

Jaume Vicent: un escultor singular en la encrucijada de dos siglos

Federico Iborra Bernad

Departamento de Composición Arquitectónica
Universidad Politécnica de Valencia

RESUMEN

Durante el período tardogótico, la ciudad de Valencia contó con grandes escultores que dejaron valiosas muestras de su oficio en ménsulas, claves y otros elementos arquitectónicos. En algunas ocasiones el autor era el propio maestro, que mantenía así su reputación artística, aunque otras veces los artífices eran canteros habilidosos de su cuadrilla, cuyos nombres apenas resaltan sobre el gris panorama de los libros de contabilidad de las obras. En casos singulares se recurría a escultores profesionales y, entre ellos, uno de los que han gozado de mayor fortuna historiográfica en nuestras tierras ha sido Jaume Vicent, autor de la desaparecida portada de la capilla de la Casa de la Ciudad y coautor, junto a Luis Muñoz, del órgano renacentista de la catedral de Valencia. Tratado por algunos autores con un protagonismo excesivo, o relegado a un papel secundario por otros, en estas páginas vamos a intentar conocer las particularidades de su estilo personal, vinculándolo con algunas obras en Tortosa, Xàtiva y Valencia.

Palabras clave: Jaume Vicent / Escultura gótica / Tortosa / Xàtiva / Valencia.

ABSTRACT

During the Late Gothic period, the city of Valencia had great sculptors who left valuable samples of their craft in corbels, keys and other architectural elements. Sometimes the author was the master himself, who maintained in this way his artistic reputation, although at other times the craftsmen were skillful stonemasons of his team, whose names barely stand out against the gray panorama of the ledgers. In rare cases professional sculptors were used and, among them, one of those who have enjoyed the greatest historiographical fortune in our lands has been Jaume Vicent, author of the missing front of the chapel of the City Hall and co-author, together with Luis Muñoz, of the Renaissance organ of the Cathedral of Valencia. Treated by some authors with an excessive prominence, or relegated to a secondary role by others, in these pages we will try to know the particularities of his personal style, linking it with some works in Tortosa, Xàtiva and Valencia.

Keywords: Jaume Vicent / Gothic sculpture / Tortosa / Xàtiva / Valencia.

Los *imaginaires* suelen aparecer esporádicamente en los libros de contabilidad, cobrando por trabajos muy concretos, aunque a veces de alguna noticia suelta se ha pretendido extrapolar el alcance de sus actuaciones a toda la obra. Así, por ejemplo, Salvador Aldana mitificó la figura de Joan de Kassel, artista de origen germánico, al que atribuyó gran parte de la escultura de la Lonja a partir de la labra documentada de una clave.¹ Kassel fue probablemente un gran artista, pero lo cierto es que no aparece documentado en Valencia hasta 1495,² cuando se estaban cerrando las bóvedas del edificio mercantil y se habían ejecutado todas las portadas y ventanas.³

ESCU LTURA ARQUITECTÓNICA E IMAGINERÍA EN VALENCIA

En la arquitectura medieval son frecuentes los acabados escultóricos singulares en claves, ménsulas o impostas. Se trata de piezas de pequeño tamaño y poca visibilidad, que se resolvían de manera notable por el propio maestro director de las obras o alguno de sus operarios. Más rara es la presencia de grandes esculturas, exentas o adosadas a un muro, cuya calidad y nivel de acabado debía ser mayor y donde se acudía a artistas especializados en la talla de imágenes religiosas, denominados en la documentación *imaginaires*.

Dejando aparte el controvertido tema de la autoría de la Lonja,⁴ lo cierto es que, a partir de 1495, se desarrolla una nueva etapa artística de gran esplendor con la presencia documentada del propio Kassel, Vicent Monfort o Pedro Leonés, profesionales de gran habilidad vinculados directamente a la fábrica de la sede valentina.⁵ Arturo Zaragoza ha sugerido en más de una ocasión su relación con la magnífica escultura de la Colegiata de Gandía (1500-1507) y el claustro alto del monasterio de San Jerónimo de Cotalba, obras promovidas por María Enríquez, duquesa de Gandía. No debemos tampoco olvidar los talleres especializados en la talla para retablos de madera, como los de Damián Forment

- 1 ALDANA FERNÁNDEZ, S., *La Lonja de Valencia*. Valencia, Consorci d'Editors Valencians, 1988, p. 190. Para un análisis actualizado de la obra de Kassel en Barcelona, JARDÍ ANGUERA, M., *Mestres entalladors a Barcelona durant la segona meitat del segle XV i primer quart del segle XVI: de la tradició germànica a la producció local* (Tesis Doctoral). Barcelona, Universitat de Barcelona, 2006, pp. 152 et ss. También puede verse, de manera más resumida, JARDÍ ANGUERA, M.: "Joan Frederic i Joan Kassel", en *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, pp. 297-301.
- 2 Las noticias más antiguas, de septiembre de 1495 y abril de 1496, se refieren a unas gárgolas y una ventana en la catedral de Valencia. ZARAGOZÁ, A. y GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte, arquitecte*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, p. 116.
- 3 ALDANA, S., *La Lonja...*, vol. I, p. 64. La obra estuvo prácticamente parada o con poca actividad hasta 1496, cuando se montaron las cimbras de las bóvedas, que se cerraron en 1497.
- 4 Probablemente el propio maestro tuvo un papel destacado en estas labores. Se sabe que Pere Compte había labrado ya las imágenes de la Virgen y San Jaime para la iglesia de Villarreal (ZARAGOZÁ, A. y GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte...*, p. 118). Por otra parte, una semana después de su muerte, entre el 4 y el 14 de agosto, y ya bajo la dirección de Joan Corbera, se documenta en la obra del Consulado del Mar una colaboración extraordinaria del alemán Joan de Kassel (ALDANA, S., *La Lonja...*, pp. 77 y 272, nota 124). Tal vez puedan atribuirse al maestro las esculturas de bulto que rematan las portadas, cuyo protagonismo en la Lonja es indiscutible y cuyo estilo tiene paralelos en otras obras dirigidas por Compte fuera de Valencia, como la clave de San Agustín en la catedral de Tortosa, policromada en septiembre de 1496. Sobre esta obra y su vinculación con la etapa de Antoni Queralt, MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H.: "Lluís Montoliu i la clau de volta de Sant Agustí", en *Art a la Catedral de Tortosa. Volum II*, Tortosa, Catedral de Tortosa, 2017, pp. 93-96.
- 5 Para conocer la actividad de estos maestros, ZARAGOZÁ, A. y GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte...*, pp. 114-115.

o Carles Gonçalbez, con una producción de una calidad nada desdeñable.⁶

A lo largo de la primera década del siglo XVI irán desapareciendo del panorama valenciano tanto Pere Compte (fallecido en 1506), Damián Forment (trasladado a Zaragoza en 1509), los artistas activos en Gandía y el taller de Gonçalbez, dejando un vacío que será ocupado por el carpintero Luis Muñoz y el escultor Jaume Vicent. De este último nos ocupamos en este artículo.

JAUME VICENT Y LUIS MUÑOZ: DOS FIGURAS COMPLEMENTARIAS EN UN MUNDO CAMBIANTE

Jaume Vicent y Luis Muñoz son, sin duda, los nombres más eminentes en la escultura valenciana de comienzos del siglo XVI. Las primeras noticias documentales, aportadas por Jacobo Vidal Franquet, lo sitúan en Tortosa y nos dan algunas pistas sobre su trayectoria profesional más temprana: Jaume Vicent, *faber imaginarius*, aparece como testigo en un acta notarial, junto con el pintor Lluís Montoliu, ambos ciudadanos de Tortosa, el 3 de octubre de 1489. En otro documento firmado el 24 de mayo de 1503 se indica que reside en Xàtiva, dato de gran importancia sobre el que incidiremos más adelante.

Lo encontramos nombrado como pintor en junio de 1496 y en septiembre de 1505, en ambos casos nuevamente en Tortosa. En esta época la palabra “pintor” podía entenderse en un sentido bastante amplio, aunque no debemos descartar que efectivamente él mismo ejerciera este oficio con mayor o menor habilidad, o

colaborara con algún artista. Hacia 1508 se le vincula con un retablo en la iglesia de Horta de Sant Joan y el 11 de julio de 1510 establecía una relación profesional con los destacados García Gener, pintor, y Domingo Bernat, platero.⁷ Podríamos tener dudas sobre si este Jaume Vicent sería o no el mismo personaje nombrado anteriormente como escultor, pero en todo caso sabemos que Jaume Vicent, *fuster* o carpintero, residía otra vez en Tortosa cuando se le menciona en un documento firmado el 8 de febrero de 1506 por Garcia Gener para concluir un retablo contratado por Lluís Montoliu en 1501.⁸ Todo ello hace pensar en un tallista, quizá dedicado a la ejecución de mazonería, pero con habilidad para diseñar y labrar imágenes de bulto.

Salvador Aldana vinculó su llegada a Valencia con la reanudación de los trabajos del Consulado del Mar junto a la Lonja, en julio de 1510,⁹ aunque no hemos encontrado ninguna noticia concreta que lo respalde.¹⁰ Quien sí aparece documentado ese mes en la ciudad es Luis Muñoz, hijo del reputado maestro albañil Agustín Muñoz, que cobra 10 ducados de oro por los pilares de madera del altar mayor de la catedral y a partir de agosto trabajará en las puertas que soportarían las pinturas de Llanos y Yáñez de la Almedina.¹¹ El mismo año se emprendía la construcción de la capilla de Todos los Santos en la cartuja de Portaceli, con trazas atribuidas a Yáñez y en la que presumiblemente trabajó como tallista.¹² Sabemos que Muñoz todavía residía en Xàtiva durante parte del año

6 Sobre Damián Forment hay mucha bibliografía, sobre todo de su trayectoria posterior. Menos conocido es el segundo taller, activo desde las últimas décadas del XV y estudiado por GÓMEZ-FERRER, M., “El relieve del Tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez”, en *Goya*, 357 (2016) 271-285.

7 VIDAL FRANQUET, J., “Pere Compte, mestre major de l’obra de la Seu de Tortosa”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1 (2005) 403-431, espec. p. 424, nota 73.

8 MUÑOZ I SEBASTIÀ, J.H., “García Gener: un pintor de Tortosa del primer Renaixement”, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XCI (2015) 321-340.

9 Tras la muerte de Pere Compte en 1506, se había reducido la actividad en esta obra a lo largo de 1507 y estancado totalmente en los años siguientes, en los que se había dado prioridad a las intervenciones en la Casa de la Ciudad. ALDANA, S., *La Lonja...*, 77-78

10 No hemos encontrado a Jaume Vicent entre las cuadrillas de la Lonja de los años 1510-1511 y 1511-1512 (Archivo Histórico Municipal de Valencia, *Lonja Nueva*, e3-22 y e3-23).

11 GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia, Albatros, 1998, p. 196.

12 BÉRCHEZ, J. *Arquitectura renacentista valenciana (1500-1570)*. Valencia, Bancaixa, 1994, p. 20 (prólogo de F. Marías) y p. 38.

1510,¹³ probablemente ocupado en la carpintería “a la romana” para el retablo de la capilla de las Fiebras, en la Colegiata, que pintarían los Hernandos a partir de 1511.¹⁴ La relación con estos artistas castellanos y su capacidad para resolver obras de talla dentro del nuevo léxico italianizante parece haber sido su principal carta de presentación en Valencia.

En cuanto a Jaume Vicent, el 10 de noviembre de 1511 lo encontramos en el Palacio de la Diputación o “Generalitat” de Valencia, ejecutando una gárgola.¹⁵ Se reincorpora el 24 de enero de 1512, cobrando por algunas jornadas de trabajos en la capilla y estancias del edificio, y durante todo el mes de febrero se dedicará a la labra del *salvatge del cap de la scala*, una escultura situada en la nueva escalera y actualmente perdida.¹⁶ Entre finales de septiembre y principios de octubre de ese año trabajó en *los bestions dels portals del estudi nou [y] los capitells dels portals de pedra*.¹⁷ Esta portada, de perfil mixtilíneo, se conserva todavía en su lugar, decorada en sus netos con angelotes sujetando filacterias. Tal vez sea la primera obra “renacentista” de Vicent, con putti de gran expresividad en los rostros y un tratamiento preciosista de cabellos y plumajes de las alas. Sabemos también que en febrero de 1513 había realizado, con el apoyo de su obrero Francisco Catalá, una preciosa obra de talla de ramos y racimos para la

sala nueva, junto al archivo,¹⁸ y que el 1 de julio del mismo año se le encarga la ejecución de 32 rosetas para el artesonado de la *Sala Nova* junto a la capilla,¹⁹ labor con la que estará ocupado al menos hasta el 5 de marzo de 1514.²⁰

Desde octubre de 1512, Luis Muñoz y Jaume Vicent trabajarán mano a mano, con un grupo de colaboradores, en el órgano de la catedral. La documentación deja bien claro que el principal maestro era Muñoz, pues cobraba cinco sueldos, mientras que Vicent ganaba cuatro sueldos con seis dineros y el resto de obreros tres sueldos con seis dineros. Ambos estuvieron implicados en esta obra hasta julio de 1514.²¹

El órgano renacentista tuvo una rápida repercusión en el panorama valenciano, como sugiere el dato de que ya en mayo de 1514 se alquilasen las plantillas a Luis Muñoz para hacer una portada en el Hospital General que, por descripciones posteriores, sabemos que tenía elementos “a candelieri” y grutescos.²² Por esas fechas Muñoz era considerado el maestro escultor más reputado de Valencia, como se indica expresamente en su nombramiento, en diciembre de 1514, para trabajar en el Palacio de la Diputación.²³ Compatilizaría esta tarea con la realización de retablos, como el contratado en octubre de 1514 para la capilla mayor de la iglesia del Convento de Santo Domingo de Va-

13 Luis Muñoz figura como vecino de Xàtiva en la tacha real de 1510, ver FALOMIR FAUS, M., *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1996, p. 498.

14 GÓMEZ-FERRER, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., “Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511”, en *Archivo Español de Arte*, LXXIX-314 (2016) 157-168, espec. p. 165.

15 ALDANA, S., *El palacio de la “Generalitat” de Valencia*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1992, vol. II, p. 74.

16 *Ibidem*, vol. I, pp. 182-183; vol. II, p. 75.

17 *Ibidem*, vol. I, p. 183 y nota 424 (vol. II, p. 208).

18 *Ibidem*, vol. I, p. 185 y vol. II, p. 83.

19 *Ibidem*, vol. I, p. 187.

20 *Ibidem*, vol. II, p. 83 y nota 1439. Previamente se le había encargado que preparara una muestra de dos rosas y una medalla grande, labor por la que se le pagaron 17 sueldos y 6 dineros, equivalente a tres jornales y medio (28 de mayo de 1513, nota 1438).

21 VILLANUEVA SERRANO, F., “Los órganos de la catedral de Valencia en el tránsito entre el gótico y el renacimiento”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 30-1 (2014) 15-68. Las obras del órgano comenzaron realmente en enero de 1511, aunque el trabajo de escultura no se inició hasta finales de 1512, como precisa Villanueva.

22 GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, pp. 198 y 378.

23 *la casa de la deputacio te a fer moltes obres entre altres coses que sean de obrar sea de fer obra de talla axi de fusta com de algeps e de pedra de les quals ffeta examinacio e investigacio dels mestres que buy son de obra de talla en la present ciutat an trobat que es lo mes abil de tots mre. Luis monyos habitador de la ciutat de Valencia*. Aldana Generalidad, tomo II, p. 76.

lencia, o el realizado en 1515 para la capilla del *Studi General*.²⁴ Finalmente, en 1518 habría capitulado un importante retablo para la capilla de la Virgen de la Paz en la iglesia de Santa Catalina, con varias esculturas de bulto.²⁵

El nombramiento de Luis Muñoz en el edificio de la Generalidad parece haber relegado a Jaume Vicent a un papel secundario. Entre 1514 y 1516 lo encontramos trabajando, junto a otros escultores o *imaginaires* poco conocidos, en el porche del Consulado del Mar. Se trata de un trabajo de equipo, de tracerías y pináculos, donde es difícil adscribir nada a nadie en particular.²⁶ Sin embargo, el 17 de septiembre de 1517 firmaba el contrato para la realización de la desaparecida portada de la capilla de la Casa de la Ciudad, seguramente su obra más importante en Valencia, cuyas capitulaciones fueron localizadas y publicadas por Vicente Boix a mediados del siglo XIX.²⁷ Resulta extraño que en estas circunstancias los representantes del Municipio lo escogieran a él y no a Luis Muñoz, probable autor de las trazas.²⁸ Ello nos lleva a sospechar que, aunque había demostrado sobradamente su valía con la madera -tanto directamente como para moldes de yeserías- Muñoz no había trabajado antes la piedra.²⁹ Se requería además a alguien especializado en la escultura de bulto,

pues dentro del conjunto se incluían las efigies de los Santos Juanes, San Vicente Mártir y Ferrer, los apóstoles Juan y Santiago, la Virgen con el Niño y dos ángeles tocando la flauta y la cítara. Todas ellas eran figuras “de poco mérito” ante los ojos del historiador decimonónico José María Zacarés, que sí admiró el trabajo de sus grutescos.³⁰ La obra se prolongó hasta 1520 y en octubre de ese año el cantero Miguel de Maganya, junto al escultor Onofre Forment, acometieron la visura de esta notable pieza, actualmente desaparecida.³¹

Luis Muñoz continuó con su actividad para la Generalidad. En 1518 se le pagaba a él y a Jordi Llobet por los escudos y otras obras de talla para las dos portadas superiores de la escalera principal,³² lo que podría constituir la primera obra documentada en piedra de este artista. Al año siguiente comenzó a trabajar en los artesanos, dirigiendo un grupo de artífices junto a los maestros carpinteros Genís Linares y Jaume Cendra, y sustituyendo a este último en el cargo tras su fallecimiento, en 1528. Poco después, en 1531, moría el propio Muñoz.³³ Entre sus obras dudamos si incluir o no la Capilla de la Resurrección de la catedral de Valencia, ejecutada en alabastro a partir de 1529, porque es posible que su autor fuera un hijo homónimo que, sien-

24 GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, p. 200.

25 GÓMEZ-FERRER, M., “El relieve del Tránsito de la Virgen de la catedral de Valencia, obra de Carles Gonçalbez. A propósito de la escultura valenciana en la transición al siglo XVI”, en *Goya*, 357 (2016) 271-285, espec. p. 278.

26 ALDANA, S., *La Lonja...*, vol. I, pp. 81-82.

27 BOIX, V., *Valencia Histórica y Topográfica*. Valencia, Imprenta de J. Rius, 1862-63, vol. II, pp. 256-259 y 284-288. El contrato completo fue publicado nuevamente por TRAMOYERES, L. “La Capilla de los Jurados de Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 5 (1919) 73-100.

28 Como se ha indicado antes, tras su experiencia en la ejecución del órgano de la Catedral, Muñoz ya había preparado plantillas para una portada “a la romana” que se construiría en el Hospital General entre 1513 y 1514 (GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, p. 198).

29 A partir del documento recogido por Aldana (ver nota 23), se ha llegado a decir que también estaba capacitado para trabajar la piedra (GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, p. 199). Sin embargo, en su contexto, cuando se nombra este material se está haciendo referencia a las obras necesarias en el edificio y no a la capacitación del maestro. Aunque se llegó a plantear el uso del alabastro, finalmente se resolvió con *pedra blanca*.

30 ZACARÉS, J. M., *Memoria histórica y descriptiva de las casas consistoriales de la ciudad de Valencia*. Barcelona, Imprenta de J. Tauló, p. 25.

31 TRAMOYERES, L., “El escultor valenciano Damián Forment”, en *Almanaque de las Provincias*. Valencia, Las Provincias, 1903, pp. 121-128.

32 ALDANA, S., *El palau de la Generalitat Valenciana*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1995, p. 34.

33 GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, p. 199. Ese mismo año 1531, el 2 de febrero, aparece documentado en Tortosa cobrando por sus trabajos en nivelar la acequia de la Roya y otra acequia de Xerta. MUÑOZ, J.H. y ROVIRA, S.J., *Tortosa en temps de Carles I, segons el Llibre de Rúbriques (1522-1536)*. Tortosa, Ajuntament 2000.

do todavía menor de edad, a partir de 1524 se formaba como aprendiz de Damián Forment.³⁴

El conflicto de las Germanías había estancado la producción artística de la ciudad entre 1520 y 1524. Después de esta fecha tenemos alguna noticia suelta que nos sitúa a Jaume Vicent trabajando para el Municipio, como la ofrecida por Tramoyeres de que en 1525 se pagó a Joan [sic] *Vicent, entallador*, por haber esculpido las efigies de los reyes Juan II, Fernando el Católico y el emperador Carlos I, para completar la serie de los monarcas de Aragón existentes en la antigua Casa de la Ciudad.³⁵ A raíz de esta noticia, se le suele atribuir la talla de los retratos de los Reyes Católicos insertados, entre varios escudos y otros fragmentos de madera, en dos panoplias conservadas en el Museo Histórico Municipal de Valencia.³⁶ En 1526 se dan ocho libras y ocho dineros al maestro Jaume Vicent, *fuster*, por la ejecución del crucifijo del coro de la Catedral de Valencia, imagen que posteriormente encarará Nicolau Falcó.³⁷

No tenemos noticias de su actividad entre 1526 y 1533, año en que se reanudan las obras del Consulado del Mar bajo la dirección de Joan Corbera. El 8 de abril los maestros Vicent de Oliva,³⁸ Pere Capdevila y Jaume Vicent, *entalladors*, daban comienzo al trabajo en los medallones del antepecho, y el día 13 de abril se incorporan Bernat Nadal, Lorenç Blay y Diego González.³⁹ La calidad de estas piezas es bas-

tante desigual, por lo que Aldana atribuye a Jaume Vicent los recayentes al patio, que son los mejores.⁴⁰ En todo caso, como ya señaló Mercedes Gómez-Ferrer, hay que tener en cuenta que dentro del grupo de escultores es el joven Vicent de Oliva -denominado también Vicent Eximeno- el que actúa como coordinador del grupo y cobra un sueldo mayor que el resto de sus colaboradores,⁴¹ lo que demuestra el papel secundario del veterano artista cuya trayectoria estamos recorriendo. Durante la ejecución de estas obras se produjo el fallecimiento de Corbera y le sustituyó el maestro Domingo de Urtiaga, dándose por acabado el trabajo el 10 de noviembre de 1534.⁴²

Posteriormente a esta fecha, a Jaume Vicent todavía lo vamos a encontrar documentado en la realización de dos de los *peirons* o cruces terminales de la ciudad de Valencia. A pesar de su reducido tamaño, no se trata de encargos marginales, sino de piezas de gran calidad que siempre se encomendaban a los mejores escultores del momento. En 1535 actuará en la cruz del camino real de Aragón, construida por Francesc Baldomar en el año 1449 y que se encontraba en muy malas condiciones por ser lugar frecuentado por moriscos. Sólo quedaba en pie la espiga, por lo que los Jaume Vicent y Joan Gascó rehicieron el remate con piedra procedente de la cantera de Barcheta. El mismo año 1535 se acordó la realización para el camino real de Meliana de una nueva cruz, conocida actualmente como

34 El contrato de aprendizaje se firmó en septiembre de 1524 y tendría una duración de cinco años. En él se menciona claramente a *Loys Munioz, menor de días, hijo de Loys Munioz, vezino de la ciudad de Valencia*. ABIZANDA BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*. Zaragoza, La Editorial, 1915-1932, vol. I, p. 98. Sin embargo, las noticias posteriores que tenemos de Luis Muñoz hijo lo presentan como un simple carpintero, GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, p. 334.

35 TRAMOYERES, L. "La Capilla...", p. 89. Parece un error del escribano, más que la referencia a un hijo o pariente de Jaume Vicent dedicado también a la escultura.

36 BRU I VIDAL, S. y CATALÁ GORGUES, M. A., *L'arxiu i museu històric de la ciutat de València*. Valencia, Ediciones Cimal, 1986, p. 66; ALDANA, S., *El palacio...*, vol. I, p. 29.

37 COTS MORATÓ, F., "Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVI", en *Estudios de platería, San Eloy 2009*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, pp. 223-245, espec. p. 225.

38 Aldana llegó a proponer la posibilidad de que Vicent de Oliva y Jaume Vicent fueran la misma persona (ALDANA, S., *La Lonja...*, vol. I, p. 109), aunque esta hipótesis ha sido plenamente descartada por Mercedes Gómez-Ferrer (*Arquitectura...*, pp. 206-208).

39 ALDANA, S., *La Lonja...*, vol. I, p. 91.

40 ALDANA, S., *El palacio*, vol. I, p. 235.

41 GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, pp. 206-207.

42 ALDANA, S., *El palacio*, vol. I, p. 235.

cruz de Foyos. La obra sería dirigida por mossén Joan Batiste Corbera y finalizará en 1536, siendo los *imaginaires* Jaume Vicent y Jeroni Nadal quienes realicen la talla.⁴³ Actualmente lo que se conserva allí es una copia de la pieza original, restaurada en los años 80 del siglo XX. Sobre la espiga hay un capitel de cuatro caras, en cada una de las cuales se labró un escudo de Valencia, y encima de éste, la cruz con la imagen del crucificado y los símbolos de los cuatro evangelistas y, en el reverso, la Virgen con un santo a cada parte y otro a sus pies en actitud suplicante.⁴⁴ Es la última noticia que tenemos del veterano escultor, que debió fallecer poco después.

LOS INICIOS DE JAUME VICENT EN LA CATEDRAL DE TORTOSA

En la década de 1490 se acometieron importantes intervenciones en la catedral de Tortosa gracias a la financiación de Joan Girona, protonotario papal y secretario de la Cancillería Apostólica. Éstas se encargaron al reputado arquitecto Pere Compte, maestro de obras del Rey, del Capítulo y de la Ciudad de Valencia, quien delegó la dirección de las mismas a su discípulo Antoni Queralt, nombrado maestro mayor de la catedral de Tortosa y después también maestro de la Seu de Lérida. Las principales actuaciones llevadas a cabo en ese momento serían la capilla del Rosario, el cancel de alabastro de la capilla de los Boteller, los dos púlpitos, el sepulcro de Joan Girona y, fuera de la catedral, el calvario conocido popularmente como Crist del Palau.⁴⁵

Francesca Español propuso inicialmente (1990) que el sepulcro de Joan Girona era obra del mismo autor que los púlpitos y el Cristo,⁴⁶ aunque posteriormente (2001) los desvincularía, estableciendo una relación entre el sepulcro tortosino y el del arzobispo Juan de Aragón, en el presbiterio de la Seo de Zaragoza, atribuido al taller de Gil Morlanes el Viejo y Juan de Palacio.⁴⁷ Ante la discrepancia estilística entre la obra catalana y la aragonesa, en una revisión más recientemente del tema (2010) Joan Hilari Muñoz y Joan Yeguas han planteado la posibilidad de atribuir su autoría a Jaume Vicent, conocido por su trayectoria en tierras valencianas y documentado en Tortosa a partir de 1489, el mismo año de la muerte del prelado.⁴⁸ Como advierten estos autores, estilísticamente el escultor presenta unos rasgos muy característicos en los rostros, aunque el tratamiento de las telas es más habitual de la época, con pliegues duros y poca definición bajo la ropa.⁴⁹

El sepulcro es una pieza compleja. Con toda seguridad podemos hablar de dos manos diferentes trabajando en él, quizá en momentos distintos, como sugiere la diferente solución para la caída de los ropajes en los bajorrelieves y la escultura de bulto. Tampoco hay una homogeneidad rotunda en las dos imágenes exentas, de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, por lo que nos centraremos únicamente en la última (Fig. 1). Ésta presenta los ojos entreabiertos y el surco nasolabial bastante marcado, así como un detallado tratamiento de los cabellos, forman-

43 CARRERES ZACARÉS, S., “Cruces terminales de la ciudad de Valencia (conclusión)”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 14 (1928) 73-74, citado por GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, pp. 194-195 y 314.

44 CORELL VICENT, J., “La cruz de Foyos” AAV, 65, 1984, pp. 85-87, con motivo de su restauración., citado por GÓMEZ-FERRER, M., *Arquitectura...*, p. 195. Sobre su iconografía concreta, MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M.E., “Cruces procesionales y cruces de término. Alcance teológico y social de sus particularidades iconográficas”, en *Boletín de Arte-UMA*, 39 (2018) 183-194, espec. p. 191.

45 VIDAL FRANQUET, J., “Pere Compte, mestre major de l’obra de la Seu de Tortosa”, en *Anuario de estudios medievales*, 35-1 (2005) 403-434, espec. pp. 420-422.

46 ESPAÑOL BERTRÁN, F., “Un púlpito gótico de la catedral de Lérida en la obra del escultor Jordi Safont”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 40 (1990) 21-42, espec. p. 32. Esta hipótesis fue recogida por ALMUNI BALADA, V., *La Catedral de Tortosa als segles del gòtic*. Barcelona, Fundació Noguera, 2007, vol. I, LXXVIII, figs. 167 y 168.

47 ESPAÑOL BERTRÁN, F., “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la escultura de su época: Burgos, 13-16 octubre de 1999*. Burgos, Centro Cultural “Casa del Cordón”, 2001, pp. 287-334, espec. 326 y 330-331.

48 MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H. y YEGUAS I GASSÓ, J., “El sepulcre de Joan Girona a la Catedral de Tortosa”, en *Taüll*, 30 (2010) 25-28; YEGUAS I GASSÓ, J., “L’escultura a la catedral de Tortosa a la ratlla del 1500”, en *Art i cultura. Història de les Terres de l’Ebre*, 5, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2010, pp. 82-83.

49 MUÑOZ, J. H. y YEGUAS, J., “El sepulcre...”, p. 27.



Fig. 1.- Jaume Vicent. *San Juan Evangelista* (h. 1490). Sepulcro de Joan Girona. Catedral de Tortosa. Fotografía de Joan Hilari Muñoz.



Fig. 2.- Jaume Vicent. *Ángel* (h. 1503). Portada de la capilla. Hospital de Santa María de Xàtiva. Fotografía de Josep Lluís Cebrián.

do rizos resueltos al modo centroeuropeo. En su expresión y en la particular forma de definir los pliegues guarda paralelos importantes con algunos de los ángeles músicos de la anónima portada de la capilla del antiguo Hospital de Xàtiva, que veremos después. Esto confirmaría las intuiciones de Muñoz y Yeguas.

En cuanto a los púlpitos y el Cristo, también se ha escrito bastante sobre ellos en los últimos años, intentando establecer su autoría aunque sin pruebas totalmente concluyentes.⁵⁰ Tanto unos como el otro serían de la misma mano y presentan el escudo del canónigo Joan de Soldevila (+1502), estando documentados los pri-

meros en 1500.⁵¹ Al igual que la imagen de San Juan en el sepulcro de Joan Girona, las figuras de los púlpitos presentan un ropaje con pliegues angulosos y algunos detalles de los rostros se asemejan bastante, como los ojos entreabiertos, la nariz afilada y el surco nasolabial muy definido. Sin embargo, estilísticamente hay diferencias notables y parece bastante evidente que no se trata del mismo escultor. En ese sentido, no hay razones para desechar la atribución a Pedro de Layz, propuesta hace algunos años por Fumanal y Vidal.⁵² En el púlpito encontramos además otros rasgos muy novedosos y personales, como los ojos tallados con pupilas muy

⁵⁰ La profesora Francesca Español observó el parecido de los dos púlpitos de Tortosa con unos fragmentos de otro anterior de Lérida (ca. 1441-1454) y lo relacionó con la presencia de Antoni Queralt en ambas poblaciones como maestro catedralicio (ESPAÑOL, F., “Un púlpito...”). No obstante, esta autora considera que a Queralt “no le correspondería la realización material” de la pieza tortosina (ESPAÑOL, F., “La escultura...”, p. 326). Para una revisión final sobre el tema: YEGUAS I GASSÓ, J., “L’escultura de les troncs”, en *Art a la Catedral de Tortosa*, Tortosa, Catedral de Tortosa, 2017, vol. II, pp. 39-43.

⁵¹ MATAMOROS, J., *La Catedral de Tortosa. Trabajos monográficos acerca de su construcción y de su contenido artístico y religioso*. Tortosa, Editorial Católica, 1932, p. 28-30.

⁵² FUMANAL I PAGÉS, M.A. y VIDAL FRANQUET, J., “L’escultura medieval”, en *Art i cultura. Història de les Terres de l’Ebre*, 5, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2010, pp. 61-72, espec. p. 71. Tanto esta pieza como el Cristo fueron sufragados por el canónigo Joan Soldevila (+ 1502), y presentan algunos rasgos adscribibles a la escultura castellana de la época. Entre los personajes documentados en este momento en la catedral estaría Pedro de Layz, *imaginaire* oriundo de León, quien aparece como testigo presentado por el canónigo en un tema de justicia eclesiástica.



Fig. 3.- Anónimo castellano (¿Pedro de Layz?). *Evangelista* (1500). Púlpito del lado del Evangelio. Catedral de Tortosa. Fotografía de Federico Iborra.



Fig. 4.- Jaume Vicent. *Ángel músico* (h. 1503). Portada de la capilla. Hospital de Santa María de Xàtiva. Fotografía de Josep Lluís Cebrián.

marcadas (Fig. 3), particularidad que junto a los estilemas antes comentados veremos asimilada y repetida en las obras valencianas posteriores.

JAUME VICENT EN EL HOSPITAL DE XÀTIVA

En el año 1503 Jaume Vicent estaba residiendo en la localidad valenciana de Xàtiva, aunque en 1505 volverá a aparecer documentado en Tortosa. Desconocemos las circunstancias concretas de su estancia temporal, aunque es probable que se trasladara expresamente para ejecutar algún encargo importante, que podría haber recibido a través de Antoni Queralt. Recordemos que en ese momento las obras del Consulado del Mar y de la Colegiata de Gandía tenían ocupados a los principales colaboradores del círculo de Pere Compte, por lo que cualquier nueva obra que pretendiese tener calidad

requeriría la contratación de artistas foráneos.

Por estas fechas, en Xàtiva hay una actividad importante. En la Colegiata se estaba levantando la capilla de Nuestra Señora de las Fiebres y de los cuatro Doctores de la Iglesia, fundada en 1497 por Francesc de Borja (+1511), obispo de Teano y pariente de Alejandro VI.⁵³ Enfrente mismo del templo se estaba edificando el Hospital de Santa María, del que poco sabemos aparte de que en 1494 se ofrecían limosnas para su construcción.⁵⁴ En su fachada destaca todavía la magnífica portada de la capilla, caracterizada por la proliferación de ángeles músicos de cuidada factura. Esta pieza ha sido estudiada recientemente por Josep Lluís Cebrián, quien la ha fechado en la primera década del siglo XVI a partir de ciertas afinidades con la pintura de los Hernandos y la epigrafiía de la Capilla de Todos

⁵³ Las pinturas del retablo se acordaron con los Hernandos en 1511, si bien la mazonería ya estaba ejecutada, según la moda “a la romana”, probablemente obra de Luis Muñoz GÓMEZ-FERRER, M. y CORBALÁN DE CELIS, J., “Un contrato...”, p. 165.

⁵⁴ BÉRCHEZ, J. (Coord), “Arquitectura y artes figurativas en Xàtiva: época medieval y moderna”, en *Història de Xàtiva*. Valencia, Universitat, 2006, pp. 419-474, espec. p. 428.

los Santos en la Cartuja de Portaceli (1510).⁵⁵ Las fotografías que aporta en su texto son fundamentales para aproximarnos al detalle de las figuras y analizar el estilo de su autor.

Cebrián señala que el tratamiento escultórico, a pesar de las formalidades del estilo flamenco, se aleja de las corrientes germánicas y norteeuropeas para situarse, quizá, más cerca de las peculiaridades del gótico italiano. Considera este escultor también que el tratamiento anatómico de las figuras revela que el artista conocía perfectamente la escultura renacentista. En este sentido, Pérez Sánchez ya advirtió que la presencia de ángeles situados directamente sobre la arcada flamígera en lugar de cardinas era algo que remitía al mundo napolitano.⁵⁶ Por otro lado, las ménsulas interiores de la capilla responden a modelos tomados de la pintura valenciana de Reixach, como ya señaló Cebrián anteriormente.⁵⁷

Es interesante el análisis de la escultura de esta portada, porque encontramos aparentes divergencias estilísticas que realmente nos sugieren el empleo de un repertorio de modelos bastante amplio. Por un lado se constata la presencia de ángeles de tradición gótica, caracterizados por presentar rostros juveniles y el cabello recogido por un aro o diadema en su zona central (Fig. 5 y 7). De ésta cuelgan largos mechones enrollados en sí mismos, como ocurre en la pintura de Jacomart o Reixach, o rizados conformando ondas en el aire, algo más propio de la escultura de mediados del XV. Existe un segundo grupo de ángeles con rostros más maduros (Fig. 4) o infantiles (Fig. 2), y los cabellos resueltos con más libertad, que quizá puedan emparentarse con el mundo italiano y las pinturas de Francesco Pagano y Paolo de San Leo-

cadio en la catedral de Valencia. No se trata de dos artistas diferentes, porque hay soluciones intermedias y el tratamiento de la caída de los ropajes y las alas resulta homogéneo en todas las figuras.

Ya advierte Cebrián que esta portada no responde al diseño original, sino que habría sido modificada. En efecto, al menos los dos ángeles que flanquean la imagen de la Virgen y el que sostiene el escudo proceden de un lugar diferente, como delata su colocación de manera forzada, rompiendo las alas de otros compañeros. Su emplazamiento primitivo pudo ser la puerta original de acceso al propio hospital, sustituida décadas después por otra renacentista.

Podemos constatar el estilo tortosino de Jaume Vicent en los dos pequeños ángeles recolocados a ambos lados de la Virgen. El de la derecha presenta los ojos entreabiertos y una expresión facial muy similar al San Juan Evangelista del sepulcro de Joan Girona (Fig. 7), aunque los cabellos desordenados de este último, al modo centroeuropeo, están más próximos a los del ángel situado al lado izquierdo de la portada setabense (Fig. 2), cuyo rostro mofletudo quizá se podría emparentar con los *putti* que Vicent labrará una década después en el palacio de la Generalidad de Valencia.

El ángel tenante del escudo (Fig. 5), los músicos (Fig. 4) y la Virgen con el Niño se caracterizan por presentar los ojos mucho más abiertos, marcando las pupilas. En este caso, Vicent parece estar imitando al anónimo artista castellano que trabajó en los púlpitos de Tortosa (Fig. 3), pudiendo establecerse paralelos concretos bastante elocuentes. No obstante, resulta patente que no son obra del mismo autor, puesto que

55 CEBRIÁN I MOLINA, J.L., “La capella de l’Hospital de Santa Maria de Xàtiva”, en *IX Jornades d’Art i Història*. Xàtiva, Ulleye, 2017, pp. 1-36. Este autor ha observado que algunos de los ángeles músicos del Hospital presentan un tipo de mangas en sus vestiduras que remite a las pinturas de los Hernandos en el retablo de la Catedral de Valencia, lo que nos situaría después de 1505. Con esta cronología tendríamos a Jaume Vicent ya de vuelta en Tortosa, pero no cabe descartar otro referente anterior y, de hecho, hay soluciones parecidas en los ángeles de las bóvedas de la capilla mayor de la Catedral de Valencia.

56 Citado por ZARAGOZÁ CATALÁN, A., *Arquitectura gótica valenciana*. Valencia, Generalitat, 2000, p. 183.

57 CEBRIÁN I MOLINA, J.L., “La capella de l’Hospital de Xàtiva”, en *L’Informador de la Costera*, 311 (8 de septiembre de 2007) 9.



Fig. 5.- Jaume Vicent. *Ángel con escudo* (h. 1503). Portada de la capilla. Hospital de Santa María de Xàtiva. Fotografía de Josep Lluís Cebrián.



Fig. 6.- Jaume Vicent. *Ángel* (post. 1510). Portada de la capilla. Palacio de Mosén Sorell, Valencia (actualmente en el Museo del Louvre). Fotografía de Carlos Martínez.

en Xàtiva la definición del volumen facial en pómulos y frente es menos marcada y hay una tendencia a la simplificación en los cabellos, que se ondulan al aire de manera muy rígida y poco realista. Esta particularidad estilística, de gran expresividad, resulta arcaizante en el cambio de siglo, aunque Vicent la pudo conocer de primera mano a través la excelente escultura de la capilla de Santa Ana en la Colegiata de Xàtiva (1450),⁵⁸ atribuida a Antoni Dalmau, discípulo de Pere Joan.⁵⁹ Tras el derribo de la misma, se trasladó al Museo del Almudín una de las ménsulas con un ángel tenante que, aunque parcialmente desfigurado, guarda grandes similitudes con el que estamos comentando.

TRABAJANDO EN VALENCIA PARA BALTASAR SORELL

El siguiente hito en nuestro recorrido es la portada de la capilla del desaparecido palacio de Mosén Sorell en Valencia, pieza actualmente conservada en el Museo del Louvre, que se ha atribuido al círculo del maestro Pere Compte por su diseño y arquitectura.⁶⁰ A nivel estilístico, la escultura parece posterior a lo de Xàtiva, porque presenta ya consolidadas algunas de las soluciones que veíamos como innovadoras en la obra setabense. Por documentación indirecta, sabemos que en septiembre de 1506 el caballero Bernat Sorell vendió al Ayuntamiento catorce carros de piedra de Bellaguarda, que se destinaron a la portada de la Escribanía municipal.⁶¹

⁵⁸ Esta capilla fue promovida por el entonces cardenal Alfonso de Borja. CEBRIÁN, J.L., “La capella del Papa a la Seu Vella de Xàtiva”, en *La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva 2007. Libro de Estudios*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 318-327.

⁵⁹ Sobre Antoni Dalmau: GÓMEZ-FERRER, M., “La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, IX-X (1997-1998) 91-105. Para la atribución a Dalmau de la escultura de la capilla, ZARAGOZÁ, A., *Memorias olvidadas II. Los palacios de la memoria*. Valencia, Consorci de Museus, 2017, p. 22.

⁶⁰ ZARAGOZÁ, A. y GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte...*, pp. 90-97.

⁶¹ AHMV, *Lonja Nueva* e³-18, f-208v. *A mossen Bernat Sorell 28 ð per XIII carretades de pedra de Bellaguarda [...] per obs del portal de la scrivania de la Sala*.

Es probable que este material estuviera pensado para la capilla de su casa y que la operación se hubiera frustrado con la desaparición del maestro encargado de ejecutarla. De hecho, Pere Compte falleció el 25 o el 26 de julio, y a Kassel se le documenta en la Lonja únicamente entre el 4 y el 14 de agosto, realizándose el traslado de la piedra un mes después, el 18 de septiembre.⁶²

En los netos de la portada se repite el motivo de los clavos de la Pasión de Cristo y dos filacterias con la leyenda *Ipsa me consolata sunt*, tomada del Salmo 22, que podría corresponder al emblema de Baltasar Sorell.⁶³ Esto supondría una cronología posterior a 1510 y probablemente anterior a 1514, cuando este hijo del primer promotor se deshace de varias columnas, adquiridas por el Ayuntamiento.⁶⁴ El conjunto de la portada está coronado por una amplia franja a modo de friso, con una escena de la Anunciación. En algunos puntos parece que se ha forzado el relieve para que pueda verse desde abajo en una posición cercana, sutileza poco común que podría derivar de la ubicación en un espacio reducido.⁶⁵ Similares consideraciones las veremos en la escultura del órgano catedralicio.

La configuración general y algunas particularidades de la Anunciación de los Sorell remiten al mundo castellano. Así, el ángel sosteniendo una filacteria enrollada es similar al que Simón de Colonia situó en uno de los costados de la entrada a la Capilla del Condestable, en la catedral de Burgos. Por otro lado, la Virgen resulta deudora de algunas tablas realizadas por Pedro Berruguete y Juan de Borgoña. Del mis-

mo modo que ocurriera con los italianismos en la portada de Xàtiva, podemos rastrear algunos de estos detalles en Valencia, concretamente en la Anunciación realizada por Joan de Kassel para la portada de la Librería de la Catedral (1497), no siendo descartable que se aprovecharan unas trazas ya definidas en 1506 por el maestro alemán.⁶⁶

En la clave del arco se representó la figura de un busto masculino, vestido con solideo y muceta (Fig. 6), cuyo rostro refleja las mismas facciones que el ángel tenante de Xàtiva (Fig. 5). Arriba, el arcángel la Anunciación presenta similitudes con algunos de los músicos setabenses, en concreto con los más próximos a las pinturas de Pagano y San Leocadio. En la portada de los Sorell, tanto en un caso como en otro, los cabellos se resuelven de una manera muy original, conformando mechones homogéneos que se enrollan sobre sí mismos, algo con precedentes en algunos de los ángeles del Hospital. Igualmente se encuentra aquí el mismo tratamiento anguloso de las telas, interrumpiendo algunos pliegues con pequeños rehundidos perpendiculares, que hemos visto en Tortosa.

Una singularidad de esta portada es la solución de la vegetación del *crochet* mediante taladros, evocando las formas de las hojas del cardo espinoso y generando un profundo claroscuro. Esta solución no resulta habitual en la talla de piedra, pero sí en la madera. La encontramos en sillerías castellanas como las de la cartuja de Miraflores o Santo Tomás de Ávila y, en Valencia, en la clave línea ejecutada por Kassel para

⁶² Véase la nota 4.

⁶³ Este mismo lema aparecía en la portada del entresuelo. Debe notarse que las letras iniciales de estas palabras (I M - C S) corresponden con las iniciales de los apellidos de Baltasar Sorell (y Cruilles), y de su esposa Inés de Íxar (y Mora). Por otro lado, es patente que las esculturas superiores estaban destinadas a ocupar los netos, apoyadas en unas ménsulas que fueron mutiladas para adaptarlas a su actual posición. No hay evidencias de una transformación en los pináculos y molduras, lo que sugiere que este cambio lo llevó a cabo el propio autor de la obra.

⁶⁴ IBORRA BERNAD, F., “Nuevas consideraciones en torno al palacio de Mosén Sorell en Valencia”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII (2016) 97-110.

⁶⁵ Agradecemos esta observación a Miguel Sobrino González, escultor y profesor del Taller de Cantería en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

⁶⁶ IBORRA BERNAD, F., “La porte de la chapelle du palais de Mosén Sorell au musée du Louvre”, en *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1 (2018), 45-54.



Fig. 7.- Jaume Vicent. *Ángel* (h. 1503). Portada de la capilla. Hospital de Santa María de Xàtiva. Fotografía de Josep Lluís Cebrián.



Fig. 8.- Jaume Vicent. *Diosa* (1513). Antiguo órgano de la catedral de Valencia (recolocado en uno de los órganos modernos). Fotografía de Federico Iborra.

la Lonja. Sin embargo, en ninguno de estos lugares adquiere tanto protagonismo, lo que nos sitúa nuevamente ante un escultor ingenioso y original, habituado a trabajar tanto en piedra como en madera, amigo de las experimentaciones y de las innovaciones formales.

EL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.

La última pieza de Jaume Vicent que vamos a tratar es la caja del órgano renacentista de la catedral de Valencia, ejecutada junto a Luis Muñoz, a partir de los diseños de Fernando Yáñez de la Almedina.⁶⁷ La profesora Gómez-Ferrer

ya puso de manifiesto que el principal maestro entallador era Muñoz, con un salario de cinco sueldos, mientras que Vicent cobraba cuatro sueldos y seis dineros, y el resto de los operarios tres sueldos y seis dineros al día.⁶⁸ Aunque el órgano propiamente dicho se contrató en 1510 y se empezó a trabajar en enero de 1511, una revisión documental más reciente, hecha por Francesc Villanueva, permite acotar la cronología de los trabajos de escultura de la caja entre octubre de 1512 y julio de 1514.⁶⁹

A la hora de analizar los restos conservados, debemos tener en cuenta que actualmente hay

⁶⁷ GAVARA, J. y GÓMEZ-FERRER, M., “Fernando Yáñez de la Almedina y el órgano renacentista de la catedral de Valencia”, en *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 235-246.

⁶⁸ GÓMEZ-FERRER, M., *La arquitectura...*, p. 197.

⁶⁹ VILLANUEVA, F., “Los órganos...”, pp. 15-68.

mezclados fragmentos procedentes de los dos órganos que hubo en la Catedral, el grande y el pequeño. Los paneles de grutescos más complejos y las esculturas de los ángeles músicos, cuya talla resulta más avanzada, corresponderían al segundo de ellos que, según Sanchís Sivera, era de “igual factura” que el otro y en su balconaje mostraba la fecha de 1604.⁷⁰ Villanueva ha confirmado esta cronología posterior al observar que uno de los ángeles lleva un bajón, instrumento introducido en España en la segunda mitad del siglo XVI.⁷¹

Nos quedarían como originales del primer órgano, por tanto, las cuatro figuras femeninas o matronas con instrumentos musicales (Fig. 8), que la documentación original identifica como “diosas” (*deeses*). Aunque se tiende a atribuir a Luis Muñoz la autoría de estas figuras, los documentos avalan que fueron talladas con madera de ciprés por Jaume Vicent, en su taller, a partir de septiembre de 1513.⁷² La diferencia estilística con los ángeles del órgano pequeño es evidente y, como en otras obras de Vicent, la proporción de la cabeza con respecto al cuerpo es mayor que en aquéllos, algo patente a través de las fotografías de Jarque publicadas por Bérchez.⁷³ Igualmente comprobamos que el tratamiento de los pliegues resulta más artificial, a pesar de que ya hay un intento de mostrar los volúmenes corporales bajo el ropaje, como hacen los Hernandos en sus pinturas. Sin embargo, no debemos olvidar que constituye un tempranísimo intento de aproximación a la escultura renacentista por parte de un artista local, con formación medieval.

CONCLUSIONES

Jaume Vicent es uno de esos artistas cuya fama se ha construido a partir de la documentación, destacando por ser uno de los principales introductores del lenguaje “a la romana” en la ciudad de Valencia, junto a Luis Muñoz, a raíz de su participación en la talla del órgano de la Catedral, en la portada de la capilla de la Casa de la Ciudad y en los medallones del Consulado del Mar. Como bien señaló en su día Mercedes Gómez-Ferrer, esta valoración debería quedar matizada al no haber ninguna noticia que demuestre que Jaume Vicent tuviera capacidad de decisión, y tampoco se le conoce como realizador de trazas o modelos.⁷⁴ Sin embargo, la documentación tortosina nos lo presenta como “pintor” y, a la vista de su trayectoria profesional, es evidente que se trató de un artista inquieto, ávido de asimilar modelos y experimentar, que supo evolucionar desde las formas góticas a las renacentistas. Partiendo de los modelos centroeuropeos y castellanos que conoció en su etapa tortosina, en tierras valencianas ampliará su repertorio formal inspirándose en las creaciones de otros artistas como Dalmau, Reixach, Pagano y San Leocadio o los Hernandos, aunque siempre con un particular sello personal que nos permite identificar sus obras.

Agradecimientos:

Agradezco a Arturo Zaragoza y a Joan Yeguas sus opiniones respecto a este tema.

Igualmente debo agradecer a Joan Hilari Muñoz, a Josep Lluís Cebrián y a Carlos Martínez la amabilidad con la que me han cedido sus magníficas fotografías para ilustrar este artículo.

70 SANCHÍS SIVERA, J., *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909, pp. 223-224.

71 VILLANUEVA, F., “Los órganos...”, pp. 48-49, nota 105.

72 *Ibidem*, p. 51.

73 BÉRCHEZ, J., *Arquitectura...*, p. 121.

74 El caso de Luis Muñoz es singular porque, aparte de preparar trazas y modelos, ejercería como perito y demostraría una capacidad como maestro de obras y no solo como escultor o tallista. GÓMEZ-FERRER, M., *La arquitectura...*, p. 200.