían de emplear en las nueve claves. Las bóvedas deberían dorarse, término que hemos interpretado, dada la cantidad de panes de oro adquiridos, como equivalente a pintar estrellas doradas, según la costumbre, sobre fondo azul. De todas maneras, si esta interpretación no fuera correcta aún restaría más la originalidad de nuestro edificio, su singularidad y su sentido cósmico” S. Aldana Fernández, *La Lonja de Valencia*, Valencia, 1988, pp. 72-73. La modernidad de la Lonja es patente en el empleo de una tipografía clásica en el friso que recorre su perímetro, tal vez inspirada en las inscripciones del frente del arco de la capilla mayor de la catedral, con precedentes en el fresco realizado por Nicolás Florentino en 1469.

por las que salió a la luz un espléndido coro de ángeles músicos representados como cantantes y ministriles, como si se tratara de una auténtica capilla musical de finales del siglo XV. Mucho se ha escrito sobre estos ángeles músicos, estudiados desde el punto de vista musicológico por los instrumentos que tañen, así como desde la perspectiva histórica por constituir una primera y magnífica manifestación de la pintura renacentista en tierras hispanas. Faltaba, sin embargo, abordar el estudio de aquello que representan, el análisis del programa iconográfico de estas pinturas, de las que se han perdido partes significativas, como la clave con el trono de serafines, el apostolado o el friso con letras antiguas. Se hace eco igualmente de las ideas de autores humanistas, y su significado teológico. Faltaba, asimismo, poner en relación el carácter mismo de la propia representación con la coyuntura social en la que se inspira, con ese ambiente de lujo y de ceremonial exquisito que reflejan.

Las capitulaciones firmadas por Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio en 1472 especificaban con bastante claridad cuáles eran las figuras celestiales, los personajes bíblicos, los ornamentos que debían ser representados. Ningún párrafo menciona la condición de músicos de estos ángeles, que solo se comprende a partir del programa iconográfico con la exégesis planteada por Dionisio Pseudo-Aeropagita sobre la jerarquía celestial, porque los ángeles transmiten la gracia divina a través de los himnos que cantan, entonando una alabanza contemplativa en la línea planteada por corrientes espirituales humanistas desarrolladas en la Corona de Aragón a mediados de siglo.

Pero estos músicos visten una indumentaria de gala, según la moda del momento, están ricamente ataviados como si se tratase de un cortejo de ministriles de una capilla aristocrática. En efecto, creemos que los ángeles que pintaron Pagano y San Leocadio son un reflejo de las prácticas musicales de la capilla papal que en torno a 1470 estaba compuesta por cantores especializados en el repertorio polifónico, acompañados por doce instrumentistas que coinciden exactamente con el planteamiento organológico de los ángeles músicos de la seo valenciana.