

Àngels borgians amb música i policromia de Déu

XIMO COMPANYY
Universitat de Lleida

INTRODUCCIÓ

Els àngels al fresc que es van redescobrir a la catedral de València en juny de 2004 no conformen únicament un dels conjunts pictòrics de més rellevància de la història de l'art del País Valencià, sinó també de la història de la pintura del Renaixement a la Península Ibèrica. Àdhuc ho és, d'important, en l'àmbit de la pintura europea del segle XV.¹

Però, a més del seu inequívoc valor artístic i estètic, el conjunt pictòric valencià és un signe incontrovertible de la gran personalitat de Roderic de Borja, llavors titular de la mitra valentina i poderós vicecanceller de l'Església de Roma. Ell, al cap i a la fi, és el primer impulsor de les esmentades pintures i qui resol amb autoritat que aquestes foren dutes a terme per Paolo da San Leocadio, de Reggio Emilia, i el seu soci Francesco Pagano, de Nàpols. Tot plegat té una transcendència cabdal en la irrupció de la modernitat pictòrica a la València i l'Espanya del segle XV, i evidencia ben a les clares l'extraordinari rol del mecenatge artístic de qui serà segon papa Borja, Alexandre VI.²

Aquestes pintures, tanmateix, dibuixen igualment el notable relleu social i econòmic del capítol catedralici de València. Fóra bo recordar els noms d'aquells prohoms de l'església valenciana que apareixen consignats en les capitulacions del contracte de 1472: els canonges Jaume Prats, doctor en canons i vicari general; Gonçal de la Cavalleria, ardiaca d'Alzira; Ferran Arenós, Guillem Serra, Jaume Martí Cervelló, Francesc Corts, Jeroni Centelles, Francesc Martí [Martínez], Lluís Serra, Guillem Joan; i els preveres Joan Civera, doctor en canons, i Francesc Robiols. També apareixen esmentats, en la part final del contracte, el reverend mestre Melcior Miralles, sots-sacristà, i el discret Joan Figuerola, prevere beneficiat de la catedral. Finalment, en qualitat de testimonis apareixen el reverend senyor Nicolau, bisbe de Faenza, i el mestre Miquel Aragonès, professor de literatura sagrada.³ Cal advertir que tots ells haurien de tenir la

¹ PÉREZ GARCÍA (dir.), 2006; COMPANYY, 2006; cf. BIGI IOTTI, 2007; MATEO GÓMEZ, 2007; MARÍAS, 2007.

² COMPANYY, 2002, 2008a, 2008b i 2009; COMPANYY; PUIG, 2007; CONDORELLI, 2007.

³ Tot allò relatiu al contracte de 1472 es troba en CHABÀS, 1891: 380. Revisat i quelcom més complet també apareix dins TOLOSA; COMPANYY, 2006: 415-417 (Apèndix II, núm. 3).

preparació intel·lectual suficient per acceptar una renovació pictòrica tan reeixida, separada, al cap i a la fi, de la mentalitat gremial que planava en tots els obradors artístics valencians del segle XV.

Finalment, crec que és de justícia recordar, en 2009, que les pintures de la catedral també són una mostra clara de l'alta religiositat, en aquest cas en clau mariana i cristològica, que dominava i era omnipresent en tots els nuclis socials de la València del segle XV. Convé recordar-ho, car en una obra d'art valenciana (i europea en general) del segle XV el tema de l'espiritualitat no és quelcom fútil. Com ha deixat escrit Jacques Le Goff, a l'època dels àngels de la catedral de València hi havia, arreu, "un número insignificant de negadores de la existencia de Dios".⁴ Ho rebla el poeta, l'irrepetible Ausiàs March, quan, referit al mateix Déu de què parla Le Goff, ens diu: "Tu est lo bé on tot altre es mesura", o quan poc més endavant aferma sense embuts que "Tu [Déu] creïst me perquè l'ànima salve".⁵ Aquesta asseveració, encara que hom hi pugui oposar legítims contrapunts i tota mena de matisos, obvis, d'altra banda, en el polièdric marc d'aquella època, és importantíssima per als historiadors del segle XXI, sovint tan proclius a refredar tota mena d'espurna espiritual que pugui emergir en el decurs analític, comprensiu i narratiu dels seus estudis i investigacions.

Tanmateix, tant si agrada com si no, el que hi ha representat a la volta del presbiteri o altar major de la catedral de València són àngels borgians amb música i policromia de Déu. No ho hauríem d'oblidar.

De tot això, i de moltes altres coses, se'n va parlar a bastament en l'extraordinari II Simposi Internacional sobre els Borja que tingué lloc al no menys extraordinari i emblemàtic Edifici Octubre. Centre de Cultura Contemporània, de València, i al també colpidor espai borgià del Palau Ducal de Gandia, organitzat per l'Institut Internacional d'Estudis Borgians, durant els dies 21, 22 i 23 de novembre de 2007. Confie que el lector se n'adone, del que dic, a poc que fullege les riquíssimes pàgines del volum d'aquestes actes. I afegesc, a més, que els assistents d'aquell simposi vam poder veure els àngels borgians a peu d'obra (o a peu d'altar, car els àngels coronen, com s'ha dit, la volta del presbiteri de la catedral de València), ben conduïts pel coordinador de la seua restauració, en Xavier Català Martínez. Fou el divendres 23 de novembre de 2007 (**fig. 1**).

LA TROBALLA: ELS ORÍGENS I LA VALORACIÓ DE LES PINTURES

Durant anys s'havia sospitat que aquestes pintures podien ser on s'han trobat,⁶ amagades darrere l'escenogràfic aparat barroc que es va incorporar a l'altar major valencià a partir del juny de 1674, precisament perquè de la mà del seu autor principal,

⁴ LE GOFF (ed.), 1990: 13. Cf. HUIZINGA, 1994: 250.

⁵ MARCH, 1993: 296-298 (núm. 105).

⁶ Així ho va sospitar, per exemple, Tramoyeres. Segons aquest autor, "la falsa bóveda cubre la antiga, en la cual aún se conservan restos de la pintura de Pagano y San Leocadio" (TRAMOYERES, 1919: 92, nota 3).

Juan Pérez Castiel (Cascante, Terol, població fitant amb el Racó d'Ademús, c. 1640-1717),⁷ es va realitzar una completa renovació del presbiteri de la catedral de València bastant intel·ligent i respectuosa des d'un punt de vista d'intervenció escultòrica i arquitectònica, i molt notable també quant a enginy creatiu i resultat decoratiu, plàstic i estètic. Es tracta, per descomptat, d'un dels conjunts més audaços del barroc valencià del segle XVII (**fig. 2**).⁸

D'acord amb les fonts de l'època, ja a la segona meitat del segle XVII les esmentades pintures estaven tan ennegrides que durant l'arquebisbat de Luis Alfonso de los Cameros començà la famosa remodelació barroca de Pérez Castiel, amb marbres, jaspis i daurats. Tanmateix, les pintures redescobertes no certifiquen en absolut el seu estat ennegrit, ni molt menys l'estat també enfosquit (com citaven les fonts del segle XVII) de les seues rutilants parts àuriques. En tot cas, potser estaven un poc més fosques les figures i la decoració situades en el mur frontal on hi havia la figura central de Jesucrist en majestat, com vàrem poder observar *in situ* en una de les nostres visites a l'evolució restauradora de les mencionades pintures.⁹

De qualsevol manera, i com escriu Roc Chabàs, “la obra de destrucció empezó en 1674 y terminó en 1682, desapareciendo hasta el menor rastro de la pintura al fresco”.¹⁰

⁷ LÓPEZ AZORÍN, 1993. Considera aquesta autora que Pérez Castiel potser degué nàixer entre 1635 i 1640, i –certament– demostra que no morí a València al voltant de 1708 (com la historiografia havia suposat), sinó que després de la derrota del candidat austriacista en la guerra de Successió va fugir desterrat fora del regne de València i continuà la seua obra en la diòcesi de Terol.

⁸ ALDANA FERNÁNDEZ, 1967-1968. Salvador Aldana transcriu i publica per primera vegada el contracte entre l'arquebisbe Luis Alfonso de los Cameros i “el albañil” Juan Pérez Castiel, signat el 17 de febrer de 1671 (ACV, *Capitulaciones de la obra que se ha convenido hazer en la Real Capilla Mayor de la Santa Yglesia Metropolitana de Valencia por el ilustríssimo y Reverendíssimo Señor Don Luys Alfonso de los Cameros, Arçobispo de la presente Ciudad y Diócesis del Consejo de su Magestad, etc., con Juan Pérez, Albañil [...]*, Protocol núm. 3144, fol. 296v-342v, notari Antonio Juan Tortrella). A desgrat del contingut d'aquest contracte, se sap que les obres definitives no començaren fins al 12 de juny de 1674 (PINGARRÓN, 1998: 109-120 i 584-589). Fernando Pingarrón publica els nous capítols que van tenir lloc entre els mateixos arquebisbe i “albañil” el 3 de febrer de 1675 (ACV, Protocol núm. 3148, fol. 257r-273v, notari Antonio Juan Tortrella). Cf. BÉRCHEZ, 1993: 50 i seg.

⁹ Fou el 26 d'abril de 2005, a instància del llavors director general de Patrimoni Cultural Valencià, Manuel Muñoz Ibáñez, i acompanyat del coordinador de la restauració, F. Xavier Català Martínez. Amb ell vaig poder veure un fragment de la part baixa de l'esmentat Crist en majestat (el peu esquerre i un tros de túnica) i, per descomptat, la seua puresa policroma havia minvat molt, comparada amb la dels àngels de la part superior. D'altra banda, la figura estava molt malmesa i incompleta perquè al seu voltant s'havien efectuat obres i irreparables remodelacions arquitectòniques del període barroc.

¹⁰ CHABÁS, 1891: 388. El 12 de juny del 1674 es va posar la primera pedra de la remodelació de Juan Pérez Castiel. Com ja ha estat dit, els primers capítols se signaren el 1671 (“die xvii februarii anno a Nativ. Dmni. MDCLXXI”); s'hi estipulava que Pérez Castiel havia de seguir un model (disseny) de Diego Martínez Ponce de Urrana (autor de la basílica dels Desemparats de València i de la capella de la Mare de Déu de la Cinta de la catedral de Tortosa). En l'introit del document es llegeix: *Capitulaciones de la obra que se ha convenido hacer en la Real Capilla Mayor de la Santa Yglesia Metropolitana de Valencia por el Ilustríssimo y Reverendíssimo Señor Don Luys Alfonso de los Cameros Arçobispo de la presente Ciudad y Diócesis, del Consejo de su Magestad etc. con Juan Pérez, Albañil*. I en l'apartat VII, per exemple, s'estipulava “que el Maestro [i. e. Juan Pérez Castiel] haya de formar la Cornija [i. e. cornisa] de la Capilla [...] que demuestra el modelo de Diego Martínez” (ACV, Protocol 3144). Devem el coneixement *in situ* d'aquesta documentació a

Només per indicacions de Sanchis Sivera,¹¹ sabem que en un manuscrit del segle XVII un escriptor anònim en va fer una breu descripció. Segons aquest autor, “la capilla estaba hermoçada 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”.¹²

Degué ser molt impactant el resultat final d’aquest conjunt pictòric, com es dedueix no sols del que s’observa en l’actualitat (**fig. 3**), sinó també d’allò referit pels mateixos contemporanis que pogueren veure molt de prop la rutilància i les poderoses llüissors d’aquelles pintures.

Un exemple perfectament clar i, ni cal dir-ho, molt eloqüent, el tenim en el contracte pictòric de la capella dels Jurats de l’antiga Casa de la Ciutat de València, realitzat a començaments del segle XVI. Els seus rics capítols van ser signats a València el 18 de setembre de 1518 entre els esmentats jurats (representats en les persones de Miquel Àngel Bou, Francí [Francesc] Gil, Bartomeu Vernegal i Miquel Berenguer) i “en mestre Miquel Esteve, pintor”,¹³ curiosament un mestre que hom suposa, amb raó, que es formà amb Fernando Yáñez de Almedina i el seu soci Fernando Llanos.¹⁴ És a dir, ens trobem davant d’un deixeble dels Hernando,¹⁵ que, a més a més, i com probablement també passaria amb els mateixos jurats de València, devia tenir molt present la imponent força plàstica de les portes de l’altar major de la catedral de València realitzades pels Hernando a partir de 1507. Tanmateix, la poderosa atracció dels frescos de Pagano i Leocadio encara era molt vigent i encara va poder molt més en el sentiment d’aquells jurats valencians de 1518, els quals, tant en el terreny iconogràfic com en el formal optaren i exigiren en tot moment a Miquel Esteve que seguira amb completa fidelitat, no les atractives i innovadores formes leonardesques dels Hernando (els manxecs Fernando Yáñez de Almedina i el seu soci Fernando Llanos), sinó els models que Francesco Pagano i Paolo da San Leocadio havien pintat en les parets i la volta de l’altar major de la catedral metropolitana. Així s’expressa, per exemple, en el mencionat contracte de 1518 quan s’exigeix a Miquel Esteve que per damunt de l’altar ha de pintar “la maiestat de nostre Señor Déu Jesucrist i en lo entorn d’aquella hun arch de cherubins, molt ben acabats, segons stà en la magestat de la capella de la Seu de València”.¹⁶ I s’afegeix a

l’amabilitat de Salvador Vázquez, canonge i antic arxiver de la catedral de València. I sabem per Fernando Pingarrón que Pérez Castiel comprà a Diego Martínez el mencionat “modelo” (probablement una detallada maqueta, segons l’esmentat autor) per la important suma de 200 lliures. Vegeu PINGARRÓN, 1998: 110 i 115.

¹¹ SANCHIS SIVERA, 1909: 151-152, nota 2. Insistim que, almenys els àngels redescoberts, no estaven –ni estan, cinc-cents anys després– tan ennegrits com diu aquesta font.

¹² *Ibíd.*

¹³ AMV, Manual de Consells, 1518, núm. 58, A.; publicat per TRAMOYERES, 1919: 93-94.

¹⁴ *Ibíd.*: 92.

¹⁵ Bé que tant Miquel Esteve com Miquel del Prado (soci aquest, com es veurà, d’Esteve, en les tasques pictòriques de la capella dels Jurats) també reben una clara influència de Paolo da San Leocadio; vegeu el nostre raonament en COMPANYY, 1987: 49-50.

¹⁶ AMV, Manual de Consells, 1518, núm. 58, A.; publicat per TRAMOYERES, 1919: 94; la cursiva és nostra.

continuació que “en els altres migs redons ha de pintar els dotze apòstols, molt ben acabats, stant, o seyts, en hun banch ab doser a les spales, tenint en la una ma cascú les insignies de són martiri, segons es acostumen de pintar els apòstols, i en l'altra ma, hun llibre, *segons estan pintats els apòstols de la capella de la Seu de València*”.¹⁷ No hi ha dubte que a falta d'altres referències i descripcions més o menys contemporànies de les pintures de Pagano i Leocadio, o d'altres judicis de valor sobre elles, la mencionada informació de 1518 revesteix una gran importància per la rotunda claredat de la seua descripció, de la seua opció i del seu significat. Segons el nostre judici, es tracta d'una font impagable, extraordinària.

LEOCADIO I PAGANO: QUI FOU EL PINTOR MÉS IMPORTANT?

Des del nostre meditat punt de vista, i d'acord també amb la mesurada opinió d'Adele Condorelli, l'essència i el resum de tot apunta a proclamar amb serena convicció que hi ha una majoritària presència i, per tant, mà i autoria de Paolo da San Leocadio en una gran part de les figures que avui es poden veure i estudiar a la catedral de València. La clau de tot es troba en un document que es redactà el 23 de setembre de 1476 en presència dels dos socis, Pagano i Leocadio, i en presència també dels canonges de la catedral valenciana. Ací, amb tota claredat, s'estableix una divisió molt concreta entre el que cada mestre havia de pintar. I, al nostre parer, el text ja no pot ser més explícit quant a aquesta divisió. El document diu ben clar que Paolo da San Leocadio (i no Francesco Pagano) fou l'encarregat de pintar “los apòstols e la maiestat ab los seraphins”, és a dir, el àngels. Diu així un fagment més extens del document: “Ítem, fonch concordat e pactat entre los propdits senyors comissaris e los dits pintors per fugir a tot scàndel e inconvenient entre los dits pintors, que [si] poria seguir [*recordem que en aquestes dates Pagano havia estat molt malalt*] que lo mestre Francisco pinte e obre los capitells e tota la part jussana sota aquells segons forma dels capítols, e lo dit mestre Paulo pintarà e acabarà la part de damunt dels dits capitells, ço és, los apòstols e la maiestat ab los seraphins e altres coses necessàries a la dita pintura”.¹⁸

¹⁷ *Ibíd.*; la cursiva és nostra. S'escau d'assenyalar que l'encàrrec dels jurats a Miquel Esteve no acabà com estava previst el febrer de 1519, sinó que el 9 d'abril del mateix any Esteve hagué de pactar amb el pintor Miquel del Prado (un altre mestre suposadament format amb els Hernando) una mena de societat professional per a finalitzar aquestes pintures; i encara s'enregistren cobraments d'ambdós artífexs el maig de 1520, data en què presumiblement va concloure el mencionat treball (vegeu TRAMOYERES, 1919: 94-96). La casa consistorial on hi havia les pintures s'enderrocà el 1860, i només algunes pintures d'aquest gran conjunt es conserven en les col·leccions de l'Ajuntament de València.

¹⁸ ACV, Protocol Joan Esteve, núm. 3682. Publicat per SANCHIS SIVERA, 1930: 182. Vegeu TOLOSA; COMPANYY, 2006: 425-426 (Apèndix II, núm. 36). A més del que aquí s'està esmentant sobre la poca probable presència de Pagano en l'execució de les figures, cal veure el que esmenta Adele Condorelli en aquestes mateixes actes. Ella demostra, d'acord amb un document exhumat pel Dr. Marià Carbonell, que el 1457 Pagano estava associat a Nàpols amb tres pintors tardogòtics, un d'ells català (Rafael Tomàs); això indica que el seu univers creatiu era medieval i que difícilment hauria estat capaç d'assumir la modernitat figurativa dels

Poques vegades un document del segle XV ha estat tan eloqüent i concloent com aquest davant d'un delicat problema d'autoria o atribució pictòrica com el que sens dubte s'hauria pogut plantejar, cas de no haver-ne disposat. Nogensmenys, ací es veu clar que les figures redescobertes a la catedral valenciana (amb els seus poderosos cosos, vestidures, caps i mans), és a dir, la part més important i compromesa de tota obra pictòrica ("the lion's share" o "the figure-painting", com advertia Post), pertanyen a la mà de Paolo da San Leocadio.

Però a més de la rotunditat documental al·ludida, un examen detingut, i en clau comparativa, de les sorprenents pintures que avui es conserven a la catedral de València ens porta igualment al mateix punt de partida. És a dir, a la verificació d'una clara i majoritària presència d'estilemes leocadians en els rostres, mans i color de les figures (àngels músics), si bé s'ha d'admetre una clara evolució estilística en el desenvolupament d'una obra que es va perllongar durant nou anys de treball pràcticament ininterromput.

L'obra es va contractar el 28 de juliol del 1472, i el 22 de desembre del 1481 s'estengué a Pagano i Leocadio la definitiva lletra de pagament. Per tant, entre aquests dos extrems (o, si es vol, al llarg dels mencionats nou anys de treball) es va realitzar tot el conjunt pictòric. El preu convingut, 3.000 ducats d'or o 52.980 sous, fou el més alt que fins ara es coneix en els contractes fets a València durant els segles XV i XVI. Tot, en definitiva, ens dona una idea molt clara de la magnitud del contracte (recordem que Roderic de Borja hi va ser present) i del caràcter nou i extraordinari que sens dubte degué significar la seua execució en aquell tradicional ambient pictòric valencià.

DESCRIPCIÓ DELS ÀNGELS

Descrits d'esquerra a dreta, els dotze àngels són els següents: el primer, amb túnica lleugerament verdosa, apareix situat en un pany de paret allargat i estret, en forma de tasco, de la primera crugia que apareix enganxada al gran arc central que separa l'altar major de la resta de l'àmplia nau central de la catedral: toca una trompeta retorçada i àuria, i damunt del seu cap apareix un grup d'angelets sense cos de cromatisme poderós (vermells, verds i blaus); es tracta d'una de les figures més belles de tot el conjunt, si no la millor; podria ser la que es va executar en darrer lloc (c. 1480), en un moment de maduresa indiscutible i de gran domini de les formes plàstiques per part de Paolo da San Leocadio (**fig. 4**). Hem proposat, a més, que la cara d'aquest primer àngel podria ser l'autoretrat de Leocadio quan aquest tindria prop de trenta anys i escaig.

A continuació apareix una segona ampla crugia de dos panys, l'esquema doble del qual es repeteix a les quatre crugies següents, apareixent sempre, de manera quasi simètrica, un àngel alat a cada part (a cadascun dels panys) (**fig. 5**). En aquest cas, a l'esquerra apareix un gran àngel de túnica rosada amb un anell de sonalles rogenç i àuric, mentre

àngels valencians, modernitat que sí pogué assolir el jove Paolo a la cort pictòrica dels ducs de Ferrara, on consta documentat abans del seu viatge a València el 1472.

que a la dreta veiem un altre àngel imponent, en aquesta ocasió de poderosos tons almivarats, amb les seves rotundes ales desplegadas (com passa en l'anterior i en els àngels successius), amb una magnífica combinació d'arpa-psaltiri de signe clàssic,¹⁹ i en l'extrem inferior de la base apareix figurada una bella esfinx alada en grisalla blanquinosa.

A la crugia següent (la tercera) apareixen el quart i el cinquè àngels d'aquest conjunt. El de l'esquerra, amb túnica rosada, toca un original cordòfon percudit, de clara ascendència italiana (**fig. 6 i 7**). És una *dulcema* elegant que el nostre àngel fa sonar amb una concentració musical exquisida.

El de la dreta, el cinquè àngel de la nostra sèrie (**fig. 8**), vesteix una túnica més blanquinosa i porta a les seves mans un empinat orgue portàtil; destaca, com en els anteriors, el cromatisme poderós de les seves amples ales esteses, a base de vermells, verds i blaus esplèndids, amb repunts i filetejats auris. A l'entorn del vèrtex de cada pany de paret es repeteix una poderosa profusió de vivaços angelets policroms que conformen entre tots ells una mena d'anell al voltant de la clau central de la volta gòtica.

A la quarta crugia veiem el sisè i setè àngels de la nostra sèrie. El sisè es diferencia pels tornassolats verdosos i violacis increïblement bells que apareixen a la part baixa de la seva túnica, així com per la intensa agitació dels seus cabells. Toca un atractiu llaüt. El setè, també bellíssim, vestit amb una ampul·losa túnica entre rosàcia i grana elegantment lligada a la cintura, toca una petita viola d'arc (**fig. 9-11**).

A la cinquena crugia apareixen dos nous àngels. El vuitè toca una bella arpa clàssica realitzada tota ella amb un relleu auri virtuós. El novè, de profusa túnica rosada, fa sonar una viola o viola de mà, amb les seves deu cordes sàviament arrodonides per un lleuger filetejat de pa d'or (**fig. 12 i 13**).

A la sisena crugia (la darrera amb dos panys de paret) veiem una altra esplèndida parella d'àngels. És possible, d'acord amb Xavier Català, coordinador del procés de restauració, que aquesta fos la primera parella d'àngels que es va realitzar en el desenvolupament evolutiu i cronològic de l'obra. A l'esquerra veiem el desè àngel, tocant una xeremia daurada i estilitzada, mentre que a la dreta veiem l'onzè àngel, amb les galtes completament inflades, fent sonar una flauta doble molt estilitzada.

Per últim, apareix un pany de paret allargassat, en forma de tascó, que fa conjunt amb la primera crugia mencionada (la que apareix enganxada al gran arc central que separa l'altar major de la resta de l'ampla nau central). Apareix ací el dotzè i darrer àngel de la volta, d'acord amb l'ordre descriptiu que ens hem imposat, encara que cal advertir no-

¹⁹ Sobre la qüestió dels instruments musicals representats en aquest gran conjunt pictòric cal veure BALLESTER, 2006, dins PÉREZ GARCÍA (dir.), 2006: 347-367. El mateix autor va fer una esplèndida exposició del tema en una ponència seua al Congrés Internacional *Rinascimento italiano e committenza valenzana: gli Angeli musicanti della cattedrale di Valencia*, celebrat a l'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, de Roma, els dies 24, 25 i 26 de gener de 2008. El títol de l'esmentada ponència, en curs de publicació, és "La iconografia musical en la Corona de Aragó y los ángeles músicos de la catedral de Valencia". En aquest mateix congrés hi va haver una altra ponència important sobre els instruments de València, a càrrec de Laura MAURI VIGEVANI: "Gli strumenti musicali degli Angeli affrescati nella cattedrale di Valencia", també en curs de publicació.

vament que dita seqüència no concorda amb l'ordre executiu d'aquesta dilatada obra. Veiem ací un àngel bell i estilitzat que sosté una trompeta allargada i retorçada, si bé es tracta de la figura que va sofrir més desperfectes a la part del rostre. En el delicat procés de la seva recuperació es va trobar la sinòpia amb les primeres traces del dibuix, i sabem també, d'acord amb les indicacions de Xavier Català, que el conjunt pictòric d'aquest atractiu pany de paret es va realitzar en catorze jornades. Aquest mateix restaurador ens va advertir (i al seu costat ho vam poder observar a peu d'obra en diverses de les nostres visites de treball realitzades entre 2005 i 2007) que en molts trossos pictòrics d'aquest cor d'àngels músics cohabita la tècnica del *buon fresco* (per descomptat la que més predomina) amb àmplies zones de *fresco a secco*. Entre altres coses, això permetia retocar les vestidures i assolir-hi uns vols volumètrics molt més ambiciosos, tal i com s'observa, per exemple, en l'ampul·losa i ombrejada túnica del sisè àngel (el que toca un llaüt) o en la no menys profusa del setè àngel (el que toca una viola d'arc). Així mateix, en algunes zones de les aurèlles angèliques, en alguns fragments i remats de les mànigues i espatlleres, o en algunes cintes i turbants que s'agiten i voleien assolint unes formes increïblement capricioses, s'ha detectat la presència de zones acabades amb estany, avui ennegrit, que substitueix la brillantor molt més poderosa obtinguda amb el pa d'or. Cal recordar que aquest va ser un dels retrets formulats (la manca de blau d'Acre i la manca d'or) pel capítol de la catedral en el plet que va tenir lloc entre 1474 i 1478.²⁰

Però en aquesta espectacular volta no sols calia representar les mencionades figures d'àngels (al nostre parer majoritàriament i indiscutiblement nascudes de la ment i del pinzell de Paolo, encara que no exemptes, com s'ha dit, d'una clara successió de diverses fases evolutives), sinó que aquestes havien d'anar acompanyades de rics elements decoratius vegetals (molts d'ells probablement obra de Francesco Pagano) realitzats amb or fi de ducat: "fullatges ab fruits d'or fi de ducat", tal i com s'esmenta al contracte. A més, en els nervis de la volta i en els marcs de les finestres ogivals que han restat ocultes durant més de 300 anys, han aparegut uns exuberants i minuciosos motius florals en grisalla i amb alguns elements de policromia (groc i or en alguns fruits i roig en cintes decoratives que recorren i sobremunten els fruits) que formalment i tipològica connecten amb repertoris florals del món pictòric paduanoferrarès, especialment en allò referent al repertori de la capella Ovetari de Pàdua, a la qual tornarem a referir-nos una mica més endavant. Tot plegat, som davant d'un ric conjunt pictòric amb dotze àngels de cos sencer, diversos angelets amb només el cap i les ales, i un abundós repertori decoratiu amb mascarons i diversos motius florals i vegetals.

FONTS D'INSPIRACIÓ DELS ÀNGELS BORGIANES

De tot allò referit en l'extens contracte de 1472 només s'ha pogut recuperar la part superior de l'absis o altar major de la catedral, on apareixen els àngels músics sobre un

²⁰ TOLOSA; COMPANYY, 2006: 423-424 (Apèndix II, núm. 30 i 31), 430-431 (núm. 48, 49 i 50).

poderós fons blau poblat d'estrelles de vuit puntes en rutilant relleu auri. Una opció decorativa que no resulta nova en la història de l'art, especialment pel que fa a les voltes estrellades. Té nombrosos antecedents en la història de la pintura europea, tant pel que fa a cors angèlics com a voltes amb decoracions estrellades.

Així, per exemple, podríem parlar de l'espectacular mosaic de la cúpula central del mausoleu de Gal·la Placídia, a Ravenna (segle V), o de la volta de la capella Scrovegni de Pàdua, realitzada per Giotto entre 1304 i 1306; en ambdós casos el model és l'estrella de vuit puntes, amb una extraordinària similitud entre els models giottescos (vegeu també les que el mateix Giotto va realitzar a la volta de la basílica superior d'Assís, 1296-1305) i els de la catedral valenciana. Exemples posteriors a la cronologia valenciana els trobem en l'amplíssima volta estrellada sobre fons blau de la capella Sixtina que Pier Mateo d'Amelia va realitzar en 1483,²¹ o bé a la volta gallonada de la Capilla Della Rovere de l'església romana de Santa Maria del Popolo, que també sobre un poderós fons de blau d'Acre va realitzar Pinturicchio entre 1488 i 1490.²²

Pel que fa als àngels valencians, cal tornar a repetir que són fruit d'una concepció compositiva nova i força espectacular. Són figures d'un posat extraordinari, vestides fins als peus amb precioses túniques blanquinoses o de colors, i resoltes amb una poderosa, atrevida i molt precisa anatomia (des d'un punt de vista dibuixístic i compositiu), tant en la dinàmica concepció dels seus cossos, com en l'elegant solució formal dels seus rostres i les seues mans.

Quan per primera vegada les vam poder contemplar de prop (el 12 de novembre del 2004), immediatament vam comprendre que ens trobàvem davant d'unes fesomies i d'unes mans d'una superba qualitat dibuixística i plàstica, excepcionals (i parlem, al cap i a la fi, de les figures més secundàries del contracte, les més allunyades del públic, celebrants i canonges,²³ és a dir, de les obres aparentment menys compromeses). Són, però, d'allò més adult que Paolo da San Leocadio (i crec sincerament que només o majoritàriament ell, encara que quan les va iniciar tot just acabava de complir els 25 anys) va realitzar durant els seus més de quaranta anys a Espanya. Força lògic, d'altra banda, si hom pensa en el gran zel que degué posar el jove de Reggio en cadascuna de les figures d'aquest gran conjunt (per insignificants o allunyades que pogueren resultar algunes) per a acreditar-se com un bon mestre pintor (com així succeí) entre els canonges de la metropolitana i, en general, entre el públic i els comitents valencians d'aquella època.

Les mans mencionades, per exemple, exhibeixen en la seua refinada epidermis un domini adult en la difícil tècnica del clarobscur, impensable en altres pintors al fresc que no hagueren estat els italians i, insistim, aquests especialitzats en la dita tècnica pictòrica (d'ací, fet i fet, l'estrepitós fracàs de Pere –o Joan– Reixac i Antoni Canyigà,

²¹ MANCINELLI, 1993: 4-5. Un esbós acolorit d'aquesta volta, realitzat pel mateix Pier Mateo d'Amelia, es conserva al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florència.

²² ACIDINI LUCHINAT, 2000: 18.

²³ Els quals, sens dubte, serien els encarregats de supervisar l'obra.

els quals van intentar pintar sense èxit el mateix conjunt mural del presbiteri de la catedral de València el 1471).²⁴

Els refulgents cabells d'aquests àngels s'agiten i s'arrombollen de tal manera sobre els fronts i els rostres que semblen esculpits amb traços gruixuts de perfils dorats, o bé amb la peculiar tècnica romana del trepà, tal i com Bono da Ferrara ja havia realitzat en el sant Cristòfor de la capella Ovetari de Pàdua (c. 1450), o com Andrea Mantegna ja havia realitzat també, per exemple, en el cap del Crist de *L'oració de l'Hort* de la National Gallery de Londres (1455), o com Cosme Tura plasmà en les testes singulars dels àngels de la taula central del *Políptic Roverella*, que igualment es conserva a la galeria londinenca.

Sembla evident, doncs, i tornem a les fonts d'inspiració dels àngels borgians, que les figures dels àngels de la catedral de València beuen en l'influent món paduanoferrarrès (si més no, pel que fa als models que nodreixen i informen les primeres categories mentals i creatives del jove Paolo), amb una execució límpida de rostres a l'estil dels que apareixen en l'esmentat *Políptic Roverella*, obra de Tura (un dels primers mestres de Paolo da San Leocadio) o a la manera (rostre i de nou cabells) del prodigiós *Sant Sebastià* de Mantegna (un altre mestre que incidí en la primera formació de San Leocadio) que es conserva al Kunsthistorisches Museum de Viena (c. 1470).

Però si l'estil d'aquests majestuosos i al seu torn agitats i convulsos àngels seràfics sembla que està molt relacionat amb el món paduanoferrarrès en què es formà Paolo da San Leocadio, des d'un punt de vista compositiu i de programa iconogràfic el tema dels àngels o cors seràfics el trobem en nombroses figuracions murals, sobre taula, en tapisseries, escultures i miniatures que s'estenen per tot Itàlia i Europa, i des de dates molt primerenques.²⁵ Així tenim, per exemple, els àngels policromats del *Judici final* de Santa Cecília in Trastevere, obra de Pietro Cavallini cap al 1293. Per la seua banda, Giotto també els practicà en algunes creueries de la basílica superior d'Assís (final del segle XIII) o en el *Judici final* del mur frontal de la capella Scrovegni de Pàdua, o a la part superior de l'escena del *Plany sobre Crist mort* de la mateixa capella (1304-1306); similar al que va realitzar Cimabue a l'alterada *Crucifixió* de 1277-1280 que es conserva a

²⁴ SANCHIS SIVERA, 1909: 148 (Llibres d'Obra, núm. 1506, fol. 20r-27r). El 3 de setembre de 1471 es pagaven sis sous al canonge Guillem Serra, síndic de la catedral, per les despeses del mencionat procés: "per lo procés fet contra mestre Rexac, pintor, per la obra damunt dita qui ell e mossén Canyiçar eraren [*i. e. erraren*] de la capella de la Verge Maria". Cf. TOLOSA; COMPANYY, 2006: 408 (Apèndix I, núm. 154). I aprofitem per a contribuir amb una altra dada inèdita sobre Reixac i Canyiçar el 1472 (ACV, Llibres d'Obra, núm. 1506, E, fol. 36v; TOLOSA; COMPANYY, 2006: 414 (Apèndix I, núm. 215)), quan en una relació comptable de cap d'any (1472) realitzada per Bernat Segú, escrivà i prevere beneficiat de la seu, s'afirma que Reixac i Canyiçar van "repicar lo cap del altar [...], obra que segons lectura de mossèn Canyiçar era algaravia als altres pintors".

²⁵ Al nostre país podríem remuntar-nos a l'etapa del romànic, amb un exemple tan clar com el de l'absis de Santa Eulàlia de Estahón que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, segle XII (vegeu-lo il·lustrat en CAMÓN AZNAR, 1966: 99). I recordem també algunes figures zodíacques en forma d'àngels que apareixen als frescos de Fernando Gallego en la volta de la Biblioteca de la Universitat de Salamanca, cap al 1490. O bé els àngels que l'italià Nicola Fiorentino pintà al *Judici final* que hi ha a la capçalera de la catedral vella de Salamanca (1445).

la citada basílica superior d'Assís. També trobaríem àngels en el terreny de l'escultura del *Quattrocento* italià, per exemple en obres de Nani di Banco, Desiderio da Settignano o Andrea del Verrocchio. De totes maneres, models amb cors d'àngels o simplement àngels individuals o en petits grups que apareixen en escenes de l'Apocalipsi, en l'Assumpció de la Mare de Déu, en crucifixions (recollint en un calze la sang del Crist, o bé portant i mostrant els instruments de la Passió) o en alguna Coronació de la Mare de Déu, són bastant usuals en nombrosos àmbits de la pintura i la miniatura italiana i europea de l'època. A més a més, sabem que alguns d'aquests models van ser promptament introduïts en el món de la xilografia (i posteriorment en calcografies), almenys des de la primera meitat del segle XV, com ho demostra una curiosa entalladura medieval de l'Apocalipsi publicada per Jesús M. González de Zárate,²⁶ o bé, entre altres molts exemples, els que indica Michèle Hébert pertanyents a l'inventari de gravats de la Biblioteca Nacional de París.²⁷

A partir dels models i versions que hem anat comentant i d'altres que hem exposat en la nostra monografia sobre Paolo da San Leocadio (2006, vegeu el final de la nota 27), podria explicar-se quelcom de la gènesi del conjunt valencià (avui malauradament incomplet), tan similar, d'altra banda –almenys pel que fa al grup dels àngels descoberts a València–, al conjunt que Melozzo da Forlì i Luca Signorelli, cadascú amb el seu peculiar univers i sistema creatiu, realitzaren a Loreto (Itàlia) cap al 1480. Melozzo pintà per a la basílica de la Santa Casa de Loreto la cúpula de la sagristia de sant Marc, tot conjugant d'una manera admirable un majestuós grup de vuit àngels alats exempts, i per davall d'aquests un grup de vuit profetes de l'Antic Testament elegantment asseguts sobre les motlures de la cornisa inferior de la cúpula.²⁸ Per la seva banda,

²⁶ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1999: 16.

²⁷ Podem esmentar el gravador suís o germànic Mestre E S, actiu cap a 1450-1467, que té un gravat de la *Verge amb el Xiquet jugant, santa Margarida i santa Caterina*, en els extrems superiors del qual apareixen dos àngels músics (l'un amb arpa, l'altre amb un llaüt) que d'alguna manera podríem considerar antecedents dels àngels valencians; les plomes de les ales, per exemple, són similars. Ocorre quelcom semblant en un gravat del Mestre de la Passió de Berlín, identificat per Geisberg (1974) amb Israel van Meckenem, pare, actiu entre 1457 i 1466, on es representa la "Verge i el Xiquet envoltats de vuit santes"; tots dos exemples esmentats apareixen il·lustrats en HÉBERT, 1982: 43 (núm. 77) i 61 (núm. 155), respectivament, per als dos gravadors mencionats. Quant als cors angèlics, podeu veure dos gravats de Lucas Cranach el Vell (1472-1553): *Mort de la Verge* i *Coronació de la Verge*, il·lustrats en HÉBERT, 1982: 188 (núm. 881) i 189 (núm. 882), respectivament. Podeu veure també els interessants *Angeli reggicandelabro in cartone i cartapesta policroma della metà del XV secolo* que, procedents de la col·lecció Wurts, es conserven al Museo Nazionale del Palazzo Venezia; vegeu STRINATI *et al.*, 2007. Altres suggeriments sobre models angèlics que es van conrear a l'Europa dels segles XV i XVI, dins COMPANYY, 2006: 228-258.

²⁸ FOSCHI; PRATI (ed.), 1994 (il. en 110-123). Recordem també els famosos àngels al fresc que Melozzo va realitzar en la basílica dels Sants Apòstols de Roma i que avui dia es conserven en la Pinacoteca Vaticana, o els tan atractius (i amb nombroses afinitats amb els de València) conservats en el mural de la tomba del bisbe Giovanni de Coca († 1477) que Melozzo va realitzar en l'església romana de Santa Maria sopra Minerva; apareix ací un judici final amb Jesucrist sedent en el centre, flanquejat per dos àngels músics, la figuració dels quals, a més de llurs moviments, filacteris, cintes, túniques, trompetes, ales i colors evoca de bell nou les formes dels àngels valencians (cf. CLARK, 1990: 22, 43-59, 105-118, 120-130, i fig. IX-XX i XXIV-XXXIV).

Signorelli, en el mateix àmbit de la Santa Casa de Loreto, va realitzar quelcom de molt similar (àngels de peu en el pla superior, i evangelistes i pares de l'Església asseguts en l'inferior) en la sagristia de sant Joan.²⁹ I el mateix Melozzo, ja uns anys posteriors al seu treball a Loreto, repregué el tema dels apòstols asseguts sobre la cornisa de l'anell inferior de la mitja cúpula de la capella Feo de Forlì, que ara es conserva a l'església de San Biagio de San Girolamo a Forlì.³⁰ És evident que es tracta d'una tipologia que potser algun dia pugua relacionar-se amb la de l'apostolat valencià, encara que aquest, ara com ara, roman cobert per marbres d'època barroca. Només sabem, i gràcies a l'esmentat contracte de Miquel Esteve el 1518, que tal vegada d'una manera semblant al que hem comentat dels exemples de Melozzo i Signorelli, els apòstols valencians també intercanviaven postures i posicions entre exemptes o dempeus i assegudes: alguns, doncs, estarien "stants" (dempeus), mentre que altres –com s'apunta en el referit contracte de 1518– apareixien "seyts" (asseguts).³¹

És cert que en els dos últims exemples de Melozzo i Signorelli ens referim a obres amb una cronologia posterior a la realitzada per Leocadio i Pagano a València, però totes amb un clar punt de partida de signe paduanoferrarès. De totes maneres, juntament amb el que hem assenyalat anteriorment (i d'altres molts exemples que hem anat trobant en la pintura italiana d'aquest període; pensem, per exemple, en diversos plantejaments figurals d'algunes obres d'Andrea de Passeri, Cristoforo da Lendinara, Benozzo Gozzoli, Rafaellino del Garbo, Giuliano da Sangallo o Mariotto Albertinelli),³² se subratlla amb tota claredat que en l'esbós de l'obra de la capella major de la catedral de València que Leocadio i Pagano van presentar als canonges el 28 de juliol de 1472 ("la mostra de la dita capella", com se cita en el contracte) pervivien, o havien de perviure, formes, models, figuracions i estilemes presos de l'ambient pictòric italià que acabem d'assenyalar.³³ Roderic de Borja, sens dubte, coneixia sobradament aquest ambient pictòric, i d'aquí va manllevar l'ideari iconogràfic, formal i estilístic dels rutilants àngels de la catedral de València.

NOTES SOBRE EL PINTOR DELS BORJA AL PAÍS VALENCIÀ

Molt breument, ens agradaria acabar aquest text amb unes darreres referències al principal pintor dels Borja al País Valencià: Paolo da San Leocadio (Reggio nell'Emilia, 1447 - València, 1520). Aquest no sols és el principal artífex mental i manual dels àngels

²⁹ SANTUCCI, 1992: 174-175; FOSCHI; PRATI (ed.), 1994: 56; CLARK, 1990: fig. XXXVI.

³⁰ FOSCHI; PRATI (ed.), 1994: 128-136; CLARK, 1990: 131.

³¹ TRAMOYERES, 1919: 94.

³² PETRIOLI TOFANI (ed.), 1986: 40 (86E), 73 (167Er.), 85 (192Er.), 250 (560Ev.), 251 (561E).

³³ Encara que confessem amb tota claredat i humilitat que (més enllà de la capella Ovetari de Pàdua) ara com ara no hem estat capaços de trobar una obra rotunda i directament relacionada amb la valenciana. Potser tampoc no tingué per què ser mimètica amb cap model anterior, per bé que potser algun dia sabrem més sobre les fonts d'inspiració formal dels àngels de la catedral de València.

de la catedral de València, sinó que, a més, va quedar-se a treballar per sempre més a l'antic regne de València, on s'estigué més de quaranta anys, molts d'ells pintant per a la família dels Borja.

Paolo da San Leocadio naix en Reggio nell'Emilia el 1447.³⁴ Pictòricament es va formar al voltant del ducat de Ferrara (aproximadament entre 1465 i 1472), sota la influència dels Galasso, Tura, Cosa, Roberti, els miniaturistes de la cort estense i la potent personalitat d'Andrea Mantegna. Potser qui més degué influir-lo en els seus inicis fou Cosme Tura, en el taller del qual degué haver-se format. Tanmateix, Mantegna, encara que potser de manera més indirecta, també va incidir en les categories mentals del jove de Reggio. Aquest arriba a València el 19 de juny de 1472. No havia fet encara els 25 anys.

Aquest viatge, que formava part d'una gran comitiva organitzada pel cardenal valencià Roderic de Borja (bisbe de València i després –1492– papa Alexandre VI), ens informa sobre unes clares relacions entre el nostre pintor i el poderós *clan* dels Borja, iniciades sens dubte a la mateixa Itàlia. És, en resum, una prova fefaent que Leocadio viatja a València perfectament avalat i emparat per una família poderosa i molt influent, cosa que ens permet concloure que quan Leocadio arriba a València (certament encara molt jove), ja està plenament considerat com a un excel·lent mestre pintor. És un indicatiu inequívoc del seu precoç talent pictòric. Altrament, el cardenal Borja difícilment l'hauria triat amb només 24 anys per a un afer tan compromès (i fins aleshores tristament dissortat) com les referides pintures al fresc de l'altar major de la catedral de València.

Per raons, però, que desconeixem, i en principi un poc difícils d'explicar, Leocadio arriba a València acompanyat d'un altre pintor, Francesco Pagano, a qui devem suposar el seu amic i probablement també el seu company en treballs italians anteriors (segurament es van conèixer a Roma, com explica Condorelli en aquestes mateixes actes). Tot indica que Pagano era de major edat que Leocadio i, tal volta per això, probablement una mica més experimentat en tots els nivells humans i fins i tot professionals. A València fou soci inseparable de Paolo fins al desembre de 1481. A partir d'aquesta data Pagano desapareix, i mai més no tornarem a trobar-lo documentat a València. Sembla que va tornar a Itàlia.³⁵

Des d'un començament, i fins a la seua probable mort el 1520, Paolo da San Leocadio, sempre amb l'acreditada aurèola de pintor borgià, gaudí d'un gran prestigi i reconeixement, prestigi que sovint es traduïa en un gran nombre de prebendes i atencions envers la seua persona i també envers la resta dels membres de la seua família. Tant a València com a Castelló de la Plana, Gandia o Vila-real, Leocadio tingué cases

³⁴ No hauríem de descartar que a Reggio només haguera estat batejat, i que en realitat haguera nascut al petit nucli de San Leocadio (avui San Valentino), situat a pocs quilòmetres al sud de Reggio. Més dades inèdites sobre la vida de Paolo a Reggio dins PALAZZI, en premsa, i CONDORELLI, en premsa. Agraïxo molt a Giovanni Pio Palazzi i a Adele Condorelli la gentilesa d'haver-me facilitat la consulta del seu text i els seus valuosos documents.

³⁵ BOLOGNA, 1977: 184; CONDORELLI, 2005 i 2006.

franques, estigué exempt d'impostos i va rebre un conjunt d'atencions molt sol·lícites, pròpies i dignes de "lo pus solemne pintor de Spanya".³⁶

Tot i que fins ara no podem precisar-ho amb exactitud, creiem que Leocadio no estava casat quan arriba a València en 1472. Sabem que va tenir dos fills de mare o mares desconegudes: Eleocadio (Leocadio), nascut a Reggio en 1468, de qui ben aviat desapareixen les notícies, i Peret Pau, documentat a València en 1478 com a lactant, del qual, a partir d'aquesta data, no disposem de més dades biogràfiques ni cap altra referència documental, per exemple sobre el seu possible ofici professional. Sembla que no fou pintor, o almenys, segons la documentació coneguda, que mai no va arribar a treballar amb el seu pare.

Paolo es casà a València, encara que tenim molt poca informació sobre la seua esposa. Desconeixem quan degué realitzar-se aquest matrimoni, però es pot deduir una data no llunyana a 1480. Desconeixem també, ara per ara, el nom d'aquesta esposa, però sabem que tingué amb ella el seu fill Felip Pau de Sant Leocadi, qui després es convertiria en un pintor actiu a València i bastant conegut en l'ambient valencià de la seua època.³⁷ Aquesta esposa morí a Castelló de la Plana el 1492, i el setembre de l'any següent Leocadio ja havia tornat a contraure núpcies, en aquesta ocasió amb la noble valenciana Isabel López de Perona (de la gens menyspreable branca dels comtes de Bunyol), que li donà dues filles (de noms desconeguts) i, tal vegada (car també hauria pogut néixer abans de 1493), un fill anomenat Miquel Joan, que també fou pintor com el seu pare i que el 1513 apareix documentat com a tal a la catedral de València.³⁸

Si hem dit anteriorment que a Castelló Leocadio estigué considerat com "lo pus solemne pintor de Spanya", potser calga afegir-hi que a Gandia també fou molt afortunat; ací, ni més ni menys, comptà amb una protecció insospitada per banda de la poderosa duquessa Maria Enríquez, emparentada amb els Borja. Aquesta li va concedir casa franca, el va fer un veí de Gandia poc menys que predilecte, li concedí les rendes d'un cens molt preuat i, a més, es va fer càrrec, gairebé amb cura maternal, de les dues filles petites de "mestre Paulo". De la importància de l'arrelament de Paolo da San Leocadio a Gandia ret compte el fet genuí que des de temps immemorial es parla de "la Cruz de Maestre Pablo que se levanta a las afueras de la ciudad [*i. e. Gandia*]",³⁹ que des del nostre punt de vista coincideix amb la famosa creu (avui inexistent) que donava nom a la no menys famosa muntanya gandiana del molló de la Creu.⁴⁰

³⁶ Menció que va rebre dels membres del Consell de l'Ajuntament de Castelló el 16 de gener de 1490. Vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, 1977: 373 (doc. XXIII); TOLOSA; COMPANYY, 2006: 459 (Apèndix II, núm. 164).

³⁷ GÓMEZ-FERRER; SAMPER, 1995: 52-54. Vegeu també TRAMOYERES, 1908: 143, nota 1.

³⁸ FALOMIR, 1996: 170-172; COMPANYY, 2006: 185-200, i 2009: 61 i 75-76.

³⁹ ANGULO, 1954: 31.

⁴⁰ CAVANILLES, 1797 [1989]: 140 (ll. IV); encara que per confusió es parla de "la Creu del Mestre Pere". Cf. PELLICER I ROCHER, 2003: 56. El 1902, Elías Tormo ja s'hi referí en termes molt semblants quan va assenyalar que "en la huerta de Gandía hay un monte que se llama de la cruz de Maestro Pablo. ¿Es recuerdo del pintor San Leocadio?" (vegeu TORMO, 1902: 29).

Finalment, és necessari recordar que a Vila-real –certament ja en un moment més avançat de la seua decrepitud humana– cobrà tots els terminis de forma puntual, i el Consell va arribar a proporcionar-li diverses cases franques per a les seues necessitats familiars i professionals. Comptat i debatut, “lo honorable Mestre Paulo” sembla que visqué a València, com s’ha dit, envoltat d’honors, i ple de privilegis i atencions. Constitueix un cas bastant excepcional en el marc social i laboral de la València del seu temps.⁴¹

Des d’un enfocament pictòric, podem dividir la seua activitat valenciana en tres etapes perfectament diferenciables. La primera se situa entre 1472 i, aproximadament, 1484, i comprèn els importants frescos de la catedral de València i les destacades pintures sobre taula que a grans trets es relacionen amb l’esplèndida *Mare de Déu del cavaller de Montesa* del Museu del Prado.

A partir d’ací nosaltres proposem la possibilitat d’un hipotètic viatge a Itàlia, certament no confirmat documentalment. Aquest pogué ocórrer entre els extrems de 1484 i 1488, i amb això potser podrien explicar-se les noves influències en la seua pintura dels Melozzo, Francia, Costa i Maineri, a més de la produïda per l’última obra d’Ercole de Roberti. Les *Pietats* de Bolonya i Londres (aquesta última ara a Espanya), i la *Sacra conversazione* de la National Gallery de Londres, podrien pertànyer –almenys en el terreny de la hipòtesi– a aquesta estada indocumentada de Leocadio a Itàlia.

Tornat de nou al País Valencià cap al 1488 (o tal vegada un poc abans o molt poc després, puix que no en tenim proves segures), el 16 de gener de 1490 ja apareix documentat a Castelló, on comença la que nosaltres considerem la seua segona etapa pictòrica valenciana. I en diem segona perquè la considerem a mitjan camí entre la forta atmosfera ferraresa de la primera producció valenciana (1472 - c. 1484, malgrat els hispanismes accentuats dels darrers anys d’aquesta fase) i la més suau i típicament leocadiana (certament la més fàcil de distingir) que comença amb els Borja de Gandia el 1502.

En resum, entre 1490 i 1502 se situa la segona etapa pictòrica de Paolo da San Leocadio al País Valencià, de la qual, mancats del retaule de Castelló (perdut), l’esplèndid *Sant Miquel* d’Oriola podria ser la seua obra més distintiva i representativa.

Finalment, en la seua llarga estada a Gandia (entre 1501 - c. 1512), Paolo da San Leocadio configura els trets formals més característics de la seua tercera i darrera etapa pictòrica al País Valencià. Sobre això, no hauríem d’oblidar que en el contracte gandià de 1507 Leocadio accepta establir-se amb la seua família a Gandia i “se obliga de mudar son domicili e cap major de la Ciutat de València hon solia habitar tot lo temps de la seua vida [...] obligant-se no fer-se vehí de altra ciutat, vila ni lloch en lo present Regne ni en altres”. Però, a més d’aquest segon trasllat i estada a Gandia (el primer tingué lloc el 1501, quan va contractar el retaule major de la col·legiata), “és concordat entre les dites parts que lo dit mestre Paulo no puga prendre altres obres per pintar durant lo

⁴¹ “Que si algun jorn venidor algú gosés a recomptar la ystòria de los mestres de pinzell avenguts en lo meu temps, potser haurà de reconèixer, de primer, que la meua folgada situació [...] no és, ni de bon tros, comuna e natural a la de tants altres amics e companyons de lo pinzell” (vegeu COMPANYY, 1998: 304).

temps d'aquesta obra en ninguna manera". En una paraula, Leocadio es traslladà a la Gandia dels Borja el 1501, i d'aleshores ençà, llevat d'alguns esporàdics –i comprensible– viatge a València (“hon solia habitar tot lo temps de la seua vida”), romangué aïllat i desconnectat dels tallers de la capital durant uns deu anys. Temps suficient, des del nostre punt de vista, perquè el mestre haguera remodelat –o almenys conformat– els estilemes més característics i distintius de la seua tercera i darrera etapa valenciana. Al capdavant, la seua posterior obra a Vila-real està claríssimament connectada amb la de Gandia (i no tant amb la d'etapes anteriors), encara que també és cert que les feines de Vila-real estigueren bastant més assistides per la col·laboració del seu fill Felip Pau i per la d'altres membres del seu extens taller.

S'havia especulat que Paolo da San Leocadio desapareix dels arxius el 12 d'abril de 1519, però se sap que l'última nota documental relativa a Paolo da San Leocadio es produeix a Vila-real, amb data del 8 d'octubre de 1520, quan s'enregistra un pagament de 1.800 sous que es van lliurar en concepte de finiment a l'“honorable mestre Paulo de Sancto Leocadio, pintor, a compliment de tot lo preu del retaule nou que aquell ha fet en la Sglésia major de la dita vila”.⁴² Al nostre parer, en el cas que Paolo ja haguera mort el 1519, s'hauria advertit en la mencionada notícia de 1520, com s'acostumava a distingir en la documentació a l'ús de l'època.

Proposem, doncs, el seu traspàs a finals de 1520 (o almenys pel voltant d'aquesta data), potser a la seua casa de València, als 73 anys d'edat. Llàstima que per ara no hàgem trobat cap document que ho certifique, o el testament i l'inventari dels seus béns. Tingué, en qualsevol cas, una vida bastant llarga per al seu temps, de la qual va passar més de la meitat (una mica més de quaranta anys) en terres valencianes.

Paolo da San Leocadio és una figura clau en la història de la pintura del Renaixement a València i Espanya. No sols perquè fou el principal pintor d'uns àngels a la catedral de València amb música i policromia de Déu, sinó perquè fou també un personatge clau en la història de la família Borja, la més universal i reeixida de la història de les famílies valencianes.

*Redacció última, Lleida, dimarts 27 de maig de 2008.
Última revisió, dissabte 29 d'agost de 2009*

BIBLIOGRAFIA

- ACIDINI LUCHINAT, 2000: C. ACIDINI LUCHINAT, *Pintoricchio*, Milà, 2000.
ALDANA FERNÁNDEZ, 1967-1968: S. ALDANA FERNÁNDEZ, “El arquitecto barroco Juan Pérez Castiel”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (1967), p. 248-279; (1968), p. 55-87.

⁴² TOLOSA; COMPANYY, 2006: 492 (Apèndix II, núm. 262).

- ANGULO, 1954: D. ANGULO, *Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954 (Ars Hispaniae, XII).
- BALLESTER, 2006: J. BALLESTER, “Los instrumentos musicales de los frescos de la Catedral de Valencia”, dins M. C. PÉREZ GARCÍA (dir.), *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*, València, 2006, p. 347-367.
- BALLESTER, en premsa: J. BALLESTER, “La iconografía musical en la Corona de Aragón y los ángeles músicos de la catedral de Valencia”, dins *Rinascimento italiano*. [En premsa]
- BÉRCHEZ, 1993: J. BÉRCHEZ, *Arquitectura barroca valenciana*, València, 1993.
- BIGI IOTTI, 2007: A. BIGI IOTTI, “Recensione. Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya, a cura di Ximo Company”, *Taccuini d'arte. Rivista di Arte del territorio di Modena e Reggio Emilia*, 2 (2007), p. 163-170.
- BOLOGNA, 1977: F. BOLOGNA, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura. Da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Nàpols, 1977.
- CAMÓN AZNAR, 1966: J. CAMÓN AZNAR, *Pintura medieval española*, Madrid, 1966 (Summa Artis, XXII).
- CAVANILLES, 1797 [1989]: A. J. CAVANILLES, *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid, 1797. [Nova ed. facsimil: València, 1989]
- CHABÀS, 1891: R. CHABÀS, “Las pinturas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia”, *El Archivo*, V (València, 1891), p. 376-402.
- CLARK, 1990: N. CLARK, *Melozzo da Forlì. Pictor papalis*, Londres, 1990.
- COMPANY, 1987: X. COMPANY, *La pintura del Renaixement al Ducat de Gandia*, València, 1987.
- COMPANY, 1998: X. COMPANY, *L'Europa d'Ausiàs March. Art, cultura, pensament*, Gandia, 1998.
- COMPANY, 2002: X. COMPANY, *Alexandre VI i Roma. Les empreses artístiques de Roderic de Borja a Itàlia*, València, 2002.
- COMPANY, 2006: X. COMPANY, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006.
- COMPANY, 2008a: X. COMPANY, “Paolo da San Leocadio e gli angeli della Cattedrale di Valencia”, *Taccuini d'Arte. Rivista di Arte e Storia del territorio di Modena e Reggio Emilia*, 3 (Reggio Emilia, desembre 2008), p. 9-28.
- COMPANY, 2008b: X. COMPANY, “Paolo de San Leocadio, una figura clave en el desarrollo de la pintura valenciana del Renacimiento”, dins *Exposició La Llum de les Imatges, Espais de Llum, Borriana-Vila-real-Castelló 2008-2009*, Salamanca: Generalitat Valenciana; Fundació Llum de les Imatges, 2008, p. 171-187.
- COMPANY, 2009: X. COMPANY, *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palermo, 2009.

- COMPANY; PUIG, 2007: X. COMPANYY; I. PUIG, “Els Borja. Ments obertes a la cultura, 1472: el pas de Roderic de Borja per València i Xàtiva”, dins *Exposició La Llum de les Imatges, Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Salamanca, 2007, p. 205-227.
- CONDORELLI, 2005: 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*, 310 (2005), p. 175-201.
- CONDORELLI, 2006: A. CONDORELLI, “Problemi di Pittura Valenzana. Il Maestro Riquart e Francesco Pagano”, dins *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa mediterranea. Atti del Seminario Internazionale (Palermo 10-11 ottobre 2003)*, Palerm, 2006, p. 67-81.
- CONDORELLI, 2007: A. CONDORELLI, “Paolo da San Leocadio y la familia Borja”, dins *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de estudios*, Xàtiva, 2007, p. 261-279.
- CONDORELLI, en premsa: A. CONDORELLI, “Il coro angelico di Rodrigo Borgia”, dins *Rinascimento italiano*. [En premsa]
- FALOMIR, 1996: M. FALOMIR, *Arte en Valencia, 1472-1522*, València, 1996.
- FOSCHI; PRATI (ed.), 1994: M. FOSCHI; L. PRATI (ed.), *Melozzo da Forlì. La sua città e il suo tempo*, Milà, 1994.
- GÓMEZ-FERRER; SAMPER, 1995: M. GÓMEZ-FERRER; V. SAMPER, “Felipe Pablo de San Leocadio: aportación documental”, *Archivo de Arte Valenciano* (1995), p. 52-54.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1999: J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Artistas grabadores en la edad del Humanismo*, Pamplona, 1999.
- HÉBERT, 1982: M. HÉBERT, *Inventaire des gravures des Écoles du Nord, 1440-1550*, I, París, 1982.
- HUIZINGA, 1994: J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1994. [Edició original de 1927]
- LE GOFF (ed.), 1990: LE GOFF, J. (ed.), *El hombre medieval*, Madrid, 1990.
- LÓPEZ AZORÍN, 1993: M. J. LÓPEZ AZORÍN, “El testamento de Juan Pérez Castiel y otras noticias biográficas”, *Archivo de Arte Valenciano* (1993), p. 75-80.
- MANCINELLI, 1993: F. MANCINELLI, *La Capella Sistina*, Ciutat del Vaticà, 1993.
- MARCH, 1993: Ausiàs MARCH, *Poesies*, a cura de V. J. Escartí, València, 1993.
- MARÍAS, 2007: F. MARÍAS, “Affreschi nella cattedrale di Valencia”, *FMR. Venticinquesimo anno*, 22 (Milà, novembre-desembre 2007), p. 49-72.
- MATEO GÓMEZ, 2007: I. MATEO GÓMEZ, “Company, X.: Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya, 2006”, *Archivo Español de Arte*, LXXX, 319 (juliol-setembre 2007), p. 335-336.
- MAURI VIGEVANI, en premsa: Laura MAURI VIGEVANI, “Gli strumenti musicali degli Angeli affrescati nella cattedrale di Valencia”, dins *Rinascimento italiano*. [En premsa]

- PALAZZI, en premsa: G. P. PALAZZI, "Notizie della famiglia di origine di Paolo da San Leocadio", apèndix documental de CONDORELLI, "Il coro angelico di Rodrigo Borja", dins *Rinascimento italiano*. [En premsa]
- PELLICER I ROCHER, 2003: V. PELLICER I ROCHER, *Els tresors de les clarisses de Gandia*, València, 2003.
- PÉREZ GARCÍA (dir.), 2006: M. C. PÉREZ GARCÍA (dir.), *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia. Estudios previos*, València, 2006.
- PETRIOLI TOFANI (ed.), 1986: A. PETRIOLI TOFANI (ed.), *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario. 1. Disegni esposti*, Florència, 1986.
- PINGARRÓN, 1998: F. PINGARRÓN, *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, València, 1998.
- Rinascimento italiano*, en premsa: *Rinascimento italiano e committenza valenzana: gli Angeli musicanti della cattedrale di Valencia*. [Congrés internacional celebrat a l'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, de Roma, els dies 24, 25 i 26 de gener de 2008. En premsa]
- SÁNCHEZ GOZALBO, 1977: A. SÁNCHEZ GOZALBO, "Iglesia de Santa María de Castellón. El Altar Mayor", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LIII/2 (abril-juny 1977), p. 144-160; LIII/4 (octubre-desembre 1977), p. 365-395.
- SANCHIS SIVERA, 1909: J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia*, València, 1909.
- SANCHIS SIVERA, 1930: J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, València, 1930.
- SANTUCCI, 1992: P. SANTUCCI, *La pittura del Quattrocento*, Torí, 1992.
- STRINATI et al., 2007: C. STRINATI et alii, *Gli angeli alla corte dei Medici. Fragili apparati scenici per le grande feste popolari*, Roma, 2007.
- TOLOSA; COMPANY, 2006: Ll. TOLOSA; X. COMPANY, "Apèndix documental", dins X. COMPANY, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006, p. 385-494.
- TORMO, 1902: E. TORMO, *Desarrollo de la pintura del siglo XVI. Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica. Varios estudios de artes y letras*, Madrid, 1902.
- TRAMOYERES, 1908: L. TRAMOYERES, "Los cuatrocentistas valencianos, el Maestro Rodrigo de Osona y su hijo del mismo nombre", *Cultura Española*, IX (1908), p. 139-156.
- TRAMOYERES, 1919: L. TRAMOYERES, "La capilla de los Jurados de Valencia", *Archivo de Arte Valenciano* (1919), p. 73-100.

FIGURES

Fig. 1: Visita dels congressistes del II Simposi Internacional sobre els Borja al presbiteri de la catedral de València (23 de novembre de 2007).

Fig. 2: Conjunt del presbiteri de la catedral de València.

Fig. 3: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Cor de dotze àngels* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 4: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngel primer amb trompeta* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 5: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, visió de conjunt dels *Àngels segon amb anell de sonalles, tercer amb arpa-psaltiri* (en realitat una rota de signe clàssic), *quart amb cordòfon i cinquè amb orgue portàtil* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 6: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngel quart amb dulcema* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 7: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Rostre de l'àngel quart amb dulcema*. Detall de la fig. anterior.

Fig. 8: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngel cinquè amb orgue portàtil* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 9: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngel sisè amb llaüt* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 10: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngel setè amb viola d'arc* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 11: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Mà dreta de l'àngel setè amb viola d'arc*. Detall de la fig. anterior.

Fig. 12: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Àngel novè amb viola de mà* (1472-1481). Volta de la capella major de la catedral de València.

Fig. 13: Paolo da San Leocadio i Francesco Pagano, *Mà esquerra de l'àngel novè amb viola de mà*. Detall de la fig. anterior.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 4



Fig. 5





Fig. 6 i 7





Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10 i 11





Fig. 12 i 13

