

LOS ÁNGELES DE LA LONJA DE LOS MERCADERES DE VALENCIA (1484 - CA. 1498). UN ESTUDIO DE ICONOGRAFÍA MUSICAL

THE ANGELS OF VALENCIA'S LONJA DE MERCADERES (GUILDHALL)
(1484 - CA. 1498): A STUDY OF MUSICAL ICONOGRAPHY

Candela Perpiñá García
Universitat de València

ABSTRACT: Although the historical and artistic significance of the Lonja (Guildhall) of the Merchants of Valencia is undeniable, up until now there has been no detailed study of the decoration of the vaults over the old Merchant's Chapel and the Chamber of Trade. The vaults form a unitary visual program in which fifty-two angels are depicted praying, carrying various objects and playing a wide repertoire of musical instruments. This article analyzes the visualization of heavenly music in the Lonja through the iconographic subject of the musician angel. To this end, I have used an iconographic-iconological methodology to study these images, to which I have added observations on the organological aspects as a further source of information that must be kept in mind when interpreting the visual program, with the aim of illuminating its cultural significance.

KEYWORDS: heavenly music, angels, musical iconography, Christian iconography, guilds, civic Gothic.

RESUMEN: Si bien la importancia histórico-artística de la Lonja de los Mercaderes de Valencia es indiscutible, hasta el momento no existe un estudio detallado de la decoración de las bóvedas que cubren la antigua Capilla de los Mercaderes y la Sala de la Contratación. Éstas conforman un programa visual unitario en el que pueden observarse 52 ángeles rezando, sosteniendo diversos objetos y tañendo un variado repertorio de instrumentos musicales. El presente artículo pretende analizar la visualización de la música celestial en la Lonja a través del tipo iconográfico del ángel músico. Para ello se ha empleado la metodología propia del análisis iconográfico-iconológico, añadiéndose la observación de los aspectos organológicos como otra fuente más de información a tener en cuenta en la interpretación del mencionado programa, con el objetivo de aproximarse a su significado cultural.

PALABRAS CLAVES: música celestial, ángeles, iconografía musical, iconografía cristiana, gremios, Gótico civil.

LA DECORACIÓN DE LAS BÓVEDAS DE LA LONJA

El 22 de junio de 2014, se cumplió una década desde el hallazgo de los frescos renacentistas de los ángeles músicos que decoran el ábside de la Catedral de Valencia y que, gracias a la restauración finalizada en 2006, hoy pueden admirarse como uno de los principales ejemplos de la introducción del Renacimiento en territorio valenciano. Desde entonces, estas pinturas encargadas en 1472 por el cardenal Rodrigo Borja y realizadas por los artistas italianos Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, han suscitado un gran interés, impulsando la elaboración de varias publicaciones.¹ Pero lo cierto es que en la Comunidad Valenciana y, concretamente, la ciudad de Valencia existen notables ejemplos de iconografía musical, algunos de los cuales ya fueron ya mencionados por Eduardo-López Chavarrí (1957). Uno de los ejemplos más interesantes y menos estudiados desde la perspectiva musical es el conjunto de representaciones musicales que contiene la Lonja de los Mercaderes, destacando los ángeles músicos esculpidos en las claves de las bóvedas que cubren su antigua Capilla y la llamada Sala de la Contratación. Cabe señalar que la rica iconografía de la Lonja ya fue ampliamente tratada por Salvador Aldana (1977: 8-24; 1988) y sobre todo por Santiago Sebastián (1998). Sin embargo, el estudio de los ángeles músicos nunca ha ido más allá de la breve mención de su existencia. Este artículo pretende llenar dicho vacío aportando por

primera vez un análisis e interpretación de los ángeles músicos de la Lonja de los Mercaderes de Valencia como ejemplo de visualización de la música celestial a finales del siglo XV. Para ello no solo se han tenido en cuenta los ángeles y sus instrumentos –los cuales constituyen una interesante fuente de información complementaria y desvelan algunos aspectos de la representación que de otra manera quedarían ocultos– sino que también se han estudiado los diversos tipos iconográficos que conforman este programa visual.

La Lonja de los Mercaderes de Valencia [fig. 1] fue concebida desde el principio como un edificio de carácter civil que fuera cabida a las actividades mercantiles de la floreciente economía valenciana, que por aquel entonces contaba con un potente comercio marítimo. Por ello, su construcción fue una prioridad para los Jurados que gobernaban la ciudad.² El programa visual que nos ocupa data de la primera fase de los trabajos (1483-1498), los cuales fueron dirigidos por los maestros de obra Pere Compte y Joan Ibarra. A la hora de datar las imágenes e identificar su autoría debemos acudir a los libros de obra,³ con las limitaciones que ello conlleva. Probablemente, las claves de la bóveda de la Capilla de los Mercaderes se realizaron entre algún momento de 1484 y el 31 de marzo de 1486, fecha en la que se encarga la pintura y dorado de las mismas a Martí Girbés.⁴ Mientras que las de la Sala de la Contratación se debieron de esculpir aproximadamente entre finales de diciembre de 1496, momento en que se registra el pago a Johan de Kassel por la realización

1. En cuestiones estrictamente iconográficas y organológicas, destaca el capítulo de Ballester i Gibert, 2006. Así mismo, cabe citar la monografía sobre Paolo da San Leocadio de Company, 2009, y el artículo de Gómez-Ferrer Lozano, 2010, sobre Francesco Pagano y su papel decisivo en la obra, superando otras interpretaciones que minimizan su aportación.

2. El 23 de Junio de 1469 reunido el *Consell General* de la ciudad, los Jurados propusieron la edificación de una nueva Lonja «*que fos honor de la dita Ciutat*», si bien la *crida* de la obra no se realizó hasta 1480 y los trabajos se iniciaron en 1482/3 (Aldana Fernández, 1988: 39-40).

3. *Libros de la Obra de Lonja Nueva* (1483-1613), Valencia, Archivo Histórico, Municipal, i³. De ahora en adelante citado como *OLN*.

4. *OLN*, i3-2/1486/28 diciembre. Véase Aldana Fernández, 1988: 59 y 266 not. 62.



Fig. 1. Interior de la Sala de Contratación de la Lonja de los Mercaderes de Valencia.

de una clave de madera,⁵ y junio de 1498, fecha en la que se abona a Martí Girbés cien ducados de oro por haber dorado y policromado el primer tramo de las bóvedas, incluyendo claves y arcos.⁶ Según parece, las claves se cubrieron de panes de oro y se pintaron de rojo, azul y verde.⁷ De esta manera, las figuras y sus detalles serían mucho más fáciles de apreciar a simple vista que hoy en día.

La cuestión de su autoría aún reviste mayor complicación. Aldana atribuye la elaboración de todas las claves de la Lonja, junto con otros trabajos escultóricos, al maestro alemán Johan de Kassel.⁸ Sin embargo, el escultor difícilmente podría haber sido autor de los relieves de la capilla porque hasta 1496-1497 se le documenta trabajando en la Catedral de Barcelona,⁹ siempre que se tratase de la misma persona. En vez de eso, deberíamos hablar de varias cuadrillas

5. *OLN*, i3-6/1496-97/31 diciembre. Véase Aldana Fernández, 1988: 69. Estas claves de madera debieron de ser utilizadas mientras fraguaba la obra y luego fueron sustituidas por las de piedra, ya decoradas con sus correspondientes relieves.

6. *OLN*, i3-7/1498-97/2 junio. El documento especifica que el encargo de estas pinturas fue hecho el 21 de mayo. Véase Aldana Fernández, 1988: 72 y 269 not. 99.

7. *OLN*, i3-2/1486/28 diciembre. Véase Aldana Fernández, 1988: 266 not. 62.

8. Aldana atribuye a Johan de Kassel las claves de las bóvedas, la imagen de Dios Padre en el acceso a la capilla, y la Anunciación de la portada principal. Aldana Fernández, 1988: 56, 77, 190, 194.

9. Johan de Kassel habría trabajado en la Catedral de Barcelona al menos desde 1483 hasta 1496-1497, momento en el que finaliza los doseles del coro que habían quedado inacabados debido a la muerte del también alemán Michael Lochner, introductor del Gótico germánico en Barcelona y probablemente su maestro. Véase Dalmases y José i Pitarch, 1984: 252.

de escultores de relieves o *entalladors* de los cuales es muy difícil conocer la procedencia geográfica. En el caso de las claves de la Capilla se observa una mayor homogeneidad y calidad en su talla, lo cual indicaría la intervención de uno o dos autores, tal vez los mismos que trazaron el ventanal.¹⁰ Las claves de la Sala ofrecen el caso contrario, ya que el carácter heterogéneo de las figuras indicaría la participación de un amplio contingente de escultores de diverso origen. Tras investigar en els *Llibres d'avehinaments*, Aldana ha señalado su variada procedencia, desde Valencia y los territorios de la Corona de Aragón hasta trabajadores foráneos e incluso extrapeninsulares. Como *imaginaires* o productores de imágenes de bulto menciona a los maestros Jaume Vicent, Miquel Penyarada, y a los extranjeros de probable procedencia franco-flamenca y alemana Johan de Kassel, Steve Lohant e Ysachs Floret.¹¹ Como *entalladors* o escultores de relieves señala al Mestre Vicent de Oliva, a Pere Capdevila, y al anteriormente mentado Jaume Vicent (¿acaso el mismo Vicent de Oliva?) (Aldana Fernández, 1988: 109).

ESTUDIO ORGANOLÓGICO¹²

Las imágenes escogidas para decorar las 107 claves de estas bóvedas ofrecen una gran variedad de temas y tipos iconográficos. Se trata de 42 claves en las que se figuran nudos de sogas y tres tipos de escudos –el escudo de los reyes de Aragón, el del Reino de Valencia y el de la ciudad de Valencia–, y 65 claves decoradas con figuras antropomorfas, todas distintas. 52 de ellas son ángeles, destacando en número y ubicación al menos 28 ángeles músicos. En total pueden identificarse 17 instrumentos diferentes que, atendiendo a la producción del sonido son clasificables como 9 aerófonos, 4 cordófonos, 2 membranófonos y 2 idiófonos.¹³ Aunque si siguiéramos una clasificación más acorde con la época, hablaríamos de instrumentos de *música alta* y *música baja*,¹⁴ apreciándose en éstos últimos una ligera mayoría. A continuación se presenta su estudio organológico según el sistema Hornbostel-Sachs, el cual clasifica los instrumentos según las características físicas que les permiten producir sonido, asignándoles un código numérico.¹⁵ También se han te-

10. La decoración escultórica de la ventana fue encargada a Rollandus de Alemania y Laurentius Picart, artistas de muy probable origen nórdico. Véase Aldana Fernández, 1985: 23.

11. Aldana añade que muchos de estos artistas extrapeninsulares probablemente eran flamencos, borgoñones, alemanes e incluso algunos provenían de territorios franceses cercanos a las tierras pirenaicas de la Corona de Aragón. Véase Aldana Fernández, 1988: 119. De hecho, si tenemos en cuenta el caso de Johan de Kassel, incluso podemos suponer que algunos de ellos hubieran ido bajando hacia el sur, pasado primero por Cataluña.

12. He de agradecer la ayuda de la Dra. Cristina Julia Bordas, de la Universidad Complutense de Madrid, en la identificación de los instrumentos musicales.

13. En la actualidad, clasificamos los instrumentos en relación a sus cualidades físicas que les permiten producir el sonido. Los *cordófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la vibración de las cuerdas tensas, ya sean pulsadas o frotadas. Los *aerófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la vibración del aire en el interior de un tubo. Los *membranófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la vibración de una membrana más o menos tensa. Y los *idiófonos* son aquellos en los que el sonido se produce por la entera vibración del objeto. Así pues, se trata de los instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, respectivamente. Algunos de estos instrumentos precisan de una caja que amplíe las ondas sonoras, lo cual determina en gran medida su estructura y aspecto físico.

14. En la Edad media los instrumentos no solían clasificarse según las características físicas por las que son capaces de producir sonido, como ocurre actualmente, sino por su volumen sonoro y su funcionalidad. Así pues, los instrumentos de música alta (*haut*) producirían un sonido de gran potencia ideal para su uso en el exterior, mientras que los de música baja (*bass*) darían lugar a una música suave idónea para interiores. Bowles, 1983: 17.

15. El sistema, ideado por Erich von Hornbostel y Curt Sachs fue publicado por primera vez en 1914 como «Systematik der Musikinstrumente», *Zeitschrift für Ethnologie*, 4, n. 5, 553-590; y traducido al inglés en 1961 como

Los ángeles de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1484 - ca. 1498)

| Tipología | Código sistema Hornbostel-Sachs | Instrumento | Cantidad |
|---------------|---------------------------------|----------------------|----------|
| Aerófonos | 422.112.2 | Chirimía | 3 |
| | 421.221 | Flauta de 3 agujeros | 3 |
| | 421.222 | Órgano positivo | 1 |
| | 421.222 | Órgano portátil | 1 |
| | 422.122 | Flauta doble | 1 |
| | 422.12 | Gaita | 1 |
| | 423.121.2 | Cuerno de caza | 1 |
| | 423.121.12 | Trompeta recta | 1 |
| Cordófonos | 423.121.22 | Trompeta en "s" | 1 |
| | 321.322 | Vihuela de mano | 4 |
| | 321.322 | Vihuela de arco | 3 |
| | 321.321 | Laúd | 2 |
| Membranófonos | 316.1 | Salterio triangular | 2 |
| | 211.312 | Tamboril | 3 |
| Idiófonos | 211.12 | Atabal | 1 |
| | 112.12 | Aro de sonajas | 2 |
| | 111.12 | Tejoletas | 1 |

nido en cuenta las aportaciones de Terence Ford¹⁶ y el manual de Brown y Lascelle para la catalogación de imágenes musicales en el arte occidental (1972).¹⁷ En la siguiente tabla se identifican los instrumentos con sus correspondientes códigos y se especifica la cantidad. El lector notará que los números no cuadran exactamente; esto es debido a que dos ángeles tocan simultáneamente la flauta de tres agujeros y el tamboril, una praxis instrumental muy frecuente en la Edad Media, sobre todo para el acompañamiento de las danzas.

Como puede observarse, destaca la gran cantidad de instrumentos de viento, algo peculiar si tenemos en cuenta que los instrumentos tradicionalmente asociados a la

música celeste son los cordófonos, tanto por su capacidad polifónica como por una serie de conceptos que hunden sus raíces en el pensamiento pitagórico y que tienen que ver con la relación entre música, matemáticas y la ordenación del universo. Sin embargo, en la decoración esculpida de las bóvedas de la Lonja, los aerófonos [fig. 2] son los instrumentos más numerosos. Probablemente esta abundancia tenga algo que ver con la evocación sonora de la participación de ministriles de *música alta* en las festividades y procesiones religiosas de las cofradías de los gremios, así como en las manifestaciones públicas del poder civil. Sobre la utilización de *ministrers* en las grandes solemnidades cívicas conservamos un documento

«Classification of musical instruments: translated from the original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann», *The Galpin Society Journal*, 14, 3-29. Para la redacción de este artículo también se ha consultado la traducción española de Juan i Nebot (1998).

16. La clasificación de Terence Ford ha sido publicada como FORD, T. [1987]. *List of Western instruments annotated from an iconographical point of view*, New York, Research Center for Music Iconography. Para la redacción del artículo ha sido consultada la traducción española realizada por Koldo Ríos (1999)

17. BROWN, H. M. y LASCELLE, J., *Musical Iconography: A Manual for Cataloging Musical Subjects in Western Art Before 1800*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.



Fig. 2. Algunos de los instrumentos de viento representados en las claves de bóveda. De izquierda a derecha: chirimía (Capilla), flauta de tres agujeros y tamboril, y trompeta en "s" (Sala de la Contratación).

de 1507 en el que se describe cómo, con ocasión de su llegada a Valencia, los reyes Don Fernando y Doña Germana de Foix fueron recibidos por todos los gremios de la ciudad con sus banderas. Cuando los cargos mayores de cada oficio se aproximaban a rendir honores a la real pareja, el gremio en cuestión hacía sonar los instrumentos y tambores que se había procurado para el evento.¹⁸

La gran mayoría de los instrumentos que tañen los ángeles son comunes a toda Europa en esta época. No obstante, es posible observar elementos que denotan un carácter autóctono, sobre todo en la representación de las vihuelas de arco y las vihuelas de mano. Según Ian Woodfield, estos dos instrumentos antecesores de la familia de las violas y de la guitarra respectivamente, se originaron en la Corona de Aragón, donde gozaron de un gran éxito durante todo el siglo XVI y desde donde se difundieron por toda Europa, empezando por la Península Itálica. Woodfield data su aparición a mediados del siglo XV para la vihuela de mano (1984: 39), y entre finales del XV y principios del XVI para la vihuela de arco (1984: 45 y 49). En su obra *The early story*

of the viol, estudia la iconografía musical bajomedieval y sostiene que, hacia mediados del siglo XV, la vihuela de mano y la vihuela de arco eran un mismo instrumento que se podía tañer de dos maneras diversas: pulsada en posición horizontal o frotada con el arco en posición vertical copiando la praxis del popular rabel morisco (1984: 49 y 52). Estas dos praxis ejecutivas suscitaron cambios en la estructura física de la vihuela de manera que, a finales del siglo XV, se constituyeron como dos instrumentos autónomos diferenciados por sus características físicas: la vihuela de arco con escotaduras que facilitaban el paso del arco en un momento en el que el puente era todavía plano, y la vihuela de mano con un perfil sinuoso en forma de ocho que permitía apoyarla sobre las rodillas. De las tres vihuelas de arco que decoran las claves de la Lonja, es muy posible que la de la Capilla fuera la primera en ser realizada [fig. 3a]. Se trata de un cordófono formado por la unión de una caja de resonancia de forma prácticamente oval –algo más estrecha en su parte superior que en la inferior– y un mástil más o menos alargado finalizado en un clavijero acabado en voluta. Si se compara con otras represen-

18. Véase Ferrán Salvador, 1926: 44. Esta noticia se encuentra en el manuscrito de Vicente Salvador y Montserrat Marqués de Cruïlles, *Noticias y documentos relativos a Doña Germana de Foix, última Reina de Aragón*, escrito en Valencia en 1891, conservado en la Biblioteca Nicolau Primitiu y publicado con el mismo título como Belenguer, E. [2007]. Universitat de València, Arts Gràfiques Soler.



Fig. 3. Vihuelas de arco. La primer figura (3a) se ubica en la Capilla; la segunda (3b) y la tercera (3c), en la Sala de la Contratación.

taciones coetáneas del instrumento, como por ejemplo la vihuela de arco pintada en la Catedral de Valencia [fig. 4], resulta notable la ausencia total de escotaduras. Probablemente, se trate más de la visualización de la *idea* de una vihuela de arco que de una representación fidedigna del instrumento. Tal vez responda a un rabel¹⁹ al que se le han añadido los elementos que caracterizan a la vihuela: la diferenciación de la caja y el mástil y el aspecto casi rectangular de la caja con los costados redondeados. Esta peculiaridad tal vez remita al origen extranjero del autor o autores de los relieves, pues, para representar un cordófono que hasta entonces desconocían, tuvieron que acudir en su repertorio mental al rabel, instrumento que podrían haber conocido en sus viajes por la península, y modificarlo para ajustarlo lo máximo posible al instrumento autóctono. Por su parte, las vihuelas de la Sala evidencian una mayor madurez en su representación. La segunda vihuela de arco [fig. 3b] corresponde a un ejemplar más pequeño pero que ya muestra las características de la llamada vihuela valenciana, como se aprecia tras compararla con el esquema dado por Woodfield (1984: 69) y, sobre todo, con el ya mencionado instrumento de la Catedral. La última de ellas [fig. 3c], cuya cronología



Fig. 4. Ángel músico con vihuela de arco valenciana. Detalle de los ángeles músicos de la bóveda del altar mayor de la Catedral de Valencia, Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio, 1472-1481.

podría corresponder muy bien con el momento en el que la vihuela de arco pasó a ser un instrumento autónomo, ya muestra las pronunciadas escotaduras que la identifican como tal. Paralelamente, la vihuela de mano habría evolucionado en los últimos años del siglo XV hacia el perfil suavemente curvilíneo de las actuales guitarras (Woo-

19. Las características del instrumento que recuerdan al rabel son la forma piriforme de su caja de resonancia, sus dos cuerdas y la posición vertical del instrumento, apoyado sobre la rodilla.



Fig. 5. Vihuela de mano, ubicada en la Sala de la Contratación.

dfield, 1984: 52). Resulta significativo que en la Sala de la Contratación la vihuela de mano sea el instrumento que aparece más veces representado, con unas características físicas muy modernas si exceptuamos su clavijero doblado hacia atrás tipo laúd [fig. 5]. Por tanto, puede afirmarse que la iconografía musical de la Lonja ofrece una excelente muestra del panorama instrumental valenciano de los últimos años del siglo XV, momento en el que la vihuela de arco y la vihuela de mano se consolidaron como dos instrumentos diferentes que contaban con una forma y una praxis ejecutiva propias. De esta manera, los cordófonos representados en este edificio no solo apoyan las teorías de Woodfield sino que además resultan algo anteriores a los ejemplos iconográficos que aparecen en su obra.²⁰

INTERPRETACIÓN Y APROXIMACIÓN AL SIGNIFICADO

Tras examinar el variado conjunto instrumental tañido por los ángeles de la Lonja, surge la pregunta de cuánto hay de real en esta representación. Evidentemente, lo que los autores de estas imágenes pretendían no era realizar una crónica visual de los usos musicales de la época, sino visualizar el concepto de música celestial de una manera reconocible. Para hacerlo, debieron acudir a su memoria visual, la cual abarcaba tanto otras imágenes como su propia experiencia vital. Ello explicaría que aparezcan conjuntamente instrumentos que cuentan con una larga tradición en este tipo de representaciones junto con otros de carácter autóctono, algunos de ellos muy novedosos. Esto no significa que los instrumentos que hoy podemos contemplar en la Lonja sean una representación fiel de los que existían en el momento ni tampoco que respondan a las agrupaciones musicales de la época. Ahora bien ¿tenían estas imágenes un carácter anecdótico o, al contrario, formaban parte de la vida cultural de la Valencia bajomedieval? Un rápido vistazo a la ya citada obra de Ian Woodfield o al artículo de Jordi Ballester i Gibert *Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo* (1990)²¹ es suficiente para tener una primera impresión sobre lo muy arraigada y difundida que estaba la figura del ángel músico en el Reino de Valencia, no solo en la capital, sino incluso a nivel local. En su catálogo, Jordi Ballester presenta 131 retablos bajomedievales de los cuales al menos 41 provienen de la escuela valenciana o fueron realizados en Valencia. Y aun-

20. Las obras más tempranas que cita Woodfield para justificar su tesis son la *Virgen con el Niño con ángeles músicos* de Rodrigo Osona (1500, Ibiza, Iglesia de Nuestra Señora), una *Virgen con el Niño con ángeles músicos* de escuela sarda (ca. 1500, Castelsardo), *Seis ángeles músicos* también procedente de la escuela sarda (ca. 1500, Cagliari, Museo Nazionale) y *La coronación de la Virgen* (escuela valenciana, inicios del s. XVI, Valencia, col. privada). Woodfield 1985: 46-47 y 58.

21. Véase Ballester i Gibert, 1990. También cabe citar el artículo de Galbis López, 1995.

que en este caso solo se contemple pinturas de tema mariano, no debemos descartar la existencia de otro tipo de imágenes que en ocasiones también podían incluir la presencia de los ángeles músicos.

Llegados a este punto, cabe introducir la figura del ángel músico, el tipo iconográfico que con mayor frecuencia visualiza la música celestial en el arte cristiano. Resumiendo muy brevemente, el ángel músico se configura a partir de dos conceptos antiquísimos que se desarrollan de manera casi paralela en la filosofía grecorromana y en la religión judaica pero que probablemente cuentan con un origen próximo oriental común. Estos dos conceptos son la música como símbolo de poder y el papel clave de la música en la ordenación del cosmos, teoría que posteriormente sería conocida como *la armonía de las esferas*. Las primeras menciones de los cánticos angélicos pueden hallarse en los Evangelios apócrifos, un concepto que sería posteriormente consolidado y ampliado por autores como el Pseudo Dionisio Aeropagita (s. V-VI) e Hildegarda von Bingen (1098-1179), apareciendo en torno al año 1.100 los primeros ángeles músicos en el arte visual. Jacopo da Varazze contribuirá a su difusión gracias a la llamada *Leyenda dorada* (mediados del s. XIII) y hacia 1274-1276 el teólogo mallorquín Ramón Llull los incluiría en su *Doctrina Pueril* como parte de la concepción cristiana del mundo. A partir del siglo XIV y sobre todo en el XV ya se observan numerosas referencias a la música angélica en la literatura religiosa y devocional producida en todo el territorio europeo, pudiéndose encontrar en Valencia ejemplos muy reveladores como los *Sermones* de san Vicent Ferrer (1350-1419), el *Llibre dels An-*

gels de Francesc Eiximenis (1392), y la *Vita Christi* de sor Isabel de Villena (1497).

Para comprender el papel que cumplen los ángeles músicos y la música celestial en la Lonja cabe remitirse al significado del entero programa visual de sus bóvedas. Sabemos que originalmente la plementería estaba pintada de azul y contaba con estrellas doradas,²² lo que implicaría una representación consciente del Paraíso celeste. De hecho, algunos autores han señalado la relación entre música y arquitectura –ambas concebidas como el producto de las proporciones numéricas y, por tanto, susceptibles de ser consideradas materialización a nivel microcósmico de la armonía cósmica– a la hora de visualizar la Jerusalén celestial (Bussagli, 2003: 272-276). Sin embargo, esta representación del Paraíso celeste, sede de la divinidad y su séquito de santos y ángeles en continua adoración, parece ser además una prefiguración del premio que le esperaba al buen mercader si seguía las reglas del buen comercio: la vida eterna. Estos requisitos aparecen en caracteres latinos en la inscripción que, a 12 metros de altura, rodea la parte superior de los muros de la Sala de la Contratación, repitiéndose dos veces:

CASA FAMOSA SOY, EN QUINCE AÑOS
CONSTRUIDA. COMPATRICIOS, COM-
PROBAD Y VED QUE BUENO ES EL CO-
MERCIO QUE NO LLEVA EL FRAUDE EN
LA PALABRA, QUE JURA AL PRÓJIMO Y
NO LE FALTA, QUE NO DA SU DINERO
CON USURA. EL MERCADER QUE ASÍ
HAGA REBOSARÁ DE RIQUEZAS Y DES-
PUÉS GOZARÁ DE LA VIDA ETERNA²³

22. Aunque en principio se trataba de una hipótesis, los estudios del restaurador Manuel Jesús Ramírez Blanco han dejado fuera de toda duda la existencia de las estrellas. Véase Ramírez Blanco, 2006. Cabe recordar que los ángeles músicos del ábside de la Catedral de Valencia aparecen igualmente insertos en un fondo azul estrellado.

23. «INCLITA DOMUS SUM ANNIS AEDIFICATA QUINDECIM GUSTATE ET VIDETE CONCIVES QUONIAM BONA EST NEGOCIACIO QUE NON AGIT DOLUM IN LINGA QUAE IURAT PROXIMO ET NON DECIPIT QUAE PECUNIAM NON DEDIT AD USURAM EIUS MERCATORES SIC DEGENS DIVICIIS REDUNDABIT ET TANDEM VITA FRUETUR ETERNA». Traducción Aldana Fernández, 1988: 73.

Esta inscripción solo alcanza su sentido completo si la analizamos a la luz del ambiente socioeconómico en el que fue realizada. En el momento de construcción de la Lonja, Valencia había llegado a su mayor esplendor histórico. Es el periodo llamado *Segle d'Or*, en el que la ciudad logra convertirse, gracias al floreciente comercio marítimo, en uno de los centros económicos y culturales más importantes de Europa, atrayendo gran parte del capital extranjero. Sin embargo, la Lonja fue concebida y construida como un templo del comercio dedicado a Dios, protegido por la Virgen y los santos y orientado a conseguir la vida eterna, el mayor ideal cristiano de la época. La decoración del edificio cumple, por tanto, una doble función. Por una parte es una promesa de la vida más allá de la muerte según la doctrina espiritual cristiana. Por la otra un recordatorio a los ricos ciudadanos de que la prosperidad alcanzada nunca debía desviarles del recto camino a seguir para poder, algún día, participar de la eternidad. En la Edad Media, toda visión de las postrimerías se hallaba ligada a un carácter escatológico. La mayoría de los ángeles músicos de la Lonja se sitúa, curiosamente, en la entrada del edificio, convirtiéndose en figuras que introducen al visitante en esta visión y que, al mismo tiempo, parecen anunciar con su música la proximidad del Reino de Dios, tal y como ocurre en el *Apocalipsis de San Juan* con los 7 ángeles trompeteros²⁴ (Ap 8-9), los 24 ancianos con su cítaras (Ap 5, 8-10) y los 144.000 cantores vírgenes (Ap 14, 2-3). Consecuentemente, el programa iconográfico también incluye las figuras de Dios Padre, Cristo y la Virgen María. En una de las claves de la Sala de la Contratación aparece el Padre eterno sosteniendo la esfera del mundo en una imagen muy similar a aquella que corona el arco de entrada a la Capilla de los Mercaderes. En la bóveda estrellada



Fig. 6. Virgen de la Misericordia con los jurados de la ciudad de Valencia. Clave central de la bóveda de la Capilla.

de la Capilla pueden contemplarse otros 4 ángeles músicos que, alternándose con escudos de la ciudad de Valencia, rodean la figura de la Virgen de la Misericordia o Virgen protectora, bajo cuyo manto encontramos la primera representación corporativa del gobierno de la ciudad: los siete Jurados del *Consell* y el Justicia mayor flanqueados por dos maceros (Aldana Fernández, 1985: 27) [fig. 6]. Y en otra de las claves de la Sala se muestra a Cristo sosteniendo el libro de la vida con la mano izquierda al tiempo que bendice con la derecha y deja al descubierto el costado donde le habría herido la lanza de Longinos [fig. 7a]. Se trata del Cristo del día del Juicio Final, quien se alzaría como juez legítimo de la humanidad por la cual se ha sacrificado. Por ello no es de extrañar que aparezcan otros siete ángeles sosteniendo los instrumentos de su pasión o *arma Christi*: la esponja empapada en vinagre, la lanza, la corona de espinas, el flagelo, las tenazas [fig. 7b], la escalera, la cruz y los tres clavos. Otros dos ángeles portan la eucaristía en sus dos especies –el cáliz y la sagrada forma [fig. 8]– recordando la vigencia de ese sacrificio,

24. Tal vez por ello aparecen tantos instrumentos de viento en manos de los ángeles, especialmente chirimías, cuya forma es similar a la de las trompetas rectas que suelen asociarse a los siete toques del Apocalipsis.



Fig. 7. Cristo Juez (7a) y ángel portando las tenazas (7b). Claves de la Sala de la Contratación.

el cual se renueva cada día en el oficio litúrgico. Junto con este recordatorio del final de los tiempos aparecen dos interesantísimas escenas veterotestamentarias, ambas muy desfiguradas por las sucesivas restauraciones. Se trata del sacrificio de Isaac [fig. 9a], ejemplo de obediencia extrema a Dios, y Sansón abriendo las fauces del león [fig. 9b], imagen proverbial de la Fortaleza. Probablemente nos hallemos ante imágenes que remiten a la conveniencia de someter las propias pasiones y deseos al dictado divino y mantener la fortaleza necesaria para vencer las tentaciones de la vida mundana



Fig. 8. Ángel portando la eucaristía. Clave de la Sala de la Contratación.



Fig. 9. Sacrificio de Isaac (9a) y Sansón abriendo las fauces del león (9b). Claves de la Sala de la Contratación.



Fig. 10. Ángel escribiente y ángel orante ante un libro abierto. Claves de la Sala de la Contratación

y seguir así el ejemplo de Cristo y sus santos. Esta necesidad del sacrificio personal para plegarse a las exigencias de la Ley divina también es evocada por ángeles que sostienen palmas del martirio, libros, cartelas y otros objetos de difícil identificación debido al deterioro de las claves y a sus sucesivas restauraciones. Uno de ellos incluso aparece como escribiente [fig. 10a], probablemente registrando los actos humanos que luego serán decisivos para su *psicostasis* o pesado de las almas el día del Juicio Final. Otro parece rezar ante un libro abierto [fig. 10b], aunque cabe decir que esta iconografía es usada también desde el siglo XIV para significar el canto, la única actividad musical aceptada oficialmente en la liturgia.

Como mediadores entre esta visión cósmica y los mercaderes, en el centro de la sala aparecen figuras de santos que, sin estar exentos de un significado martirial y penitente, presentan un carácter claramente favorecedor de la economía valenciana debido a su patrocinio sobre ciertos gre-

mios y/o a la importante devoción que se les tenía en la ciudad. Su relevancia queda subrayada por la posición central que ocupan en el programa iconográfico. Así, en la bóveda central aparece san Eloy, el protector tradicional de los herreros, cerrajeros y plateros, cuyo patrocinio fue uno de los más antiguos e importantes en la ciudad.²⁵ Tres claves más a la derecha, se encuentra san Juan Bautista [fig. 11a] predicando en el desierto, quien protegía desde 1531 al gremio de los cordeleros, al de los zurradores o *assaonadors* (Salvador i Montserrat, 1883: 95-96) y probablemente incluiría al de los curtidores. Algo más alejado, figura san Miguel arcángel venciendo al dragón quien, sin ser un santo propiamente dicho, fue objeto de una veneración equivalente, siendo patrón de los *peraires* (Ferrán Salvador, 1926: 148). Por último y muy cerca del centro arquitectónico de la sala se representa a san Antonio abad [fig. 11b] quien, además de su tradicional advocación antipestífera,²⁶ era ya desde 1329 el protector de los sastres

25. Documentado desde 1298, fecha en la que Jaime II confirma el establecimiento de su cofradía juntamente con la de herreros y albéitares –veterinarios. Véase Tramoyeres Blasco, 1889: 50 e Igual Úbeda, 1956: 106.

26. A san Antonio se le invocaba también contra el ergotismo o “fuego de san Antonio”, una enfermedad producida por un hongo parásito del centeno y otros cereales cuyos efectos más graves podían derivar en alucinaciones,



Fig. 11. San Juan Bautista (11a) y san Antonio Abad o san Onofre (11b). Claves de la Sala de la Contratación.

(Tramoyeres Blasco, 1889: 52), añadiéndose a finales del siglo los tejedores y jornaleros (Benítez Bolorinos, 1998: 17-18). Sin embargo, Salvador Aldana identifica en esta iconografía a San Onofre (Aldana Fernández, 1993: 357-358), el patrón de los esparteros. Este gremio no contó con estatutos hasta el 1445 aunque debió contar con una cierta importancia ya que en 1531 encontramos a sus miembros formando parte del *Consell* de la ciudad (Aldana Fernández, 1993: 358). Así mismo aparece una figura masculina imberbe con una palma del martirio y un pequeño objeto no identificado en la mano que podría corresponder a san Esteban, del cual no hemos hallado ninguna relación documentada con la actividad gremial valenciana –aunque ello no significa que no existiera– y que tal vez aquí solo tenga un significado protomartirial. Todos estos santos eran, a la vez, testigos de las transacciones comerciales que bajo ellos se realizaban y garantes de la buena salud de la economía valenciana, la cual tenía como elemento clave el mar. Tal vez los nervios

sogueados que recorren las bóvedas de la Sala y los nudos representados en muchas de sus claves estén haciendo referencia a la importancia de ese elemento marítimo, aunque esto no deja de ser una mera hipótesis, ya que, en esta época, los sogueados aparecen por doquier en la decoración arquitectónica.

Como ya se ha mencionado, los gremios valencianos instituyeron sus propias cofradías y participaban en las festividades religiosas de la ciudad, conformando procesiones y desfiles en los que vestían sus mejores galas, mostraban sus estandartes y tiraban de carros triunfales decorados por ellos mismos que solían llevar la imagen del santo patrón. En estas celebraciones la música cumplía un importante papel. Luís Tramoyeres Blasco, historiador del siglo XIX, nos informa en su libro *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia* que en estas festividades «abría la marcha de cada gremio una música de atabales, dulzainas y juglares» (1889: 99) y cita la presencia de disfraces y danzas (1889: 98). Tramyores mencio-

convulsiones y gangrena. Durante la Edad Media las intoxicaciones eran tan frecuentes que se crearon hospitales donde los frailes de la orden de san Antonio cuidaban de los enfermos. En el caso de Valencia, sabemos que en 1492 había finalizado la construcción de un hospital con capilla dedicado a este fin.

na un documento en el que se reflejaría la existencia de acuerdos de los gremios con el clero de algunas iglesias para que éstos últimos cantaran en su festividad mayor, mientras que «el oficio quedaba obligado a costear los músicos, luces y cuanto era necesario para el mayor esplendor del culto» (Tramoyeres Blasco, 1889: 95). La costumbre de contratar cantores y músicos para estas misas solemnes es igualmente citada por el Padre Teixidor (1949-1952: 246). La música se extendía a otros acontecimientos sociales como las misas cantadas por los benefactores encargados de proporcionar limosna a los pobres y por el alma de los cofrades difuntos (Benítez Bolorinos, 1998: 154-155). En cuanto a las fiestas nupciales, eran animadas con el son de atabales y dulzainas (Tramoyeres Blasco 1889: 67). La obra *Capillas y casas gremiales de Valencia: estudio histórico* de Vicente Ferrán Salvador incluye un par de documentos en los que se refleja que la música que debía sonar en la festividad mayor de la cofradía formaba parte de los gastos habituales de los gremios (1926: 70 y 74). A estos gastos debían sumarse las cargas económicas que los jurados de la ciudad hacían recaer sobre ellos, entre ellas el pago del cuerpo de ministriles que la ciudad había creado para su propio decoro. Esta agrupación (¿gremio?) de músicos participaba en las grandes solemnidades, recibiendo una cierta cantidad fija por sus servicios, como lo demuestra un documento de 1372.²⁷ A ellos se sumaban los *clarinetes* o *trompeters* –y seguramente también *atabalers*– que, según Ferrán Salvador, ya figuraron en las grandes solemnidades desde 1258 (1926: 54). Si bien en un principio estos ministriles de música alta eran contratados ocasionalmente por los jurados, a partir

del siglo XV ya aparecen como una entidad corporativa, considerándose tanto el oficio como el nombramiento del *mestre de trompetes de la ciutat* algo propio de la administración cívica (Ferrán Salvador, 1926: 54). Las cofradías gremiales participaban, así mismo, en la procesión del Corpus, en la que, desde finales del siglo XIV, solían intervenir, junto a ministriles altos y bajos, cantores disfrazados de ángeles (Gómez Muntané, 2001: 96)²⁸. Es por ello que los ángeles músicos de la Lonja también podrían estar evocando el ambiente musical de esta religiosidad laica y corporativa, que por otra parte mostraba el poder económico gremial.

Del mismo modo, en las bóvedas aparecen figuras de protección y mediación divina propiamente valencianas. Una de las claves de la Sala de la Contratación figura a san Vicente Mártir [fig. 12a], patrón tradicional de Valencia, sufriendo la tortura del ecúleo. En otra aparece un ángel que empuña la espada con la diestra mientras con la izquierda sostiene un objeto hoy ya desaparecido que, si se tratara de una corona, lo identificaría como el Ángel Custodio del Reino de Valencia [fig. 12b], si bien éste suele aparecer con la espada alzada. Esta figura protectora angélica tenía un gran valor emblemático para la ciudad. Según Gaspar Juan Escolano (1560-1619), en 1395 los Jurados acordaron apelar al Ángel de la Guarda para que cesase un violento brote de peste. Para ello se instituyó que cada día se dijese una misa en la capilla de la Casa de la Ciudad o antiguo ayuntamiento y se estableció una gran fiesta en su honor incluyendo una «solemne procession de personajes de Angeles, que los representan, y vno postrero de todos, de estatura muy grande, en son de Presidente de los demas,

27. *Claveria de Censals*, 13 de Octubre de 1372. Conservado en el Archivo Municipal de Valencia y citado en Ferrán Salvador, 1926: 54.

28. Véase también García Marsilla, 2011: 623 para una breve nota sobre la participación de los gremios en las procesiones de la fiesta del Corpus. Aunque en el artículo no aparece ninguna referencia explícitamente musical, sí que se incluyen otros elementos propios de la festividad como las banderas gremiales y, desde al menos inicios del siglo XV, la representación de entremeses sobre carros que darían lugar a las famosas “rocas”.



Fig. 12. San Vicente Mártir (12a), san Vicente Ferrer (12b) y el Ángel Custodio (12c). Claves de la Sala de la Contratación.

y se der aquel el de la guarda de la ciudad» (Escolano, 1610: col. 1041). El ceremonial de la fiesta fue determinado nuevamente en 1446, tal y como puede observarse en el Manual de Consells (n. 33, fol. 226) donde incluso se describe cómo debe de ser la procesión incluyendo sus aspectos musicales: «[...] van primers dos jovens de XVI fins en XVIII anys, vestits com à angels ab testes en lo cap, cascú dels quals porta una verga argentada [...] subsequexen XVIII fadrins cascu de edat de XII anys, vestits com à angels de diverses colors, ço es, dos angels en significacio è reverencia de cascun orde dels sancts angels del cel: cascun dels quals porta un standart tot vermell en la ma, on es lo senyal de la ciutat, los quals canten ab gentils acorts cobles en laor è gloria del dit sanct Angel, encomanantli la dita ciutat [...] subsequexen sis homen sonadors, vestits com à angels, ab lurs struments en les mans de diverses maneres, ab testes en los caps, qui de dos en dos van è continuament sonen [...]»²⁹. No sería descabellado, pues, ver en los ángeles de la Lonja un recuerdo visual y sonoro de esta importante festividad urbana. Del mismo modo, aparece representado san Vicente Ferrer [fig. 12c], importante predicador valenciano de finales del siglo XIV que había sido canonizado en 1455 por el Papa Calixto III. Además, cabe añadir que

en 1488 el gremio de boneteros había adquirido la casa natalicia del santo para establecer la sede del oficio (Tramoyeres Blasco, 1889: 90). El Ángel custodio y San Vicente Ferrer serán desde el siglo XV los principales protectores de la ciudad de Valencia, tal y como se observa en el frontispicio del *Regiment de la cosa pública* de Francesc Eiximenis (1499, Valencia, Cristòfol Cofman) [fig. 13], donde protegen con su presencia a los Jurados flanqueados por sus maceros en una representación del gobierno municipal que recuerda vivamente la clave central de la Capilla de los Mercaderes [fig. 6]. Bajo estas imágenes de poder divino se puede apreciar otro ámbito que en este momento pretendía ser un referente cuasi sacro para los mercaderes y los ciudadanos: el poder temporal urbano representado no solo en la imagen corporativa de la ciudad sino incluso a través de los escudos, especialmente en los de la ciudad de Valencia, que no por caso rodean la clave central de la bóveda de la Capilla y marcan el centro arquitectónico del Salón Columnario.

Volviendo a los ángeles músicos, cabe destacar otra de sus facetas que contribuye a la interpretación escatológica que se ha venido realizando. Los ángeles músicos se caracterizan, además, por su carácter psicopompo; es decir: son conductores de almas

29. El texto ha sido tomado de Villanueva, 1803: 158.



Fig. 13. Frontispicio de la primera edición del *Regiment de la cosa pública* de Francesc Eiximenis (1499, Valencia, [Christo]fol Cofman), Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia, BH Inc. 276.

en el momento del tránsito hacia la muerte. Este aspecto cuenta con unos orígenes muy antiguos que pueden vislumbrarse por ejemplo en las figuras aladas –algunas veces identificadas como sirenas– que decoran los monumentos funerarios de la antigua Grecia y de Etruria. Ya en el apócrifo ascensionista del *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica* (s. IV-V), la propia Virgen María describe el tránsito a la muerte de aquel que ha conducido correctamente su vida: «Entonces vienen más ángeles sobre el alma, cantando himnos ante ella hasta el lugar donde están todos los justos» (*Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, 5).³⁰ Pero es en el siglo XIV y sobre todo durante el XV cuando este

concepto parece alcanzar mayor vigencia, especialmente en las descripciones del Paraíso celeste relacionadas con las postrimerías. Valencia no fue ajena a dicha idea, ya que Eiximenis dice haber leído de muchos a quienes, en el fin de sus días, «son apareguts e oïts àngels cantants qui se'n portaven lurs animes» (*Llibre dels Àngels*, 4, 3), y el propio san Vicente Ferrer menciona en uno de sus sermones que el día de la resurrección de la carne los ángeles que transporten las almas de los bienaventurados «irán cantant tres cobles; lo so no-l se; lla en paradís lo sabrets».³¹ Este papel piscopompo del ángel como introductor en la vida eterna fue igualmente evocado a través de las artes visuales. Es el caso de una miniatura del manuscrito francés *Pèlerinage de l'âme* (segundo cuarto del s. XV, París, Bibliothèque Nationale, Français 376, fol. 107v) pero también el de algunas imágenes del Juicio Final donde la puerta de la Jerusalén celeste suele contar con la presencia de ángeles músicos. Un buen ejemplo autóctono sería el *Retablo de Santa Ana* atribuido a Pere Vall que se encuentra en la Iglesia de Sant Miquel de Cardona, ubicado en la provincia de Barcelona (ca. 1410), pues su cimacio central presenta a Cristo Pantocrátor rodeado de ángeles portadores de las *arma Christi*, mientras el de la izquierda, que corresponde con la visión de los bienaventurados, muestra a tres ángeles tañendo sus instrumentos³² tras la puerta del cielo [fig. 14].

Por último pero no por ello menos importante, los ángeles músicos ofrecen una clara muestra de los avances que se estaban dando en aquel momento en el Reino de Valencia en el ámbito de la construcción de instrumentos musicales, concretamente de los cordófonos. La cuestión de si tras estas imágenes existía una voluntad consciente por hacer visibles los últimos adelantos en

30. Trad. esp. de Otero, 1993: 614.

31. Edición de Sanchis Sivera y Schib, 1971: 276. También citado en Toldrà i Vilardell, 2007: 5.

32. Los instrumentos tañidos son: la vihuela de arco, el laúd y la flauta dulce.



Fig. 14. Entrada a la Jerusalén celeste (cimacio izquierdo del retablo). *Retablo de Santa Ana*, Pere del Vall atr., ca. 1405, Iglesia de Sant Vicent de Cardona. Fotografía de Jordi Ballester i Gibert.

la lutería valenciana o si, por el contrario, los ángeles músicos solo reflejan inocentemente las mejoras técnicas que podían observarse en la ciudad, es algo que ya tiene más difícil respuesta. No obstante, cabe recordar que, desde un principio, la Lonja de los Mercaderes de Valencia se perfiló como un edificio «*que fos honor de la dita Ciutat*» (Aldana Fernández, 1988: 40), erigido con los mejores medios técnicos y humanos de los que entonces se disponía. Es así como se convirtió en el terreno idóneo para mate-

rializar los últimos logros y novedades constructivas de la época. Por ello, no resultaría descabellado pensar que la *modernidad* de la Lonja no impregna tan solo su estructura. Probablemente este carácter innovador se extendía igualmente a otros muchos ámbitos, como ocurre con los instrumentos de los ángeles músicos que configuran su programa decorativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA FERNÁNDEZ, S. [1977]. *Símbolo y espacio en la arquitectura valenciana medieval: La Lonja de Valencia*, Valencia, Anubar, 8-24.
- [1985] «El programa iconográfico de la Capilla de la Lonja de Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 66, 23-29.
 - [1988]. *La lonja de Valencia*, Valencia, Consorci d'Editors Valencians.
 - [1993]. «Iconografía medieval valenciana. Imágenes gremiales en la Lonja de Valencia», en J. LÓPEZ CALO (ed.), *Estudios sobre Historia del Arte ofrecidos al prof. Dr. D. Ramón Otero Túñez en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 374-359.
- BALLESTER I GIBERT, J. [1990]. «Retablos tardomedievales con ángeles músicos procedentes del antiguo Reino de Aragón. Catálogo», *Revista de Musicología*, 12, n. 1, 123-201.
- [2006]. «Los instrumentos musicales de los frescos de la Catedral de Valencia», en M. C. PÉREZ GARCÍA (dir.), *Los Ángeles Músicos de la Catedral de Valencia: estudios previos*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, 347-367.
- BENÍTEZ BOLORINOS, M. [1998]. *Las cofradías medievales en el Reino de Valencia (1329-1458)*, Valencia, Publicaciones de la Universidad.
- BOWLES, EDMUND A. [1983]. *La pratique musicale au Moyen Âge*, Paris, Minkoff & Lattès.
- BROWN, H. M. y LASCELLE, J. [1972]. *Musical iconography: A manual for cataloging musical subjects in Western art before 1800*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- BUSSAGLI, M. [2003]. *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano, Taschen Bompiani.
- COMPANY, X. [2009]. *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*, Palermo, Kalós.
- DALMASES, N. de y JOSÉ I PITARCH, A. [1984]. «L'art gòtic, segles XIV-XV», en F. MIRALLES (coord.), *Història de l'art català*, vol. III, Barcelona, Edicions 62.
- EIXIMENIS, F. [1494] *Llibre dels Àngels*, Barcelona, Iohannem Rosembach. Montserrat, Biblioteca de l'Abadia, Sig. 4º 102. Ed. digital Alacant, Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives <www.lluisvives.com/FichaObra.html?Ref=12854&portal=1> 29-09-2014.
- ESCOLANO, G. [1610]. *Década primera de la historia de la insigne, y coronada ciudad y reyno de Valencia. Por el licenciado Gaspar Escolano [...]. Primera parte dirigida a los tres estamentos, eclesiástico, militar y real, y por ellos a los diputados*, en Valencia, por Pedro Patricio Mey, a costa de la Diputación, 1610.
- FERRÁN SALVADOR, V., *Capillas y casas gremiales de Valencia: estudio histórico*, Valencia, La Gutenberg, 1926.
- GALBIS LÓPEZ, V. [1995]. «Aportaciones a la iconografía musical de la pintura renacentista valenciana», *Ars Longa: cuadernos de arte*, 6, 57-67.
- GARCÍA MARSILLA, J. V. [2011]. «Belleza compartida. Confraries, oficis i parròquies com a clients artístics a la València medieval», *Afers: fulls de recerca i pensament*, 26, n. 70, 601-634.
- GÓMEZ FERRER-LOZANO, M. [2010]. «Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 19, 57-62.
- GÓMEZ MUNTANÉ, M. C. [2001]. *La música medieval en España*, Kassel, Reichenberger.
- IGUAL ÚBEDA, A. [1956]. *El gremio de plateros. Ensayo de una historia de la platería valenciana*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de Estudios Artísticos.

- JUAN I NEBOT, M. A. trad. [1998]. «Versión castellana de la clasificación de instrumentos musicales según Erich von Hornbostel y Curt Sachs», *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 14, n. 1, 365-387.
- KOLDO RÍOS, A. trad. [1999], *Terence Ford. Lista de instrumentos de música occidentales. Anotada desde un punto de vista iconográfico*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, Cuadernos de documentación musical, vol. II.
- LÓPEZ-CHAVARRI MARCO, E. [1957]: «Representaciones musicales en la arquitectura valenciana medieval y en la renacentista», *Archivo de Arte Valenciano*, 18, 25-35.
- RAMÍREZ BLANCO, M. J. coord. [2006]. *Lonja de Valencia. Lonja de la Humanidad*, Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Valencia, 2006.
- SALVADOR I MONTSERRAT, V. [1883]. *Los gremios de Valencia: Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*, Valencia, Imp. de la Casa de Beneficencia.
- SANCHIS SIVERA, J. y SCHIB, G. ed. [1971]. *San Vicent Ferrer. Sermons*, vol. VI, Barcelona, Barcino.
- SANTOS OTERO, A. de [1993]. *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. [1998]. *La lonja y su entorno sociocultural*, Valencia, Fundación III Milenio, Ayuntamiento de Valencia, 1998, 31 y ss.
- TEIXIDOR, J. [1949-1952]. *Capillas y sepulturas del Real Convento de Predicadores de Valencia*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana.
- TOLDRÁ I VILARDELL, A. [2007] «Musica medieval al més enllà», *Anuario musical*, 62, 3-28,
- TRAMOYERES BLASCO, L. [1889]. *Instituciones gremiales, su origen y organización en Valencia*, Valencia, Imp. Domenech.
- VILLANUEVA Y ASTENGO, J. L. [1803]. *Viage literario á las iglesias de España. Le publica con algunas observaciones Don Joaquin Lorenzo Villanueva, capellan de honor y predicador de S. M. [...]*, Tomo I, Madrid, imprenta real.
- WOODFIELD, I. [1984]. *The early story of the viol*, Cambridge, Cambridge University Press.

