

# «Un art tan noble i lliberal»: un pleito sobre el ejercicio y la liberalidad de la escultura en València (1691)

Carlos Enrique Navarro-Rico

Universitat de València  
carlos.e.navarro@uv.es

Recepción: 15/02/2023, Aceptación: 18/10/2023, Publicación: 22/12/2023

## RESUMEN

El gremio de carpinteros de València sostuvo en 1691 un pleito contra la autoridad municipal y el escultor Antonio Lasala, a quien no consideraban habilitado para emplear la madera por no ser maestro examinado en el oficio. En el proceso testificaron destacadas personalidades, artistas diletantes y profesionales como José García Hidalgo, Agustí Gasull y Apolinari Raga, y sus declaraciones aportan una interesante información sobre sus trayectorias individuales y sobre la consideración que hacían de la teoría y la práctica artísticas, en particular de la escultura y de sus artífices autóctonos, como Leonardo Julio Capuz o Nicolás de Bussy.

### Palabras clave:

Antonio Lasala; Nicolás de Bussy; Leonardo Julio Capuz; José García Hidalgo; Agustí Gasull; Apolinari Raga; escultura; teoría de las artes; parangón; diletantismo artístico

## ABSTRACT

### “An art so noble and free”: A lawsuit on the practice and liberal status of sculpture in València (1691)

This study presents a lawsuit opened in 1691 by the València carpenters' guild against the municipal authority and the sculptor Antonio Lasala, who was not considered qualified to use wood because he was not a qualified master of the guild. Prominent personalities, dilettante artists and painters such as José García Hidalgo, Agustí Gasull and Apolinari Raga testified in the case. Their statements provide interesting information on their individual careers, and on their views on artistic theory and practice, particularly sculpture and local Valencian sculptors such as Leonardo Julio Capuz and Nicolás de Bussy.

### Keywords:

Antonio Lasala; Nicolás de Bussy; Leonardo Julio Capuz; José García Hidalgo; Agustí Gasull; Apolinari Raga; sculpture; artistic theory; comparison; artistic dilettantism



En 1643, el oficio y cofradía de los carpinteros de València aprobó unos *capítols* u ordenanzas que comenzaban decretando cuáles eran los *braços* que estaban incluidos y amparados en la corporación conformando «un solo cuerpo»:

[...] lo dit offici de fusters y braços de aquell, se ha de entendre y enten ser y són un cos: fusters de pi, de noguer, cadirers, escultores, mestres de molins fariners, com de molins batans y draps y arrosos, mestres de órguens, clavicors, espinetes y evanistes que obren de conches y marfils [...]<sup>1</sup>.

Es esta la primera ocasión en que los escultores se mencionaban de forma explícita como parte del gremio; no obstante, esta no era ninguna novedad, ni se les estaba reconociendo una condición especial. La obligación de estar inscrito en la cofradía para poder ejercer de forma autónoma el oficio de carpintero, en cualquiera de sus especialidades, venía impuesta desde muy antiguo, y establecer un examen que condicionaba este acceso constituía una medida monopolística y proteccionista muy efectiva<sup>2</sup>. Así las cosas, aquellos imagineros, entalladores y tallistas que emplearon la madera como soporte pertenecieron siempre a esta corporación, una realidad que se impuso prácticamente sin ambages a lo largo de los siglos, lo que hizo imposible el éxito de los puntuales conatos de independencia que algunos protagonizaron. Uno de ellos fue Antonio Lasala, cuyo caso provocó el pleito que aquí nos disponemos a analizar, que enfrentó al gremio con la autoridad municipal y en el cual se vieron involucradas destacadas personalidades, artistas diletantes y profesionales de la altura de José García Hidalgo o Apolinari Raga<sup>3</sup>.

## El desconocido Lasala y los prolegómenos del caso

Sobre Antonio Lasala es muy poco lo que conocemos. La información del litigio revela que era oriundo de Elda (Alacant), y el propio García Hidalgo refería haberle visto en Madrid, «en casa de Pedro Alonso, escultor de sa Magestat; en la ciutat de Múrcia, en casa de don Nicolás de Villacís, escultor; y últimament [...] en la present ciutat»<sup>4</sup>. Teniendo en cuenta que García Hidalgo afirmaba haberse formado con el predicho Villacís<sup>5</sup>, podríamos considerar una primera e infantil coincidencia en su obrador murciano, para después haberse reencontrado en la Corte, donde al parecer Lasala trabajó para Pedro Alonso de los Ríos<sup>6</sup>. Desde allí, el escultor había acudido a València, donde ya se encontraba en diciembre de 1690 contratando una imagen de la Virgen del Rosario<sup>7</sup>.

Fue unas semanas después cuando el gremio de los carpinteros lo descubrió realizando «diferen[t]s ymàgens» en una casa de la *plaça dels Caixers*<sup>8</sup>, y como no era maestro del oficio y, por tanto, no estaba habilitado para el trabajo de la madera, se le incautaron inmediatamente dichas obras y sus herramientas. En un primer momento, el día 26 de enero de 1691, el oficio estableció que se le impusiera la sanción reglamentaria para estos casos, que ascendía a quince libras más los gastos generados por el embargo de aquellos obrajes. No obstante, la parte de multa que correspondía a las arcas reales le fue perdonada. Tan solo tres días después, el imaginero solicitó a los mayores del oficio que le asignaran un lugar donde poder acabar dichas esculturas, de modo que no quiso entender que no le serían devueltas ni le permitirían finalizarlas «mentre no sia mestre examinat», como se encargaron de recordarle. Pero el 8 de febrero esos mismos prohombres de-

cidieron que se le descargase de toda la pena impuesta, pagando solamente los gastos derivados de la incautación, así como que se le devolviesen las imágenes, aunque no le proporcionarían un lugar donde acabarlas<sup>9</sup>.

Tal vez la relajación de la postura corporativa respondió a la intercesión de alguien con influencia, lo cual explicaría que se le absolviese de aquella primera parte de la multa y, sobre todo, que los jurados de la ciudad decidieran el 29 de marzo declararle exento de la obligatoriedad de examinarse<sup>10</sup>. Desconocedores de este extremo, y en vista de que, a pesar de la amonestación, «ha continuat en treballar de escultoria», desde el oficio volvieron a reprenderle, y fue entonces cuando tuvieron conocimiento de esa autorización municipal. Ante esta situación, decidieron acudir a la Real Audiencia para hacer valer sus ordenanzas, presentando una demanda contra Lasala el 12 de mayo, por parte de su síndico y procurador, el notario Josep Domingo. En ella aducían que, según su normativa —aprobada por el mismo municipio en 1643—, «lo dit offici de fusters es compon així dels escultors, com dels que treballen de fusta de pi, de ébano, y altres», y que por tanto «qualsevol persona que vulla treballar de escultoria o de évano o de altre chénero de fusta [...] se examina y se a examinat sempre per lo dit offici». Asimismo, declaraban que la ciudad no estaba facultada para otorgar una autorización de ese tipo, que además contravenía las ordenanzas por ella misma ratificadas<sup>11</sup>.

La Audiencia admitió la instancia a trámite, y el 18 de mayo se le notificó a Lasala la causa, pero este debió acudir a los jurados inmediatamente, pues fue la ciudad, a través de su subsíndico Antoni Martí Sanchis, la que se personó el día 23 para recurrir el escrito de la corporación. Los términos del proceso giraron, durante los meses siguientes, en torno a la legitimidad del posicionamiento del municipio: los *fusters* defendían que su denuncia no estaba dirigida contra este, sino contra Lasala, y que por ello debía apartarse del pleito; mientras que, por su parte, el subsíndico argüía que se estaba poniendo en cuestión una deliberación legítima y legalmente válida, y por ello debía ignorarse la denuncia. El tribunal rechazó este recurso en dos ocasiones y el 22 de septiembre se admitía la demanda de forma definitiva, aunque se mantuvo como oponente a la ciudad, y no a Lasala.

A partir de entonces se hubieron de preparar los escritos de posiciones, que quedaron presentados en forma de breves ítems o capítulos, a los que deberían atender y contestar los testigos aportados por la parte que les convocaba; e igualmente responderían a las contrapreguntas que les realizase la otra parte, y que lógicamente perseguían desarmar los argumentos de dichos

capítulos. Así las cosas, Sanchis defendió la postura de la ciudad señalando la excepcional habilidad de Lasala, que además de tallar sus imágenes también sabía policromarlas, haciéndolo todo ello con un primor sin par entre los maestros locales, lo cual justificaba que se le excusase de ser examinado<sup>12</sup>. Domingo, en nombre de estos, trataría de discutir la autoridad de los testimonios que refrendasen aquellas afirmaciones, en primer lugar cuestionando su juicio —«diguem quina *inteligència* [*sic*] tenen en la escultoria»—, obligándoles a posicionarse con respecto a los escultores locales —«diguem si saben los officials que [h]y ha ymaginaris en la present ciutat y lo primor ab que treballen»— y poniendo en duda la imparcialidad de algunos testigos presentados por Sanchis, que eran jurados cuando se facultó a Lasala para trabajar de forma libre. Además, reataba a todos estos deponentes a que señalasen el caso de algún escultor que hubiera trabajado en la ciudad sin ser maestro carpintero —«si han vist en jamés que ninguna persona que no sia mestre de dit offici haja treballat en jamés en la present ciutat ni de escultoria ni de fuster»—<sup>13</sup>.

En ese sentido iba dirigido, de hecho, el principal argumento del oficio: que siempre que «[h]a sucsehit el voler treballar qualsevol persona [...] de obra de escultoria, a estat precís que la tal persona es fes mestre del dit offici». Para corroborar este hecho, Domingo pedía que las voces que él presentaba refiriesen el ejemplo de Nicolás de Bussy, quien siendo «official insigne», «per a poder treballar de escultor es feu mestre», como comentaremos. De la misma manera, para contrarrestar los alegatos de la otra parte, conminaba a sus testigos a que confirmasen que en la ciudad había mejores escultores que Lasala, lo cual vendría demostrado por un suceso concreto que analizamos más adelante: el cabildo de la seo le había encargado una imagen de santo Tomás de Villanueva que fue considerada insuficiente y hubo de sustituirse por otra de Leonardo Julio Capuz<sup>14</sup>. Sanchis, no obstante, no se mostró tan astuto como Domingo, y apenas se limitó a plantear como interrogaciones estos capítulos, sin una estrategia que los controvirtiera de forma clara o que pusiera el foco del litigio en el carácter liberal de la escultura<sup>15</sup>.

## Los declarantes

Entre los declarantes que concurrieron al proceso hallamos a personalidades muy importantes. Por parte de la ciudad, Antoni Martí Sanchis propuso en principio a ocho individuos, a los que luego sumó otros cinco: se trataba de los ciudadanos Vicent Roca, Vicent Ponti, Pedro Calatayud, José Falco de Belaochaga, Isidro Pala-

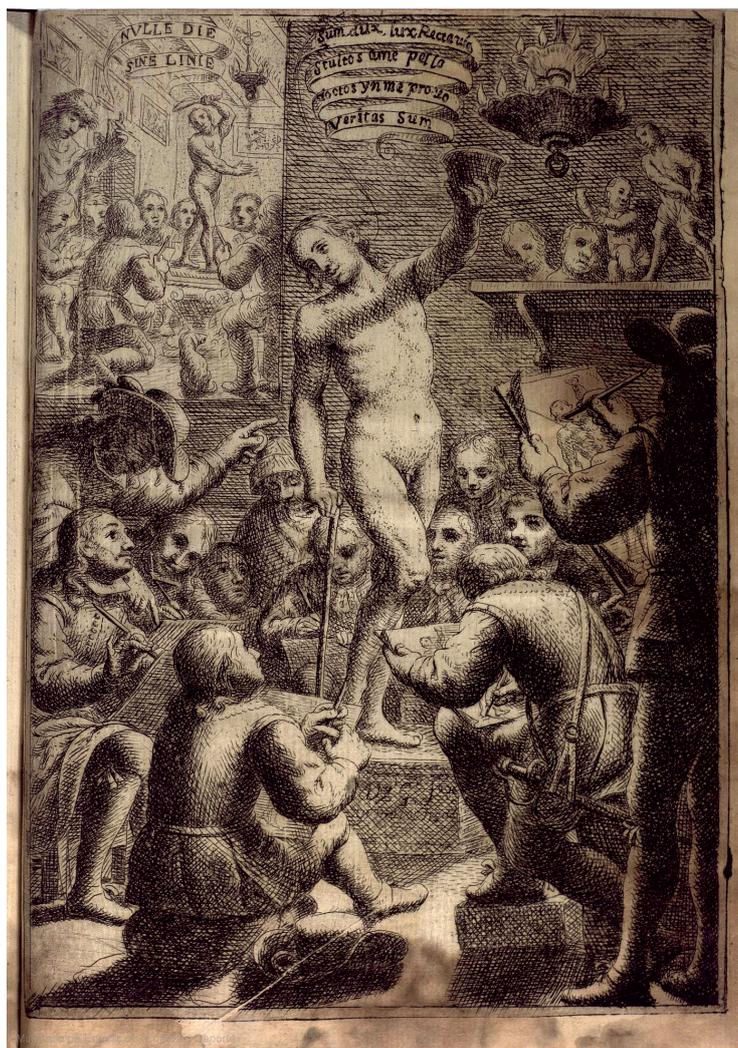


Figura 1. Según dibujo de José GARCÍA HIDALGO, *Una academia de pintores*. Extraído de *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura*. Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico.

vecino, Francisco Català de Monsoner, Jacinto de Caspe, Emmanuel Isova, Bernardo Sanz de la Llosa, el arquitecto arbitrista Tomàs Güelda, y finalmente tres pintores profesionales: Agustí Gasull, Apolinari Raga —o Larraga— y José García Hidalgo. Por parte de los carpinteros, Josep Domingo se contentó con convocar al platero Prudencio Marín, al dorador Gaspar Asensi y a los pintores Vicent Aguilar, Dionís Vidal y Juan Conchillos<sup>16</sup>.

Antes de detenernos en las opiniones que mostraron con la causa que se dirimía, es preciso hacer algunas observaciones. En primer lugar, lo más llamativo es que no hubiera, entre todos, ningún escultor o entallador profesional, y esta circunstancia nos impide saber qué opinaban ellos mismos ya no solo sobre la intrusión de Lasala, sino también sobre su propia disciplina, y si habían encajado de algún modo, aunque fuera retórico, las máximas liberales que, como

vamos a ver, sí invocaron los pintores de todo tipo y extracción. Resulta lógico que por parte de la ciudad no se reclamara su presencia, pues tendrían que haber encontrado a alguno contrario a los principios gremiales, y probablemente no lo había, pues resultaban ventajosos para ellos; y en caso de haberlo, el susodicho tendría que estar dispuesto a posicionarse frente a la corporación, lo cual le acarrearía recelos entre sus colegas. Pero la cuestión no está tanto ahí, sino en que el propio oficio tampoco convocó a ninguno de estos artistas, y cabe preguntarse el porqué, si entre sus filas reconocemos en aquel momento al menos a doce hombres dedicados a esa disciplina<sup>17</sup>. Lo más probable es que desde el mismo gremio no se los considerase voces con la suficiente autoridad o capaces de imponerse a la otra parte, pues casi todos los declarantes de la ciudad señalaron —unos de un modo más severo que otros— la impericia de los imagineros valencianos. Volveremos a hablar sobre ello.

Por otro lado, debemos señalar las diferencias existentes entre los dos grupos de testigos, no solo en el número de convocados, sino también en su diversa extracción. Mientras que los llamados por los carpinteros eran artistas en activo, más o menos humildes y de diferente nivel y trayectoria, la ciudad quiso contar con un extenso plantel de individuos pertenecientes a la baja nobleza y la oligarquía locales, pensando que tal vez su reputación inclinaría la balanza de la justicia, pero también atendiendo a los conocimientos que sobre materia artística tenían. Como hemos dicho, el síndico del oficio de los carpinteros trató de desacreditar sus testimonios por su condición mayoritaria de artistas espurios, al obligarles a declarar qué *intel·ligència* poseían con respecto a la escultura, y sus respuestas —que desgranaremos enseguida— no tienen desperdicio, pues informan de lo asimilados que tenían algunos principios teóricos acerca del origen y la práctica de las artes gracias a su paso por diferentes academias de dibujo, entre ellas la que fructificó en el convento de Santo Domingo<sup>18</sup>.

## De la *intel·ligència* de los testigos

Aquellos testigos cuya aproximación a la práctica artística era diletante, justificaron la validez de su opinión exponiendo su concurrencia a diversas academias, lo cual demuestra que el dibujo y la pintura eran una afición consolidada entre las clases pudientes valencianas. Así, Bernardo Sanz afirmaba haber asistido a «acadèmies en tota Espanya, com és en la cort de Carlos segon (que Déu guarde), y en les acadèmies de Sevilla y en les acadèmies de la present ciutat de València»<sup>19</sup>, y en la del convento de Predicadores le cono- ce-

ría García Hidalgo, que le incluyó en sus *Principios para estudiar el nobilissimo y real arte de la pintura* entre los nobles que ejercían la pintura y la engrandecían con ello<sup>20</sup> (figura 1). También Francisco Català reconocía haber pasado por «alguna de les acadèmies de la present ciutat», y en el aula del dicho cenobio pudieron coincidir igualmente con el pintor Apolinari Raga, quien decía haber empleado «la major part del temps en lo estudi del dibuix, axí en estudiar de differens estàtues, com en les acadèmies públiques [...] en la present ciutat»<sup>21</sup>.

El ciudadano Tomàs Güelda, conocido por la historiografía por sus incursiones en el campo de la ingeniería pero desde una perspectiva más bien arbitrista (figura 2)<sup>22</sup>, también argumentó la idoneidad de su opinión por haber estudiado «la noble art de la pintura» en la academia de Santo Domingo y en casa del pintor Pau Pontons, así como por ser *aficionado* a dicho arte, motivo este y no otro —lo cual es significativo— que le había llevado a viajar a Italia, en concreto a Roma, algo que igualmente autorizaba su juicio<sup>23</sup>.

Por su parte, Raga, García Hidalgo y Gasull, además de haber formado parte del mismo ambiente académico que los anteriores, poseían una experiencia y una cultura mucho más amplia que la de los pintores que fueron llamados por los carpinteros, circunstancia que quisieron dejar bien clara al ser cuestionados sobre la aptitud de su testimonio, lo cual nos ofrece noticias muy interesantes para reconstruir sus trayectorias formativas y vitales, hasta ahora algo oscuras. García Hidalgo expuso el mismo periplo que plasmó en sus célebres *Principios* y que ha trascendido en la historiografía<sup>24</sup>, si bien en esta ocasión aportó unos márgenes cronológicos muy concretos, que corrigen en parte la reconstrucción que se ha hecho. El artista afirmó que su traslado a Roma «per a estudiar el art de la pintura» se produjo cuando tenía nueve años —de modo que hubo de suceder en torno a 1654—. Una edad tan corta, y el hecho de mostrarse como aprendiz de Nicolás de Villacís y de Francisco Giralte en Murcia antes de emprender ese viaje, podría hacernos dudar acerca de la consistencia del dato, pero lo cierto es que el resto de las periodizaciones que ofreció encajan con lo que sabemos documentalmente. Así, señaló que en la capital italiana estuvo durante cinco años y medio, que después pasó a València —por tanto, hacia 1659-1660—, donde habría permanecido nueve años «usant de dit art, en casa de artífices y en acadèmies continues, particulars y generals»<sup>25</sup>, y que posteriormente (ca. 1669) saltó a Madrid, donde ingresó en el taller de Juan Carreño de Miranda. En el tiempo que medió entre su llegada a la capital y su regreso a València, que hubo de tener lugar hacia 1690,



Figura 2. Tomàs GÜELDA (dibujo) y Crisóstomo MARTÍNEZ (grabado), *Proyecto de muelle para el puerto de València*. Extraído de la *Descripción del muelle que la muy illustre ciudad de Valencia ha mandado fabricar en su playa* (1686). Biblioteca Histórica de la Universitat de València.

[...] continuà este testimoni vint anys en la dita vila de Madrid, gastant-los en estudis de l'art, axí en geometria, simetria, prespectiva y debuix en acadèmies generals y particulars de la dita vila de Madrid, historiador inventivo y retratista, en mayor y menor forma, per lo qual sa Magestat (que Déu guarde) fonch servit de donar-li el título y honor de son pintor.

El conocimiento de todas esas disciplinas lo aplicó en la redacción —a finales de la década de 1680 y principios de la de 1690— de sus reiterados *Principios*, manual en el que demuestra una vocación didáctica insuflada, a buen seguro, por la experiencia vivida en València. Y, en definitiva, se consideraba apto para dirimir sobre cuestiones de escultura «per ser destre y científico en lo debuix, y en la simetria, y saber en que consistix la més y menys perfecció»<sup>26</sup>.

La declaración de Agustí Gasull es absolutamente reveladora, pues de su formación solo



Figura 3.  
Agustí GASULL, detalle de *Juan de Juanes pintando la imagen de la Inmaculada Concepción*, después convertido por José Vergara en la *Presentación del infante Carlos Clemente a la Inmaculada Concepción*. Museu de Belles Arts de València.

contábamos con la noticia, dada por Orellana, de que había estudiado en Roma junto a Carlo Maratta<sup>27</sup>, lo cual se ha discutido por no hallarse documentado entre los asistentes a la *Accademia di San Luca*, ni tampoco mencionado por Vicente Vitoria en sus manuscritos, en los que dio cuenta del ambiente existente alrededor de dicho maestro<sup>28</sup>. Pues bien, esto puede explicarse ahora por el carácter giróvago e inquieto que parece que mostró, por el cual no se habría establecido de forma fija en esos círculos, sino que fue vagando por los diferentes talleres y aulas de la ciudad: según testified, en aquel 1691 contaba con una edad aproximada de treinta y tres años, y había desarrollado su formación en Roma durante siete años, en diversas academias «públicas com privadas», especialmente en la *Accademia di San Luca* y en la *Accademia Reale*, fundada por «la reyna de Suècia, Cristina Alexandra», en funcionamiento desde 1674 hasta su muerte en 1689<sup>29</sup>. El pintor sigue sorprendiéndonos al declarar que en aquel tiempo había «tractat y aprés lliçó dels més sèlèbres pintors y escultors», nada menos que de Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Ciro Ferri (1634-1689), el predicho Carlo Maratta (1625-1713) y Ercole Ferrata (1610-1686). Este haber «tratado y aprendido lección» no debe interpretarse como una relación de colaboración o discipulado, sino como el establecimiento de cierto contacto con los obradores de estos renombrados artistas, pero aún con esas da a entender una formación muy permeable y de gran magnitud, que explica la modernidad que se ha percibido en su obra, para la cual no se hallaba una clara respuesta (figura 3).

El *soggiorno* romano de estos pintores y diletantes debe ponerse en relación con la presencia en aquellos lares de algunos españoles que formaron parte muy activa de su ambiente artístico, quienes trataron de fomentar y consolidar la re-

presentación y la notoriedad de sus compatriotas en la Ciudad Eterna, con el objetivo de mejorar su formación y que ello repercutiera en el desarrollo de las artes hispanas. Surgió así el intento frustrado de diez pintores que, en el verano de 1680, solicitaron a Carlos II la creación de una academia española en Roma, para la que proponían a Francisco Herrera el Mozo como «académico mayor» en la distancia. Pues bien, no debemos pasar por alto que el cabecilla de aquella propuesta, y que se postulaba como «sustituto en Roma» de Herrera, fue el canónigo y pintor valenciano —en realidad castellanense— Vicente Giner (†1681), quien estaba asentado en la urbe papal al menos desde 1672<sup>30</sup>. Así las cosas, su papel y el de otros colegas —tal vez Vicente Vitoria<sup>31</sup>— en la llegada de coterráneos como Güelda o Gasull pudo ser determinante, y abre prometedoras vías de investigación para el futuro.

Regresando al asombroso periplo de Gasull, lo cierto es que este no concluyó con su estancia romana, pues afirmó haber pasado también por Florencia y Francia y, unos meses antes de su llegada a València, por la corte de Gandia, donde tuvo trato directo con el duque; y tampoco se agotó en su formación práctica, sino que, como él mismo advertía, también estudió «la theòrica», habiendo

[...] lligit y estudiat en profusió en los autors que traten dita facultat, com són Paulo Lomasso [*sic*: Giovanni Paolo Lomazzo] en la *Idea del Templo de la Pintura y Escultura*, [y] en lo llibre eo *Tractat de la pintura* aon tracta de les proporcions, invencions, moviments, affectes del cos humà y de la simetria, fisonomia y de lo demás tocant a la theòrica y pràctica; y a Vicentio Carduxi en sos *Diálogos*, a Leonardo Vinchi [*sic*], [y] Alberto Durero.

No cabe duda de que nos encontramos ante un artista que en su primera madurez contaba con un bagaje extraordinario, tanto en el ejercicio de la pintura como en el de la escultura —afirmaba «haver fet moltes peses de plàstica», y García Hidalgo le señalaba como pintor y escultor en su declaración—, y también en la reflexión teórica sobre las artes. Pero es que su *intel·ligència* en el asunto era tal, que él mismo había «fet y debuixat de sa pròpria mà, un tractat de anatomia» que quedó inédito. Por todo ello, decía entender «los preceptes, fonaments, regles y conclusions tocants a dita facultat de escultura, pintura y debuix»<sup>32</sup>.

En cuanto a Apolinari Raga, su testimonio es el menos demostrativo con respecto a su figura, pues no aclara del todo la incógnita que constituye su formación, aunque sí revela que vivió y estudió en Madrid<sup>33</sup>, lo cual explica la huella de la escuela madrileña que se ha visto en su obra (figura 4)<sup>34</sup>.



Figura 4.  
Apolinari RAGA, *Cristo anuncia la muerte a santo Domingo*. Museu de Belles Arts de València.

Como venimos diciendo, todas estas justificaciones sobre el discernimiento que tenían estos personajes en asuntos artísticos fueron provocadas por una de las contrapreguntas que el síndico de los carpinteros planteó en su interrogatorio. Por su parte, el procurador de la ciudad también preparó un interrogante similar, al interpelar a los cinco testigos aportados por los *fusters* acerca de los motivos en los que fundaban su opinión, cuando afirmaban que Lasala «no treballa ab perfecció». Y la comparación de sus respuestas con las dadas por todos los anteriores resulta meridiana en cuanto a sus diferencias formativas y culturales, pues apenas hubo referencias especulativas o teóricas, puesto que se basaban en su experiencia laboral y memoria personal. Tan solo Dionís Vidal y Conchillos se distinguieron un poco más de sus compañeros, al afirmar Vidal que aquella imagen de santo Tomás de Villanueva que Lasala había realizado para la catedral tenía unos defectos técnicos que pasaba a enumerar, mientras que Conchillos afirmaba conocer muy bien la diferencia existente entre la carpintería y la escultura, que es cosa «de gran habilitat y primor»<sup>35</sup>.

## Los argumentos sobre la condición de la escultura

Los cinco testigos convocados por el gremio de los carpinteros fueron los primeros en prestar declaración, el 27 de noviembre de aquel 1691. Unos días después, el 1 de diciembre, fue el turno de los trece que acudían de parte de la ciudad. Sus declaraciones, en las cuales respondían a los escritos de posiciones y a los interrogatorios mencionados, constituyen una extraordinaria mina

de información acerca de la consideración que tenían sus agentes sobre la práctica artística y, en particular, de la escultórica. Por ello no vamos a seguir la estructura de aquellos escritos, sino que incidiremos en una serie de cuestiones transversales que nos resultan de mayor interés que los posicionamientos sobre preguntas concretas.

### *Sobre los fundamentos*

El primero de los asuntos que queremos rescatar de todas aquellas declaraciones es el de la identificación de las bases teórico-prácticas sobre las cuales se ejercía la escultura. El primero de los comparecientes en el proceso, el dorador Gaspar Asensi, opinaba que la escultura era una parte más de la carpintería, y que aquellos que se dedicaban a esta disciplina lo hacían porque se habían inclinado a «estudiar un poch més»: la consideración que hacía de ella era, pues, del todo artesanal. Y los otros testigos aportados por el gremio tampoco se prodigaron en grandes reflexiones. El pintor Dionís Vidal<sup>36</sup> no parecía interesado por esta cuestión, mientras que el platero Prudencio Marín sí señalaba al menos que «la escultura necesita de molt *estudi* y art», al contrario que la carpintería, lo cual decía saber por haber trabajado estatuas e imágenes de plata. Finalmente, Conchillos, quien reconocía la «gran habilitat» que necesitaba la práctica escultórica y su diferenciación con respecto a la carpintería, era el único que iba un poco más allá, al señalar el «*estudi y dibuix* que necesita y requerix lo art de escultoria»<sup>37</sup>.

Este reconocimiento del dibujo como la base de la escultura suponía el punto de partida para la especulación intelectual sobre ella, en tanto que *arte del disseny*, y fue este un principio vasariano plenamente asumido por los informadores llama-

dos por la ciudad, quienes contaban con formación teórica y, además, lo practicaban de forma generalizada en la academia de Santo Domingo. Así, Güelda afirmaba que «la escultura y pintura són chermanes, filles del dibuix», y Gasull decía —casi parafraseando a Carducho<sup>38</sup>— que «la causa principal, final y constitutiva» de la escultura y la pintura era el «debuix». El mismo precepto se explicita, igualmente, por García Hidalgo —los escultores eran «hermanos del arte de la pintura»—, y también por Raga —la escultura nace del «estudi del dibuix»—. Pero el más contundente fue, sin duda, Bernardo Sanz, quien sentenciaba que «la escultura és filla del dibuix y inferior al dibuix, y del dibuix mana la escultura», pero no solo ella, puesto que el dibujo «dóna coneiximent a totes les coses universals»<sup>39</sup>.

Fueron Raga y Gasull los que más profundizaron en la cuestión acerca de los puntos de partida de la escultura, pues, además del carácter fundacional del dibujo, también señalaban la necesidad de contar con otros conocimientos. Y es que Raga consideraba que había de controlarse también «la regla de simetría», mientras que Gasull —en coincidencia con Güelda— desarrollaba aún más estos menesteres y ampliaba la condición intelectual del artista, afirmando que el fundamento de la escultura se encontraba en la «aritmètica, geomètrica, simetria, fisonomia, anotomia, història y dibuix»<sup>40</sup>.

Es evidente que entre todos estos artistas profesionales y diletantes hubieron de circular diferentes productos de literatura artística, y es bien sabido que en ellos se reiteraban en muchas ocasiones argumentos e ideas de una forma muy similar, de modo que es complejo dirimir cuáles fueron las fuentes concretas de las que se extrajeron estas ideas. No obstante, sabemos que los *Diálogos* de Vicente Carducho (1633) habían sido empleados por parte de los académicos en 1686<sup>41</sup>, y de nuevo los hojearon en esta ocasión para preparar sus testimonios: ya vimos que el propio Agustí Gasull dijo haberlos estudiado, y bien lo demuestra con sus palabras, en las que se aprecia una reelaboración de sus ideas. Del mismo modo, Güelda parafraseaba al florentino al describir el proceso creativo seguido por los escultores: «[...] havent primer lo artífice estudiat, meditat, discurrít, raciocinat, fet compte de imàchens interiors sobre lo qual inventa, esculpís, copia, retrata, aparella, desbasta, rebaixa, desbosa, acaba, retoca y polix, fa modelos, vacia eo buyda»<sup>42</sup>.

### *Sobre su nobleza y liberalidad*

Naturalmente, y dada la causa que había originado el litigio, el objetivo de estas reflexiones sobre el fundamento intelectual de la escultura era la reivindicación de su liberalidad y nobleza,

así como su consiguiente autonomía respecto al gremio de los carpinteros. Bernardo Sanz, Agustí Gasull y Apolinario Raga vinculaban esta idea a la *universalidad* de la disciplina, dado que podía ejercerse sobre todo tipo de materiales, al aplicar sobre ellos el elevado «entendimiento» dado por el dibujo. Especialmente elocuente es la afirmación de Raga: «és tan noble la escultura, que està exempta de tot exame, per ser *tan noble y tan real*, perquè no té la noblea per la matèria sinó per la ciència del dibuix». García Hidalgo afirmaba que era «cosa *lliure* en Espanya, Itàlia y demés parts del món», y Güelda remitía a la antigüedad: «la escultura és *un art tan noble y lliberal* [...] y per tal és tengut axí en los grechs com en los romans y demés nacions civils y polítiques»<sup>43</sup>.

Para tratar de demostrar la nobleza del ejercicio escultórico, se aportaron algunos de los manidos ejemplos, presentes en muchos otros textos, de personajes de alcurnia que la habían practicado o admirado. El que más se extiende en este sentido es Güelda, que resume los ejemplos propuestos por Carducho, así como los que se hallaban reflejados en el *Memorial informatorio* que los pintores madrileños habían encargado a varios autores en 1629 para obtener su exención fiscal, y que se había incorporado al final de los *Diálogos* de aquel. Así, confirma los «molts onors» que «pontífices, emperadors, reis y prínceps» habían ofrecido a diversos escultores, de los cuales solo refiere los más recientes. Relata, por ejemplo, que a «Miquel Àngelo Bonarota, escultor y pintor insigne, que el papa Pio Quarto per onrar-lo en les conversacions que ell tenia li donava asiento, y el duch de Florència feia lo mateix sent son vassall»; o que el emperador Carlos otorgó el hábito de Santiago a Leone Leoni y a Baccio Bandinelli. Destaca también el caso de Felipe IV, cuya aplicación a las artes fue referida en muchos de estos productos de literatura artística, añadiendo Güelda que había vaciado en plata diferentes esculturillas. Poco nos importa ahora si el contenido de estas aseveraciones era cierto, pues servían para legitimar su discurso, y lo más interesante de este es que en él realizó una aportación propia, pues señaló que «últimament Carlos Segon [...] a [h]onrrat en lo títol de noblea a don Nicolás de Busi, escultor, per haver-li concluhit un retrete de obra de escultoria, comensada per Francisco Maureli [*sic*: Giovanni Battista Morelli]»<sup>44</sup>. A la luz de este testimonio, y entendiendo que la obra a la que se hace referencia era un gabinete privado, cobra una gran verosimilitud la hipótesis, planteada por R. Alonso Moral, de que entre Bussy y Morelli existió relación, y que aquel concluyó los trabajos que este había emprendido en la bóveda del despacho de Carlos II, en el palacio de Aranjuez<sup>45</sup>.

Pero, más allá de casos tan elevados, los defensores de la liberalidad de las artes debían

aportar pruebas de que en València había habido quien había podido ejercer la escultura en madera de forma efectivamente libre y sin sujetarse al gremio de los carpinteros, pues en un pleito de estas características la resolución iba a estar más atenta a evidencias concretas que a especulaciones alejadas de la costumbre. García Hidalgo señaló el caso del citado Morelli, «escultor dit lo Romano», quien, según él, realizó obras «de barro, de fusta, de bronse, fent estàtues y ymàchens per son conte [...] sens ser mestre de dit offici de fusters ni estar examinat en aquell»<sup>46</sup>. Efectivamente, el italiano no se examinó durante su estancia en la ciudad (1657-1662) y no parece que se planteara contra él ningún proceso, pero probablemente esto ocurrió porque no trabajó la madera, o al menos no lo hizo de forma pública y notoria —quizá sí en la privacidad de la corte vi-reinal del duque de Montalto<sup>47</sup>—. De cualquier modo, el suyo fue el único caso de escultor profesional al margen del gremio, que García Hidalgo, y también Gasull y Güelda, pudieron poner sobre la mesa<sup>48</sup>, pues el que habría sido su mejor ejemplo, el ennoblecido Nicolás de Bussy, sí se había sometido a la normativa gremial.

Así las cosas, los implicados hubieron de traer a colación a pintores que, al parecer, hicieron sus pinitos en ciertas labores escultóricas: García Hidalgo mencionó a Josep Grau (†1703) y al propio Gasull<sup>49</sup>. El del primero es un caso aún desconocido y excepcional, pues parece que fue pintor y escultor sin ser maestro carpintero, y al morir tenía en su taller un importante arsenal de instrumentos propios del imaginero, varios tratados de perspectiva y arquitectura, así como obras de escultura y pintura comenzadas<sup>50</sup>, y por ello es sorprendente que no tuviera un mayor protagonismo en esta causa. Gasull, por su parte, reconocía haber «cursado la facultad o arte de la pintura como de la escultura» en su estancia italiana, y demuestra un buen conocimiento sobre los procesos relativos a la hechura de una imagen<sup>51</sup>, pero no sabemos nada más sobre su aplicación a esta disciplina, y quizá haya que pensar para ambos en una práctica accesoria y privada, para que el gremio no se moviera contra ellos.

Lo mismo podría decirse de los pintores Francisco Bonanat (1628-1684 ca.)<sup>52</sup> y Josep Orient (1645-1714)<sup>53</sup>, a quien algunos declarantes refirieron haciendo obras de escultura; mientras que el padre carmelita «mestre Armengol»<sup>54</sup> sería uno de esos frailes dedicados a las artes como ya lo había sido el respetadísimo Gaspar de Santmartí<sup>55</sup>, que, por su condición eclesiástica y su intromisión de carácter diletante, no suponían un peligro para el sistema gremial. De hecho, esa dedicación aficionada a la escultura tampoco fue denunciada en el caso del noble Sanz de la Llosa ni de todos aquellos que, a decir de José Falcó

de Belaochaga, «se entretenen en fer coses de escultura sens estar examinats ni tindre llicència de l'offici de fusters»<sup>56</sup>.

### *Sobre su carácter gremial*

Josep Domingo, como representante de los carpinteros, sabía que sus oponentes apenas iban a poder aportar casos ciertos de escultores que hubieran podido ejercer sin ser maestros examinados, y esta fue su principal baza. Sus testigos confirmaron que «els escultors y fusters tots fan un gremi y un offici» —Gaspar Asensi—, y que «en lo offici de fusters de la present ciutat [h]y [h]a un bras de mestres de escultoria, els quals no se empleen en altres fahenes més que en fer imàchens, retaules y altres fahenes y obraches de talla» —Prudencio Marín—. Dionís Vidal explicaba este hecho afirmando que «los escultores de la present ciutat, imachinaris, attento a que no podien pasar ses cases tan solament en fer imachens, se agregaren a l'offici de fusters de la present ciutat per a poder treballar de talla y pla fent retaules, peañes y demás coses que perteneixen a l'offici»<sup>57</sup>. No sabemos si Vidal expresó una idea extendida en su momento, pero no se ajustaba a la verdad, pues, como dijimos al principio, los imagineros que empleaban la madera estuvieron siempre sometidos al gremio.

Por su parte, Juan Conchillos, aunque no estaba del todo de acuerdo con la realidad que le tocaba vivir a los escultores —«si els escultors fan bras en lo offici de fusters és perquè el dit offici de fusters obliga a examinar-se als dits escultors, però no perquè sia tot una cosa»—, no pudo más que reconocer que «qualsevol persona que ha vengut a la present ciutat, y este ha volgut treballar de escultoria, [ha] hagut menester examinar-se de dit offici»<sup>58</sup>. Tanto era así que hasta Nicolás de Bussy, considerado por Gaspar Asensi «tan gran official» y «únich en dita facultat» de escultura, cuyas obras «pasmin als mestres de València, pintors, dauradors y escultors» (figura 5), «se humillà» y se plegó a las exigencias del gremio<sup>59</sup>.

Efectivamente, la primera noticia que teníamos sobre la estancia de Bussy en València era su entrada como obrero en el taller del acreditado escultor Tomàs Sanchis II, el 23 de enero de 1662<sup>60</sup>, pero en el pleito que nos ocupa Gaspar Asensi ofreció algunos datos adicionales: afirmaba que, a su llegada, el estrasburgués estuvo trabajando un tiempo en la carpintería del convento de Santo Domingo, y no fue hasta que el gremio le obligó que entró como jornalero en el taller de Sanchis. Tras ello parece que también colaboró o pasó por los obradores de Jeroni Tormos y Bernardo Ribaudó<sup>61</sup>, hasta que en 1668 decidió examinarse, siendo apadrinado por el primero de estos<sup>62</sup>. No obstante, el control y la sujeción al



Figura 5.  
Nicolás de Bussy, detalle de la fachada de la iglesia de Santa María (Elx). Fotografía cortesía de Marina Belso.

oficio, así como el pago de sus tasas, incomodaban a Bussy —que llegó a contratar alguna pieza en secreto<sup>63</sup>—, máxime después de conseguir reconocimiento y ennoblecimiento tras su exitoso trabajo en el palacio de Aranjuez en 1678<sup>64</sup>, y por ello no quiso regresar a la ciudad —como se encargó de recordar Tomàs Güelda en el litigio<sup>65</sup>—, y cuando lo hizo no fue para trabajar, sino para ingresar como novicio en el convento de la Merced, donde apenas vivió unos meses hasta su muerte, que tuvo lugar en diciembre de 1706<sup>66</sup>.

En definitiva, los carpinteros exponían que si un hombre de capacidades tan elevadas y tan «insigne» como Bussy había pasado por los requisitos gremiales, con más razón tendrían que hacerlo todos los demás, incluido Lasala, sin que la autoridad municipal pudiera oponerse a ello. Una realidad que, a todas luces, impidió la circulación y permanencia en València de escultores de renombre: Bernardo Sanz expresaba esta idea al afirmar que si no los había era porque rehusaban de «que una matèria tan alta de enteniment hacha de conèixer d'ella el offici de fusters»<sup>67</sup>.

#### *Sobre cómo hacer y cómo mirar*

Los términos en los que discurreó la contienda, y sobre todo los testimonios de los participantes, no atendieron tan solo a cuestiones teóricas o acerca del marco gremial, sino que también se detuvieron en valorar las capacidades concretas de

Lasala. Para ello, se analizaron dos episodios relacionados con sendas obras salidas de su mano, pues cada uno resultaba favorable para una u otra parte, y de ellos se pueden extraer varias ideas acerca de cómo se entendía que debían realizarse, y también mirarse, las imágenes escultóricas.

En primer lugar, los testigos de la ciudad dedicaron mucha atención a una estatua de santa María Magdalena, que Lasala había realizado y expuesto en la Lonja para su venta, habiéndola adquirido el convento de monjas dominicas de Santa María Magdalena. La imagen causó un gran impacto, pues algunos de los declarantes refieren haber conocido su autoría por el rumor que suscitó —«deien differens persones», «haver ohit dir a differens persones»—, y es que decían que presentaba una calidad sin precedentes. Bernardo Sanz, que pasa por ser el más autorizado —y el más severo— de aquellos intervinientes, consideraba que de todas las obras realizadas por los imagineros valencianos, «ninguna aplega a la perfecció y primor» de esta figura; para él, Lasala se destacaba porque «medix una figura en aquelles parts necessàries de simitria que li toca a la imache eo estatua, donant-li el brio»<sup>68</sup>. Su opinión era compartida, en general, por todos los integrantes de esta parte, pero algunos ofrecen matices que nos advierten acerca de cuáles eran las características que mejor se valoraron en ella. Raga decía que estaba «treballada segons dibuix y ajustada a l'estudi de la simetria», y Palavecino, que estaba

«segons art de escultura y dibuix, axí en phisenomia, ropache y espalles com en tot lo demás»<sup>69</sup>, lo cual parece hacer referencia a que la imagen estaba completamente terminada también por sus espaldas. Gasull la alabó diciendo «que dels demás escultors no ha vist cosa que exedixca a dita imache hoc, y encara yqual ad aquella», y afirmaba haber visto su proceso de hechura<sup>70</sup>, del cual nos da cumplida noticia: «[...] ha vist este testimoni inventar, trasar, desbatar, desbosar, acabar, retocar y polir, y aprés encarnar, axí les carns com les robes [...]». En definitiva, se encontraba «molt ajustada a les regles y preceptes» de la escultura, que el mismo Gasull también se encargó de detallar:

[...] idea ben desbatada, desbosada, retocada, pulida y ben moguda, participa de la discreció y ses espècies, com són disposició, amaestrament y destribució; també participa de les espècies que conté en sí el amaestrament, y de les espècies de la destribució, que són temperament, dispensació y comodo; y participa de la composició, y se ajusta molt a la geometría, aritmètica, simetria, fisionomia y debuix<sup>71</sup>.

Comenzando por el final de esta cita, Gasull afirmaba que Lasala, con su escultura, se había ajustado a algunas de las ciencias que Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) había señalado como necesarias para el artista: geometría, aritmética, simetría y fisionomía —«anatomía»—<sup>72</sup>. Y es que la extraña clasificación que hizo Gasull de los preceptos cumplidos por la escultura que nos ocupa deriva, en realidad, del libro de aquel, *Idea del tempio della pittura* (1590), que como vimos decía haber estudiado con fruición. En él, el milanés exponía cuáles eran los cinco elementos básicos para la *descrizione* —que Gasull traduce erróneamente como *discreció*, ‘discreción’— de la pintura<sup>73</sup>: «la disposizione, l’ammaestramento, la distribuzione, la unione del tutto e la composizione universale». Y cada una de estas bases, de forma arborescente, se compondría por una serie de «spezie» o cualidades, de diverso tipo y conceptualización. Como vemos, Gasull menciona cuatro de esos cinco pilares —«disposició, amaestrament y destribució», y «composició»— como presentes en aquella María Magdalena, por entero o en alguna de esas *espècies* o cualidades. Puntualiza así que la imagen cumplía con las propias del *amaestrament*, definido como «la vera e propria sicurezza di non errare»; así como con tres de las cuatro relativas a la *distribuzione*, propiedad que se conseguía «quando il Pittore ricerca nelle sue pitture il meglio e il più bello, disponendo le sue parti con debito modo, secondo che porta la natura de le cose che si vogliono rappresentare». Con este análisis, el pintor demostraba una

gran sagacidad intelectual y amplitud de conceptos, aprehendidos en su extraordinario periplo formativo y a través de sus propios intereses teóricos y anatómicos, pues, como dijimos, dejó inédito un «tractat de anotomia».

Al especificar cuáles eran esos tres atributos cumplidos dentro de la *distribució*, creemos que el pintor les estaba dando una importancia especial en la contemplación de esta escultura: se trataba del *temperamento*, el *commodo* y la *dispensazione*. Siguiendo a Lomazzo, el primero «è quello che leva le soprabondanze le quali possono intricare le opere, e le povere e manchevoli parte arrichisce secondo il lor bisogno», es decir, un *ajustarse* a lo necesario en las composiciones, sacando fruto del comeditarse. El «commodo è una elezzion la quale doppò considerato la natura e forza delle cose che si hanno ad operare, si fa della migliore e più certa via che conduce a fine», o sea, un calcular u optimizar las fuerzas y los recursos necesarios y puestos en liza para la ejecución precisa de la obra. Y en cuanto al tercero de esos atributos, la *dispensazione*, consiste en reflexionar acerca de «il valore della cosa que si fa, e in che loco è fatta, e a chi si fa», es decir, se trataría de una especie de *adaptación* consciente que, como el mismo autor señala, debía aplicarse de acuerdo con el *decoro*, que constituía paralelamente una de las circunstancias propias de la *composizione*. Y al aseverar que esta Magdalena participaba también de la *composició*, sin duda Gasull estaba haciendo referencia a ese carácter *decoroso*.

Efectivamente, hay que tener presente que la obra de Lasala no fue valorada únicamente por los logros y las calidades formales de la talla. Güelda señaló, con gran sensibilidad, que «en ella notoriament es mostren expresats los effectes de sentiment, comprensió y devoció de la imache que representa», y, por su parte, Ponti, Palavecino y Català confirmaban que el reiterado escultor había hecho imágenes que compungían y provocaban mucha devoción y *veneració*<sup>74</sup>. Una conmoción que partiría, como decíamos, de la adecuación de la figura a unos principios que la conducirían hacia una sincera y efectista verosimilitud, causa segura de su éxito, y que derivaba también de otra de las cualidades que los testigos estimaron especialmente en el escultor, y es que él mismo era capaz de policromar sus imágenes<sup>75</sup>.

En este sentido, según García Hidalgo, siendo *cuervo* la escultura y *alma* el color, Lasala estaba capacitado para darle cuerpo y alma a sus figuras, algo que le distanciaba de sus colegas valencianos<sup>76</sup>. Emmanuel Isova consideraba que, al controlar todo este proceso, «les obres que fa [...] les deixa més ben perfeccionades y acabades que los mestres escultors de la present ciutat, per çò que el dit Anthoni Lasala de son principi les desbasta, y a la fi les encarna y coloreix,

deixant-les perfetament acabades»<sup>77</sup>. La condición policroma era, por tanto, ineludible para considerar acabada una escultura; una circunstancia genuina de la práctica artística hispana<sup>78</sup> y que había sido incorporada al debate teórico por Francisco Pacheco<sup>79</sup>.

En las contrapreguntas que el subsíndico de la ciudad planteó a los testigos del gremio, trató de demostrar la superioridad de Lasala sobre los escultores locales, invitando a aquellos a explicar por qué los valencianos no habían hecho una imagen a la altura de la predicha Magdalena. La formulación del escribano fue un poco torpe, pues tanto Asensi como Conchillos y Vidal pudieron responder que, simplemente, sus vecinos no habían recibido un encargo de ese tipo; además, Asensi arguyó que recientemente se habían realizado en la ciudad imágenes de «molta devoció y art»<sup>80</sup>. Con todo, ninguno de ellos cuestionó la calidad de la escultura de Lasala, que para Conchillos era de «molta desènsia, que no desmereix aplauso», e incluso Vicent Aguilar se mostró arrobado por ella, pues aun acudiendo por parte de los carpinteros, declaró que era de «tanta perfecció y tan ben acabada que nengún escultor de la present ciutat en farà altra semblant»<sup>81</sup>.

La segunda de las obras de Lasala que, como decíamos, protagonizó parte del proceso fue una representación de santo Tomás de Villanueva, que le fue encargada por el cabildo catedralicio<sup>82</sup>. Una vez entregada, los canónigos no quedaron contentos y pidieron al dorador de la seo — que no era otro que el referido Asensi — que le echara un vistazo para conocer su sentir, que fue también desfavorable. Así, y según este artífice, le sugirió a los canónigos que nombrasen expertos para su evaluación: los elegidos fueron Leonardo Julio Capuz<sup>83</sup>, el platero Prudencio Marín, el pintor Gaspar de la Huerta y el noble Bernardo Sanz, «profesor de dita facultat» de pintura. Al parecer de forma unánime, convinieron en que se debería realizar una nueva imagen, que quedó encargada al mismo Leonardo Julio<sup>84</sup>, que, según relata Prudencio Marín, hubo de seguir un dibujo facilitado por De la Huerta. Esta nueva talla sí resultó de gusto del cabildo<sup>85</sup>.

El relato de este fracaso por parte de Lasala fue aprovechado por el síndico de los carpinteros para desacreditar a la ciudad y dejar en evidencia que el escultor no era un artífice tan diestro como aquella quería hacer creer, y por tanto no merecía la autorización para trabajar sin afiliarse al oficio. Así, este escribano incidió en que sus testigos mostrasen su opinión sobre la obra desechada. La de Dionís Vidal es la más precisa, pues refiere que fallaba en «les regles de bon art, pues li faltava la simetria, fisonomia, moviment, especulació de robes y articulació de mans». Según Asensi, «estava desbocada y mal ajustada a la geome-

tria». Llama la atención que estos maestros, que al definir la escultura apenas la diferenciaron de la carpintería, sí hicieran referencia en este punto a alguna de las herramientas intelectuales necesarias para su ejercicio. Por su parte, más comedido e imparcial se nos presenta Conchillos, quien aducía sobre este santo Tomás que «no estava en aquell *estudi y dibuix* que necessita y requerix lo art de escultoria». La cuestión es que lo que había fallado no era tanto la calidad de la talla en sí, sino su diseño, pues al supervisarla y encontrarla insatisfactoria, los expertos «foren de parer que es fes altre dibuix per no ser al propòsit lo que havia fet lo dit Lasala», tal y como informó Marín. En cualquier caso, tanto Conchillos como Marín se mostraron magnánimos con el escultor, pues no dejaron de señalar que, a pesar de los errores cometidos en esa imagen, la de María Magdalena sí «està molt ben treballada»<sup>86</sup>.

En las opiniones mostradas por los convocados acerca de estos dos simulacros escultóricos, hay tres aspectos que son compartidos en lo relativo al ejercicio de la escultura. El primero es el de la importancia primordial del dibujo y el diseño como base del proceso creativo del escultor. Los testigos vinculados a la academia de Santo Domingo eran firmes defensores de este principio y los declarantes del gremio, de una forma más o menos explícita, también reconocían su carácter fundamental.

En segundo lugar, resulta manifiesta, en la constante referencia a unas *regles* o a un *art* que no se concretan, la existencia de una convención acerca de cómo debía representarse la figura humana y de cuáles eran los conocimientos necesarios para ello: especialmente repetidas son la simetría, la geometría o la fisonomía — anatomía —. Aquellos que se habían aproximado a la lectura y al estudio de la teoría sabían que estos saberes eran, entre otros, los que aproximaban la escultura al ansiado principio de la liberalidad; y también eran conscientes de que su aplicación sobre las figuras conducía, igualmente, al excelso objetivo del arte: el de imitar la naturaleza. Como afirmaba Güelda: «la escultura no és altra cosa que executar imitant a la naturalea en tot alló que es corpóreo, guardant en les figures les proporcions, dibuix, simetria y anitomia del cos humà»<sup>87</sup>.

Por último, nos encontramos con la vigencia sobre los productos escultóricos de unos principios a los que debían responder y que iban mucho más allá de su dimensión meramente formal o material: por un lado, aquello que hemos venido en denominar *decoro*, entendido no solo como un código de representación impuesto, sino también como una propiedad y un recurso —esa abstracta cualidad descrita por Lomazzo entre la *dispensazione* y la *composizione*—; por otro, la exigencia de *verosimilitud*, la facultad de

darle a las figuras apariencia de verdad en sus movimientos, efectos o sentimientos, tan importante por incidir directamente en su capacidad para generar un impacto emotivo en los espectadores. De la actualidad de estas exigencias, y de la capacidad de Lasala para cumplirlas, hablan a las claras las condiciones firmadas por el escultor para la ejecución de una imagen de la Virgen del Rosario, destinada precisamente al mismo convento de monjas magdalenas: «que todas sus acciones parezcan naturales, y decorosas»<sup>88</sup>.

## Los escultores valencianos

Hemos visto que una de las cuestiones que se dirimieron en este pleito, de forma paralela pero complementaria a su asunto principal, fue la de las capacidades de los escultores autóctonos. Las posiciones de los declarantes vinieron condicionadas por los puntos de partida establecidos por los representantes de las partes: la autoridad municipal pretendía autorizar a Lasala a trabajar sin alcanzar el magisterio porque consideraba que en la ciudad no había maestros de su nivel; lógicamente, el gremio alegaba lo contrario. Pero, como en todo, los intervinientes ofrecieron sus propias consideraciones y matices, que son los que nos permiten aproximarnos de una forma más fiable y flexible a la realidad de estos artífices.

En este pleito se mencionó en diversas ocasiones la presunta impericia de los escultores valencianos con respecto al dibujo: «Tenen poca inteligència en lo dibuix y estan remots d'ell», decía Bernardo Sanz. García Hidalgo coincidía y reconocía en las esculturas de aquellos «patens defectes y falta de simetria y dibuix», y señalaba que los escultores se veían obligados a valerse de pintores para idear sus composiciones, pero que estos mostraban igualmente «inorància axí de dibuix com de escultura». Esta aseveración, no obstante, no debe interpretarse de forma literal, como si los escultores valencianos no hubieran hecho uso del dibujo; téngase en cuenta que, por ejemplo, Conchillos no compartía esa opinión, especialmente en lo relativo a Leonardo Julio Capuz, a quien consideraba «intelligent y dibuixant» (figura 6). Así, esta diversidad en las valoraciones trasluce más bien una distinta percepción, por parte de unos y otros, de cuáles debían ser los procedimientos dibujísticos de estos artistas. El elevado papel cognoscitivo e intelectual que los académicos otorgaban a la práctica académica del dibujo y su estudio del natural, y el hecho de que los escultores no lo ejercitasen de este modo, fue motivo suficiente para considerarles de un modo tan negativo, pues «sens ell no poden fer cosa bona», como afirmaba Bernardo Sanz.

El mismo Sanz argüía que el panorama que había en la ciudad en 1691 «és molt curt en la fà-



Figura 6.  
Leonardo Julio CAPUZ, *Traza para el retablo mayor del convento de la Puridad* (1690). Arxiu del Regne de València.

brica de escultoria [...], per no haver ingenis tan adelantats». Gasull mencionó a alguno de esos artistas contemporáneos, a los que decía conocer: «los Julios [Julio y Leonardo Julio Capuz], Agustí Quevas, Agustí Cosergues y altres», y aunque no criticó de una forma tan directa sus habilidades, sí les refería inferiores a Lasala. También Pontí afirmaba que las imágenes de este escultor

eran «més agradables y plausibles a la vista» que las de los valencianos; y Calatayud, que ninguna de las obras de ellos «aplega a la perfecció» aquella reiterada estatua de la Magdalena. Güelda, no obstante, se puso de perfil al dirimir las capacidades de los imagineros valencianos, pues alegó no haberlos tratado ni haber observado sus obras, lo cual es del todo imposible; aun con todo, aportó un matiz muy importante, al decir que no había tratado con esos artífices, «no tant com en la execució, com en lo art que pertany a guardar les regles y altres preceptes de dibuix, proporció y simetria»<sup>89</sup>. Con ello, parece querer señalar que los defectos de sus obras no estaban tanto en sus calidades como en la aplicación de esas *reglas* emanadas del estudio del dibujo de una forma —aun primitivamente— académica. Esta apreciación es clave para valorar la cuestión que nos ocupa, pues efectivamente los escultores del final del seiscientos no pudieron ser —de hecho, no lo fueron— tan torpes e incompetentes como quisieron hacer creer aquellos testimonios tan severos.

Francisco Català, aunque fue uno de los que consideró que Lasala «exedix en la sciència de escultura y pintura als escultors de la present ciutat», también quiso señalar que conocía particularmente bien a Julio Capuz, que «lí pareix a este testimoni que és el que treballa millor de imàchens que es demés escultors»<sup>90</sup>. Y tanto él como su hijo Leonardo Julio aparecen mencionados y reivindicados —y parece que también confundidos— en varias ocasiones por los declarantes puestos por el gremio de carpinteros. Ya mencionamos la opinión que del segundo tenía Conchillos como dibujante, y además se atrevía a señalar que «el dit Anthoni Lasala no treballa ab tanta perfecció y art com treballa Leonardo Capús»; y del mismo modo, Dionís Vidal «té per cert» que «Julio Capús» —¿tal vez Leonardo Julio?— también trabajaba mejor que Lasala. El pintor Vicent Aguilar hizo, en su conjunto, una de las declaraciones menos apasionadas y de perfil más bajo, pero gracias a ello ofreció uno de los pareceres quizá más sensatos sobre esta machacona e insistente gradación, y es que «Julio Capús, escultor de la present ciutat, en algunes obres de escultura se adelantará més que el dit Lasala; y el dit Anthoni Lasala se adelantará en la dita escultura més que el dit Capús»<sup>91</sup>.

Para entender el tenor de esa declaración, hay que reproducir el testimonio de Asensi, quien consideraba a los artífices locales más capacitados que el escultor considerado «intruso», porque también trazaban y realizaban retablos y obras de entallado, cosa que este no hacía:

E dix que és ver que els mestres de València de escultura treballen ab més perfecció y art que lo dit Anthoni Lasala, per çò que la ma-

chor part de aquells y en particular Leonardo Capús treballen generalment com és en ser arquitectos prespectivos, fer imàchens de escultura y fer relieves de talla<sup>92</sup>.

Cuando veíamos a Aguilar afirmar que Capuz se adelantaría más «en algunes obres», se estaría refiriendo a esas labores como eran la talla decorativa y el trazado y la construcción de retablos y muebles; mientras que Lasala podría destacar más en la *escultura* como tal, sin que las circunstancias y las habilidades de uno supusieran un necesario demérito del otro. En definitiva, la acreditada y polivalente actividad de Capuz como escultor y «arquitecto» de retablos se ajustaba mejor a la tradición autóctona, pero las facultades de Lasala le hacían un artista igualmente valioso aunque solo actuase como escultor figurativo.

Finalmente, debemos reparar en uno de los términos secundarios del proceso, pero muy significativo, como fue el de la conveniencia de considerar al dicho Lasala un «home insigne». En principio, este calificativo fue empleado en el litigio por Josep Domingo, síndico de los carpinteros, al mencionar a Bussy, quien en el pasado hubo de someterse al gremio a pesar de ser «home únich» en la escultura<sup>93</sup>. No obstante, el epíteto fue incorporado por García Hidalgo para referirse a Lasala de un modo hiperbólico: «Lasala és digne per la habilitat, com ho són Miquel Àngel de los pontífices y cort romana, y el cavaller Bernil [*sic*: Bernini], y altres molts en Itàlia; y [en] Espanya, Alonso Cano, pintor y escultor. Y no deu ser examinat per ser home insigne»<sup>94</sup>.

Domingo, en las conclusiones redactadas al final de las diferentes vistas y comparencias, respondió de forma encendida a este argumento, y justificó la calificación de «insigne» de Bussy en que «no se n'a vist altre en la present ciutat que treballàs ab tanta primor y art com este treballava, pues era tanta la habilitat que sa Magestat (que Déu guarde) se l'enportà al palacio de Aranjuez, ahon treballà molt temps servint a sa Magestat, y per sa habilitat tan gran lo féu cavaller».

Así, el debate sobre esta cuestión quedaba zanjado, por parte del síndico de los carpinteros, del modo siguiente:

[...] no [h]y [h]a testimoni algú que diga ni testifique que el dit Lasala sia home insigne, sinó és que lo més que dihuen és que treballà molt bé una imache [...]. Del qual no se resulta que sia home insigne, sinó és que treballa bé, pues és molt distint lo hu de lo altre, en consideració de que *una cosa es saber un ofici, art o sciència, y altra cosa és ser home insigne en dit ofici, art o sciència*, pues per a ser insigne és menester moltíssimes calitats que edixquen la sciència ordinària, y el

dit Lasala encara que tingués la sciència ordinària de esculptoria, ni és home insigne ni es pot dir tal ni se a probat tal cosa<sup>95</sup>.

De nuevo nos encontramos ante dos maneras diferentes de percibir y juzgar un mismo concepto. El representante de los carpinteros situaba las razones de la *insigne* consideración en unas indeterminadas calidades que, si bien partían de la habilidad del artífice, rebasaban lo ordinario: probablemente, la del reconocimiento real y el ennoblecimiento alcanzado por Bussy. Para García Hidalgo, no obstante, aquella elevada condición parecía depender exclusivamente del manejo y control de la disciplina artística, y por tanto de las diferentes *sciències* que de la misma formaban parte, es decir, de la ocupación liberal e intelectual del individuo<sup>96</sup>. Dos eran, entonces, las concepciones que se estaban esgrimiendo, y muy distintas: el escultor, ¿artesano o artista?

## El pleito en el contexto del debate hispano

Como hemos visto, varios de los declarantes se mostraron conocedores de destacados productos de la literatura artística: Gasull había estudiado a Lomazzo con cierta profundidad, y se reiteraron en los testimonios algunas ideas que parecen extraídas de los volúmenes de Carducho y Pacheco. Sin embargo, es llamativo que ninguno de los presentes en el pleito se hiciera eco de una de las máximas expresadas por estos dos tratadistas, concretada en la superioridad de la pintura sobre la escultura en la jerarquía de las artes, puesto que todos las muestran como hermanas, hijas del dibujo. Este hermanamiento resulta conmovedor y sorprendente, por cuanto se opone a la tendencia generalizada en el asunto del *parangón* entre ambas disciplinas<sup>97</sup>, y demuestra la voluntad de librar a la escultura de una injusta consideración, equiparándola con la pintura. Así, el carácter conciliador de estas declaraciones recuerda más bien a los apaciguadores juicios expresados por Benedetto Varchi (1503-1565)<sup>98</sup> y por Giorgio Vasari, y que ya habían sido retomados de forma inusitada por los escultores zaragozanos en un memorial que en 1677 habían presentado al rey, con el objetivo de igualarse a los pintores y conseguir los mismos derechos fiscales que aquellos acababan de obtener en aquella ciudad<sup>99</sup>. Así pues, esas opiniones expresadas por nuestros protagonistas con respecto a la disputa entre la pintura y la escultura no eran nuevas, pero sí poco comunes, y en su caso concreto permanecían inéditas; por ejemplo, se ha señalado que en la obra escrita de García Hidalgo no hay referencia alguna a esta cuestión<sup>100</sup>, y las palabras que vertió en este pleito

nos permiten ahora acercarnos a su parecer sobre esta vetusta comparación. Además, esa defensa de la igualdad entre la pintura y la escultura supone un precedente de la que años después publicaría el escultor Felipe de Castro (1753) en la introducción a la traducción que él mismo hizo de los textos del mencionado Varchi<sup>101</sup>.

Por otro lado, es inevitable poner en relación el litigio que nos ocupa con otros más o menos contemporáneos, en los cuales se dirimió acerca del carácter liberal de la escultura. Uno muy similar, y que permanece inédito, fue el que enfrentó en 1683 al gremio de carpinteros de Orihuela (Alacant) con el entallador y escultor Antonio Caro, quien se defendió alegando que era injusto que la normativa gremial rigiese sobre los arquitectos —retablistas— y escultores, pues estos eran «profesores de artes liberales»<sup>102</sup>. En términos semejantes se expresó Vicente Dolz —autor del magnífico retablo de la parroquial de Morella (Castelló)—, cuando en noviembre de 1704 afirmaba orgulloso que él no era «mestre examinat [...] més no per çò deixa de tenir intel·ligència en la escultura, y arquitectura y talla, y que estes facultats *per ser arts no es necessita de examen ni de magisteri, sinò de estudi*»<sup>103</sup>. Y el reiterado Nicolás de Bussy hizo gala de una muy elevada consideración de su arte cuando en 1689 hubo de hacer frente a la demanda de la cofradía del Rosario de Murcia, que le había contratado para la ejecución de un trono y una imagen de plata y emprendió el pleito desde posiciones muy tradicionales<sup>104</sup>. Pero mayores consecuencias fiscales y laborales tuvo otro proceso, casi simultáneo al nuestro, entablado en Madrid por diversos escultores capitaneados por el mencionado Pedro Alonso de los Ríos, quienes consiguieron en diciembre de 1692 una sentencia que confirmaba que en la Corte «las artes de escultura y arquitectura se declaran por liberales»<sup>105</sup>.

No obstante, en València quedaba un largo camino por recorrer: la resolución del pleito contra Lasala fue favorable al escrito de conclusiones que el 1 de febrero de 1692 presentó el síndico de los carpinteros, en el cual se confirmaba la obligatoriedad de la obtención del magisterio del oficio para poder trabajar la escultura en madera, y aquellos que se dedicaron a hacer imágenes y retablos siguieron vinculados al gremio durante décadas<sup>106</sup>.

## Conclusiones

El análisis de la extraordinaria documentación generada en este litigio ha permitido realizar una valiosa aportación sobre las circunstancias que rodeaban a la práctica y a la reflexión artísticas

en València a finales del siglo XVII, en especial en lo referido a la disciplina escultórica. Las declaraciones de los testigos convocados, ya fueran artistas profesionales o diletantes, situaban en el dibujo su punto de partida, describían parte importante del proceso y de los fundamentos creativos seguidos por sus artífices y coincidían en la existencia de una serie de reglas o convenciones sobre la representación de la figura humana, de las que dependía su decoro y verosimilitud; unos principios estos que eran fundamentales en la recepción que hacía el público de esas obras.

Sin embargo, existía una distancia muy significativa entre aquellos que consideraban la escultura una ocupación artesana y los que la entendían como una actividad artística y liberal. Estos segundos eran *cavalleros* diletantes y pintores cuyas trayectorias habían conocido una o varias estancias formativas en Roma o en la Corte —que aquí se han dado a conocer—, y que formaban parte integrante —o al menos orbital— de una élite ciudadana que se instruía en materia y teoría artística, de forma muy activa, en academias de dibujo como la fundada en el convento de Santo Domingo. De hecho, criticaban a los escultores

valencianos por no atenerse al estudio del natural que ellos sí practicaban en aquellas aulas e incluso fueron capaces de articular una postura más o menos compartida en ciertos planteamientos teóricos, como en el asunto del parangón entre la pintura y la escultura.

Por su parte, aquellos que se mantuvieron más fieles al carácter artesano de la disciplina defendían a los escultores autóctonos, entre otras cosas por ser capaces de realizar no solo imágenes, sino también muebles y retablos, como habían hecho durante siglos; pero también desde esa perspectiva tradicional veían su trabajo como una especialidad dentro del oficio de la carpintería, y por tanto supeditada a la normativa gremial. Esta posición, que constituyó el punto de partida del pleito que ha motivado este estudio, resultaba beneficiosa para los talleres locales por su carácter proteccionista y monopolista, pero sin duda supuso un lastre para el desarrollo de la escultura, pues personajes como Nicolás de Bussy o el mismo Antonio Lasala abandonaron la ciudad en busca de ámbitos en los que trabajar con la libertad que ansiaban para sí y para su arte.

## Anexo documental

1691, diciembre 1. València.

Extractos de las declaraciones de algunos testigos convocados al pleito del gremio de carpinteros contra Antonio Lasala.

ARV, Gremis, c. 635, n.º 759 y 760, s.f.

*Bernardo Sanz de la Llosa*

«[...] dix que este testimonio té molta obligació de conèixer y entendre de la escultura, per quant la escultura és filla del dibuix y inferior al dibuix, y del dibuix mana la escultura, y este havent cursat les acadèmies en tota España com és en la cort de Carlos Segon (que Déu guarde), y en les acadèmies de Sevilla y en les acadèmies de la present ciutat de València [...] té obligació [...] de saber y conèixer què cosa és escultura, millor que els mateixos escultors que la profesen, perquè en ells tan solament cap una part inferior, y en ell consistixen les superiors, y axí mateix en tots los que són dibuixants perfets consistixen estes parts, y no pot ningú altre conèixer d'elles sinó és los debuijans, y axí mateix es troba este testimonio en pareche de saber fabricar qualsevol estàtua o imache de fusta, terra, pedra, plata, or eo bronce, el qual té esta facilitat per ser dibuixant, únicament per lo dibuix [...].

[...] la escultura no pot estar agregada a part alguna si no és als dibuixans, perquè ella és fabrica de or, de plata, de bronce, de sera, de fusta y de terra y de altres diverses coses compostes [...] y que per ser universal és lliure y no pot tindre coneximent sinó és de el objecte superior a ella que són los dibuixans, y que una de les causes únicament que a esta present ciutat no aporta ni vol aportar ningun home de habilitat és el tindre notícies y saber que una matèria tan alta de enteniment hacha de conèixer d'ella el ofici de fusters, quant estan impossibilitats de coneiximent, pues la escultura ella per sí en totes les parts del món, si pensaren los que comensen a profesar-la y estudiar-la, que havia de tindre examen, no enplearien el temps en los estudis de la escultura tenint-so a poquedat el que una cosa tan alta poguera ser examinada, si no és per son objecte superior com és el dibuix, que és qui dona coneiximent a totes les coses universals, y esta la coneix per tal la escultura y a ell és subjecta com a filla que és de aquell y totes les sues accions són filles d'ell y no de altres».

*Agustí Gasull*

«Agustí Gasull professor de l'art de la pintura de la present ciutat de València habitador, de edad que dix ser de trenta y tres anys poch més o menys [...] a ocasió de haver cursat la facultat eo art axí de la pintura com de la escultura en la noble Acadèmia de Sent Lluch de la ciutat de Roma, y de la Acadèmia Real de la Reyna de Suècia, Cristina Alexandra, en dita ciutat de Roma; y en les demás acadèmies axí públiques com privades que [h]y a en dita ciutat, per espay de set anys. En lo qual temps ha estudiat axí la theòrica com la pràctica, y [h]a tractat y après lliçó dels més sèlèbres pintors y escultors que en dita ciutat de Roma vivien,

com eren: Ciro Ferri, pintor y escultor; Carlo Marati, pintor y escultor; y el cèlebre Bernino, pretor de dites acadèmies, y per los escultors Hercule Ferrata, escultor de primer[a] classe; y haver lligit y estudiat en profusió en los autors que traten dita facultat [...]; y axí mateix haver fet y debuijat de sa pròpria mà un tractat de anotomia, [i] haver fet moltes peses de plàstica. Y a dita ocasió entén este testimonio los preceptes, fonaments, regles y conclusions tocants a dita facultat de escultura, pintura y debuij, que és la causa principal, final y constitutiva de dita facultat. Y axí mateix ha vist treballar al dit Anthoni Lasala differens escultures, y entre elles una imache de senta Maria Madalena, la qual ha vist este testimonio inventar, trasar, desbastar, desbosar, acabar, retocar y polir, y après encarnar, axí les carns com les robes, la qual se feu en casa [d']Agustí Cosergues, que viu en lo mateix carrer de ell testimonio, a la baixada de sent Francés, la qual dix este testimonio estar dita imache molt ajustada a les regles y preceptes que té dita facultat, y [...] per les imachens que este testimonio té vistes de differens escultors de la present ciutat y del dit Anthoni Lasala, és de sentir este testimonio y té per cert treballa lo dit Lasala més ajustat als preceptes del debuij y regles de la escultura que huy en dia treballen los demás escultors [...].

[...] no sap les lleis ni estatus que té lo dit ofici de fusters, emperò que té per cert este testimonio axí per lo que ha vist en Roma, Florència y Francia y per la notícia que té de haver tractat en persones de differens nacions en les conferències que es tenen en les acadèmies de Roma, és que els escultors és facultat deslinda y separada de la carpinteria per ser este ofici mecànich, y la escultura art liberal, y que axí los escultors no poden ni dehuen ser examinats perquè si és per part de que treballa fusta, també treballa pedra, bronce, plata, or y tota qualsevol altra matèria sòlida com és barro, sera, marfil y altres matèries, en la qual se pot introduhir el objecte formal de la escultura; perquè el escultor no té matèria determinada y ab açò es diferència de l'art mecànich, que prenen la denominació de la matèria en que treballen, y sempre en totes les conferències que se [h]an tengut en la ciutat de Roma se [h]a sedit no poder ser examinats los escultors per ningun ofici, per no tenir dit ofici sciència dels principis de la escultura, ni notícia de les sciències necessàries a l'escultor, que són bases y fonament de la escultura, com són aritmètica, geomètrica, simetria, fisonomia, anotomia, història y dibuix, lo que deu saber el escultor encara que no sia molt adelantat perquè segons lo més o menys que entén, es més o menys artífice.

[...] si en la present ciutat de València haguera persones inteligens y doctes en la escultura y de estes es fes estimació, seria de gran utilitat per a dita ciutat. Lo primer perquè les persones de gust y poder, quant voldrien algunes coses de escultura, les farien treballar en dita ciutat, per lo qual defecte invien molts a Itàlia y altres parts, com al present ha succehit que el exelentíssim duch de Gandia, per a el palacio que fa en lo Real de Gandia, a fet portar de Roma

dotze migs bustos de emperadors, lo que no aguera fet si en esta ciutat haguera escultors de nom o a lo menys de desenpenyo com ly digué a este testimoni dit exelentíssim duch, en mesos propasats, a ocasió de trobar-se en la ciutat de Gandia, la qual falta és de notable consideració en nació tan política com la valenciana. Lo segon perquè molts, encara que fosen nobles, se aplicarien a la escultura com se apliquen a la pintura, per saber que esta no està examinada de ninguna com se pretén contra la escultura [...]».

#### *Tomàs Güelda*

«Thomàs Güelda, ciutadà, de la present ciutat de València habitador, de edat que dix ser de cinquanta cinc anys poch més o menys [...] ha ocasió de haver estudiat ex profeso en sa joventut la noble art de la pintura, differents dibuixos en casa de Pau Pontons, pintor, com en la acadèmia de sent Domingo, y per ser aficionat a dit art haver estat en Itàlia, y en particular per temps de un any en la ciutat de Roma, ahon differens vegades comunicà [...] en differents pintors y escultors sobre el dit art de escultura y pintura, y axí mateix haver vist lo major part de les obres insignes, axí de escultura com de pintura, que en dita ciutat de Roma es troben executades per los hòmens més eminents e insignes de l'art; per çò diu: que lo que enten este testimoni ser la escultura no és altra cosa que executar y imitant a la naturalea en tot alló que es corpòreo, guardant en les figures les proporcions, dibuix, simetria y anitomia del cos humà, lo que se executa ya en sera, barro, pedra, fusta, marfil, bronse, plata y or; en relieve, mig relieve, baix relieve, cóncavo y convexo, que són totes les cinch differències, que té el noble art de la escultura en la execució, havent primer lo artífice estudiat, meditat, discurrit, racionat, fet compte de imàchens interiors sobre lo qual inventa, esculpís, copia, retrata, aparella, desbasta, rebaixa, desbosa, acaba, retoca y polix, fa modelos, vacia eo buyda. Per lo que mereix querer los profesors insignes d'ella molts onors del pontífices, emperadors, reis y prínceps, y deixant per sabut de les històries los grans que es feren els professors de este novle art, axí grechs com romans, y sols refereix este testimoni alguns que se [h]an fet a differents insignes artífices de l'art en lo discurs de un sigle poch més o menys: a Miquel Àngelo Bonarota, escultor y pintor insigne que el papa Pio Quarto, per onrar-lo, en les conversacions que ell tenia li donava asiento, y el duch de Florència feia lo mateix sent son vasall; a Leonardo de Vinci, també escultor y pintor insigne, lo rey de Francia aplegà a

fer tanta estimació d'ell que los grans, moguts de inbidia, li digueren que era humillar y desauthorizar la Magestat, a lo que respongué el rey fonch que digué: yo puch fer mon [¿?] y parer de Francia, més no de estos hòmens insignes a qui realza la naturalea. Y axí mateix Carlos Quinto donà dos hàbits de Sentiago als insignes escultors Leon Leoni y Bachio Brandineri; y a Berruguete, escultor y pintor, la llave de su càmera. Phelippe Segon, axí als pintors com als escultors que treballaren en sant Llorens en lo Escorial, [h]onorà en hàbits y noblesa als dits; Phelip Quart no sols [h]onrrà als artífices y profesors de dita art de la escultura, si que en sa joventut se aplicà a dita escultura, buydant de plata differens obres, y axí mateix se aplicà també a la pintura, y pintà un llens de una imache que huy està en lo Guadajoyes [sic] Real. Y últimament Carlos Segon (que Déu guarde) [h]a [h]onrrat en lo títol de noblea a don Nicolás de Busi, escultor, per haver-li concluhit un retrete de obra de escultoria, comensada per Francisco Maureli, los quals [h]an treballat en la present ciutat. Y lo dit don Nicolau de Busi, que huy en dia viu y habita en lo regne de Múrsia, [h]a ohit dir este testimoni a differents persones que el tenen comunicat, que el no tornar a València és perquè es trobaria encorregut en dita ciutat, per haver-lo [h]onrat sa Magestat en lo títol de noble, per ser artífice escultor lo obligaria el offici de fusters com a mestre que és de pagar capítols per ser offici mecànich lo dels fusters, y [...] de si ha vist treballar este testimoni al dit Anthoni Lasala dix que no lo [h]a vist treballar, però que una imache de senta Maria Madalena [...] mostra tenir el dit artífice executor d'ella coneiximent y plàtica de l'art noble de la escultura y colorit, pues en ella notoriament es mostren expresats los effectes de sentiment, comprensió y devoció de la imache que representa, lo que dix saber axí per lo que té dit antecedentment, com perquè la escultura y pintura són chermanes, filles del dibuix.

[...] que no sap ni té notícia dels estatuts y lleis que pot tenir el offici de fusters per no ser de sa profeció, però que lo que pot dir es que la escultura és un art tan noble y lliberal com ya té dit [...], y per tal és tengut axí en los grechs com en los romans y demés nacions civils y polítiques, y que sent el offici de fusters mecànich, pareix seria mostrositat [sic] que los de l'offici de fusters tinguesen coneiximent y ju[t]jassen als artífices de un art tan lliberal com és el de la escultura, pues estos totalment la innoren per no ser de sa perícia ni tindre obligació de saber-la, pues seria donar la judicatura de colors al que és sego».

\* Este trabajo deriva, en parte, de nuestra tesis doctoral inédita, *La escultura en el sistema de las artes: València (1500-1700)*, y se enmarca en el proyecto *VINOBLE: Vivir noblemente en la València moderna, una corte de la monarquía hispánica* (PID2021-126266NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER. Una manera de hacer Europa.

1. Arxiu del Regne de València (ARV), Gremis, c. 622, n.º 437. Recogido por A. M.ª BUCHÓN (2006), *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo en Valencia*, Generalitat Valenciana, p. 478.

2. J. VILLALMANZO (ed.) (1990), *Libre de ordenacions de la Almoyna e Confraria del Offiçi dels Fusters*, València, Javier Boronat, p. 16-18. T. IZQUIERDO ARANDA (2011), *El fuster, definició d'un ofici en la València medieval* [tesis doctoral], València, Universitat de València, p. 203-209.

3. El expediente de este pleito se conserva por duplicado: el primero de los manuscritos es la recopilación original de toda la documentación vinculada al litigio, mientras que el otro es una copia. No obstante, esta segunda versión se conserva más completa, pues cuenta con algunos folios que aquel ha perdido. ARV, Gremis, c. 635, n.º 759 y 760. Su extensión y complejidad hace imposible reproducirlo, de modo que aportamos solo algunos extractos en las notas y el anexo. El legajo original no es desconocido, pues fue citado y transcrito, muy parcialmente, por Maria Ghazali, a quien interesó por reflejar un conflicto entre el gremio y la ciudad, haciendo escueta mención al abundante contenido que sobre el arte y los artistas aporta. M. GHAZALI (2004), *Entre confréries et corporation: le métier des charpentiers de Valence (XVe – début XIX siècles)* [dossier de candidature au diplôme national d'habilitation à diriger des recherches], 4 t., París, Université de Paris X – Nanterre, t. II, p. 199-203; t. III, p. 120-128. Ana M.ª Buchón extrajo algunas notas muy interesantes sobre la actividad del mencionado Lasala como policromador y dorador de sus propias esculturas, pero nada más se ha dicho sobre esta riquísima documentación. Véase A. M.ª BUCHÓN CUEVAS (2012), «Pintar la escultura: Apuntes sobre doradores de los siglos XVII y XVIII en Valencia», *Ars Longa*, 21, p. 197-214.

4. Declaración de José García Hidalgo, del 1 de diciembre de 1691. ARV, Gremis, c. 635, n.º 759

y 760, s. f. Estos legajos se encuentran sin foliar, de modo que carece de sentido seguir reproduciendo la referencia en las notas que siguen.

5. J. GARCÍA HIDALGO (s. d.), *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura (...)*, València, p. 1.

6. Sobre este escultor, véase J. M.ª CRUZ YÁBAR (2007), «El escultor Pedro Alonso de los Ríos: Biografía y obra», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 47, p. 133-154.

7. Se le contrató el 17 de aquel mes y año como «Antonio Sala, imaginario». La imagen era para el convento de Santa María Magdalena. J. CORBALÁN DE CELIS (2021), «Aportación documental a la retablistica valenciana del siglo XVII y principios del XVIII. Imagineros, doradores y pintores», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 97, p. 223-272.

8. Probablemente una de ellas sería la mencionada en la nota anterior.

9. ARV, Gremis, lib. 311, f. 79-86.

10. Arxiu Històric Municipal de València, Manuals de Consells, A-222, f. 366v.-367v.

11. Demanda de los carpinteros presentada el 12 de mayo de 1691.

12. Escrito del 30 de octubre acerca de posiciones de Antoni Martí Sanchis.

13. Contrapreguntas de Josep Domingo realizadas el 12 de noviembre.

14. Escrito del 17 de noviembre acerca de posiciones de Josep Domingo.

15. Contrapreguntas de Antoni Martí Sanchis, presentadas entre el 18 de noviembre y el 1 de diciembre.

16. Los testigos de la ciudad fueron propuestos los días 17 de octubre y 1 de noviembre, mientras que los del gremio lo fueron el 17 de noviembre. Roca y Català eran jurados de la ciudad en el momento en que se autorizó a Lasala a trabajar de forma libre; por su parte, Caspe, Palavecino y Güelda lo eran en el momento en que se desarrolló el litigio. Lógicamente, no podemos extendernos en este texto en identificar y situar individualmente a cada uno de todos los personajes citados, pero para aproximarse a su ambiente cultural e intelectual remitimos al estudio de T. M. HERNÁNDEZ (1987), «Els Novatores i els mestres d'obra de

València (1675-1740)», *Afers*, 5-6, p. 421-465. Acerca de los pintores mencionados, véanse sus reseñas actualizadas en la obra de V. MARCO (2021), *Pintura barroca en Valencia (1600-1737)*, Madrid, CEEH.

17. En 1691-1692 encontramos entre los cofrades a Arsís Gardell, Agustí Cosergues, Bernardo Ribaud, Domingo Cuevas, Felip Coral, Julio Capuz, Josep Cuevas, Josep Borja, Leonardo Julio Capuz, Pere Joan Codonyer, Tomàs Vergara y Vicent Artigues, quienes se dedicaban a la escultura, la imaginería o el entallado en sus diferentes modalidades. ARV, Gremis, lib. 313, f. 2-15. Para saber más sobre estos artífices, véase A. M.ª BUCHÓN CUEVAS (2006), *Ignacio Vergara y la escultura...*, op. cit., p. 41-58.

18. El mencionado GARCÍA HIDALGO (s. d.), *Principios...*, op. cit., p. 2, dio noticia de ella en primera persona, señalando la asistencia de «cavalleros y eclesiásticos, que por afición, y curiosidad concurrían a dibuxar, ver y oír». También Palomino y Orellana recogieron relevantes comentarios sobre ella. A. PALOMINO (1715), *El Museo Pictórico, y escala óptica (...)*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, t. I, lib. II, p. 83. M. A. DE ORELLANA (1967), *Biografía pictórica valentina, o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, València, Ayuntamiento de Valencia, p. 271. Véase también T. M. HERNÁNDEZ (1987), «Els Novatores...», op. cit., p. 438-441. Hace unos años, López Azorín descubrió que un grupo de pintores otorgó poderes notariales a un escribano, de forma conjunta, en junio de 1665. Entre aquellos estaban Vicente Salvador y su padre, Pedro; Josep Orient, Juan Conchillos, Senén Vila o Josep Caudí. Véase M.ª J. LÓPEZ AZORÍN (2006), *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, p. 119. Marco ha acertado en considerar esta noticia una pista relativa a las primeras gestiones llevadas a cabo para la creación de la academia. V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 33-37.

19. Declaración de Bernardo Sanz realizada el 1 de diciembre.

20. «Y en Valencia, los ilustres don Félix Falcó, don Diego Sanz y don Bernardo Sanz de la Llosa; y de los ciudadanos, Félix Cebría, Thomàs Güelda, [...]». J. GARCÍA HIDALGO (s. d.), *Principios...*, p. 3.

21. Declaraciones de Francisco Català y Apolinari Raga realizadas el 1 de diciembre.

22. V. XIMENO (1749), *Escritores del reino de Valencia, cronológicamente ordenados...*, València, Estevan Dolz, t. II, p. 98, decía de él que «fue uno de los patricios que más se interesaron en buscar arbitrios y modos como desempeñar a la ciudad, y aun enriquecerla, facilitando el comercio con el mar». Así, en 1676 ideó un canal navegable que conectaba el litoral con la ciudad y que evidentemente no se llegó a realizar. Años después se le encomendó el trazado y la redacción del proyecto para la construcción de un puerto que se comenzó en 1686, pero que fue un fracaso inmediato. A. SANCHIS PALLARÉS (2005), *Historia del Grau*, València, Carena Editors, p. 136.
23. Declaración de Tomàs Güelda realizadas el 1 de diciembre.
24. J. GARCÍA HIDALGO (s. d.), *Principios...*, op. cit., p. 1-2.
25. En 1668 realizó unas pinturas para el altar mayor del convento de Santo Domingo, que tanto frecuentó. V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, p. 237.
26. Declaraciones de José García Hidalgo realizadas el 1 de diciembre.
27. M. A. DE ORELLANA (1967), *Biografía pictórica valentina...*, op. cit., p. 344. Véase el estudio de E. MORALES SOLCHAGA (2009), «Una nueva pintura de Agustín Gasull: La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo de Guzmán», *Archivo de Arte Valenciano*, 90, p. 69-76.
28. V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 336-337.
29. La presencia de Gasull en el entorno de esta voraz coleccionista deberá ser objeto de una lectura que aquí no podemos desarrollar. Sobre ella y la *Academia Reale*, véase U. DE ALLENDESALAZAR (2009), *La Reina Cristina de Suecia*, Madrid, Marcial Pons, p. 485-489. En noviembre de 1689 Gasull ya se encontraba en València, donde firmó el boceto de la *Adoración de los Reyes Magos* para los jesuitas de Tarragona, custodiado hoy en el Museo del Prado, de modo que su estancia romana de siete años comenzó como máximo hacia 1682, tal vez incluso antes.
30. El memorial enviado al rey fue publicado originalmente por G. CRUZADA VILLAAMIL (1868), «D. Sebastián Muñoz», *El Arte en España*, 7, p. 5-10, y posteriormente otros autores lo retomaron y sumaron información y documentación del episodio, que está de actualidad gracias a la reciente exposición comisariada por B. NAVARRETE (dir.) (2023), *Herrera el Mozo y el Barroco total*, Madrid, Museo Nacional del Prado, p. 278-279. Sobre Giner, véase A. ATERIDO (2001), «De Castellón a Roma: El canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)», *Archivo Español de Arte*, 294, p. 179-183, y V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 338-339.
31. Aunque Vitoria no participó de la propuesta académica, es seguro que debía conocer a sus promotores, incluido Giner, pues ambos coincidirían en la congregación de Santa María de Montserrat, de los naturales de la Corona de Aragón; de hecho, al morir Giner, fue Vitoria quien le sucedió como consejero de la Obra Pía de su iglesia. Sobre Vitoria, véase B. BASSEGODA (1994), «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia, 1650- Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, p. 37-62, y V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 279-288.
32. Declaraciones de Agustí Gasull realizadas el 1 de diciembre.
33. Declaraciones de Apolinari Raga realizadas el 1 de diciembre.
34. V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 296-298.
35. Declaraciones del 27 de noviembre de los testigos aportados por los carpinteros. Las palabras citadas están extraídas de la declaración de Conchillos.
36. Por entonces, Vidal todavía no había contactado con Antonio Palomino ni comenzó el famoso ciclo pictórico de la iglesia de San Nicolás. V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 299-300.
37. Declaraciones del 27 de noviembre de los testigos aportados por los carpinteros.
38. «[...] por entender, que el verdadero y principal fundamento destas singulares artes es el dibujo». V. CARDUCHO (1633), *Diálogos de la pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias (...)*, Madrid, Francisco Martínez, f. 150.
39. Declaraciones realizadas el 1 de diciembre por parte de los testigos aportados por la ciudad.
40. Declaraciones de Agustí Gasull realizadas el 1 de diciembre.
41. Por entonces hubieron de defender la autonomía y la liberalidad de la pintura frente a la pretensión de algunos colegas de establecer un nuevo gremio o colegio de pintores. L. TRAMOYERES (1912), *Un colegio de pintores: Documentos inéditos para la historia del arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*, Madrid, Victoriano Suárez, p. 71-80.
42. Declaraciones de Tomàs Güelda realizadas el 1 de diciembre y que están directamente tomadas de V. CARDUCHO (1633), *Diálogos...*, op. cit., f. 136.
43. Declaraciones de Apolinario Raga, García Hidalgo y Tomàs Güelda realizadas el 1 de diciembre.
44. Declaraciones de Tomàs Güelda realizadas el 1 de diciembre.
45. R. ALONSO MORAL (2006), «Nicolás de Bussy, escultor del rey: Su etapa en el Palacio de Aranjuez», en V. MONTJOYO (COORD.), *Nicolás de Bussy. Un escultor europeo en España. Tercer centenario de su muerte (1706-2006)*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, p. 33-53.
46. Declaraciones de García Hidalgo realizadas el 1 de diciembre.
47. Sobre la estancia de Morelli y su relación con el duque Luis Guillermo de Moncada, léase Y. GIL SAURA (2018), «Giovanni Battista Morelli y el duque de Montalto entre Roma, Valencia y la corte española», en M. GÓMEZ-FERRER LOZANO y Y. GIL SAURA (eds.) (2018), *Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en época moderna*, València, Universitat de València, p. 109-128, y R. LÓPEZ CONDE (2021), «Retratos de una obsesión: Las genealogías del duque de Montalto y la llegada de Morelli a España», *Goya*, 375, p. 138-153.
48. Afirmaba Gasull que «ha ohit dir que en la present ciutat, en anys arrere, treballà de escultor un tal Moreli, dit lo Romano, sens contracció [sic] de l'offici de fusters». Por su parte, Güelda decía «que està molt bé en memòria haver conegut en la present ciutat de València algunes persones, les quals treballaven de escultura sens ser mestres examinats en lo offic de fusters de la present ciutat, y en particular a Francisco Maureli [sic] dit lo Romano, y a don Nicolau de Busi», aunque sabemos que erraba con este último.
49. «[h]y [h]a en la present ciutat differens pintors y escultors que es diuen Joseph Grau y Agustí Gasull, pintors y escultors, [i] en la nobleza don Bernardo Sanz. Tots exerciten

- dit art lliurement, sens star subjectes a dit offici [...] per ser cosa lliure, tenint en ses cases respectives les ferramentes necessàries». De la declaración de García Hidalgo realizada el 1 de diciembre.
50. M.<sup>a</sup> J. LÓPEZ AZORÍN (2006), *Documentos...*, op. cit., p. 52-53.
51. Declaración de Agustí Gasull realizada el 1 de diciembre.
52. Palavecino aporta en su declaración, del 1 de diciembre, una noticia bastante concreta sobre su actividad, pues dice que «Bonanat, pintor y escultor, el qual treballava de escultura, y en particular està molt bé en memòria de este testimonio que lo dit Bonanat feu una imache de un santo Christo per a el lloch de Albal, la qual feu cosa de trenta anys en arrere poch més o menys, sent vicari de la parroquial de dit poble mosén Juan Agut, el qual la pagà del diner de la fàbrica de la ysglésia de dit poble». No hemos podido corroborar esta aseveración. Sobre este pintor, o más bien dorador, véase V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 327.
53. Raga afirmaba que «ha vist treballar a differens persones en la present ciutat de València de escultura com son Bernardo Sans, Joseph Orient, pintor, el pare mestre Armengol del Carme y a altres [...], los quals totes les vegades que els ha paregut fer y fabricar algunas imachens de sans y algun sant Crusifici lo [h]an fet sens enpaig ni contradició de l'ofici de fusters [...] sense estar examinats». Sobre Orient, véase V. MARCO (2021), *Pintura barroca...*, op. cit., p. 257-260.
54. Mencionado en sus declaraciones por Raga (véase la nota anterior) y Francisco Català, que afirmó haber «vist a differens persones treballar imachens sens estar examinades en lo offici de fusters [...], com són don Bernardo Sans y Batiste Bau, y mestre Armengol, relegiós de Nostra Senyora del Carme». Podría tratarse de Eliseu Armengol, carmelita que participó de los certámenes y academias literarias que fructificaron en la ciudad a finales de los años sesenta del Seiscientos. P. MAS I USÓ (1999), *Academias valencianas del barroco: Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, p. 157.
55. M. A. DE ORELLANA (1967), *Biografía pictórica valentina...*, op. cit., p. 90-96.
56. Declaración de José Falcó de Belaochaga realizada el 1 de diciembre.
57. Declaraciones realizadas el 27 de noviembre por los testigos aportados por el gremio.
58. Declaración de Conchillos realizada el 27 de noviembre.
59. Declaración de Gaspar Asensi realizada el 27 de noviembre.
60. Fue este un relevante descubrimiento de A. M.<sup>a</sup> BUCHÓN CUEVAS y M.<sup>a</sup> J. LÓPEZ AZORÍN (2000), «Escultores extranjeros maestros del gremio de carpinteros de Valencia: Nicolás de Bussy, Julio Capuz y Francisco Stolf», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 76, p. 161-168. La bibliografía sobre este escultor es inabarcable, de modo que remitimos a los estudios que han abordado su periodo en València: M.<sup>a</sup> J. LÓPEZ AZORÍN (2005), «Estancia y presencia de D. Nicolás de Bussy en Valencia», en *Nuevas aportaciones al estudio del escultor barroco Nicolás de Bussy*, Murcia, Archicofradía de la Sangre, p. 17-30; «Valencia, principio y fin de la biografía de Bussy en España», en V. MONTJOJO (coord.) (2006), *Nicolás de Bussy: Un escultor europeo en España*, Murcia, Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, p. 55-72, y A. M.<sup>a</sup> BUCHÓN CUEVAS (2006), *Ignacio Vergara y la escultura...*, op. cit., p. 29-31. Del mismo modo, por los puntos de conexión que presenta con los asuntos que tratamos en este artículo, resulta muy interesante el pleito al que se enfrentó Bussy en Murcia (1689-1690), surgido por las discrepancias sobre el encargo de unas andas y una imagen de plata, y que fue publicado por J. INIESTA MAGÁN y C. BELDA NAVARRO (2006), *Nicolás de Bussy y la Archicofradía del Rosario: Las claves de un pleito*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
61. Declaración de Gaspar Asensi realizada el 27 de noviembre: «vinqué a la present ciutat un escultor que es nomenava Nicolás de Busi, de nació francés, y havent treballat en la fusteria de Sent Domingo de la present ciutat, fonch-li manat per dit offici que es posàs en casa de mestre a treballar o que se examinàs. Y este en continent se posà a treballar en casa dels mestres escultores y fusters del dit offici, com són en casa de Thomàs Sanchis, escultor; en casa de Gerony Thormos, y casa de Bernardo, dit lo Chichiliano. Y havent volgut lo dit Nicolás Busi treballar per son conte, demanà al dit offici de fusters de dita ciutat plasa de mestre com en tot effecte se examinà». Puede no ser casualidad que Bussy recalara en ese primer momento en el convento de Santo Domingo, teniendo en cuenta el destacado papel que tuvo este cenobio en los círculos artísticos de su momento. Por otro lado, esta declaración confirma la colaboración que ya se había sugerido entre Jeroni Tormos y Bussy, al menos para el diseño del retablo de la iglesia del Salvador, contratado en 1666. Véase M.<sup>a</sup> J. LÓPEZ AZORÍN y M.<sup>a</sup> C. SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL (2004), «Notas para una biografía del escultor D. Nicolás de Bussy», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 8, p. 29-36.
62. A. M.<sup>a</sup> BUCHÓN CUEVAS y M.<sup>a</sup> J. LÓPEZ AZORÍN (2000), «Escultores extranjeros...», op. cit., p. 164.
63. Cuando en 1665 se comenzó la reforma de la capilla catedralicia de san Jorge para mudar su advocación a la de san Francisco de Borja, el promotor de esta obra, Francisco de Borja y Centelles (†1685), indicó a Felipe Amorós —archivero de la seo y procurador suyo en este asunto— que la lápida conmemorativa de esta renovación la realizase Bussy, pero que «supuesto que el oficial no puede travajar públicamente» —pues aún no había superado su examen de maestría—, «lo aga en casa de vuestra merced», ocultándole así de la vista de las autoridades del gremio. J. I. PÉREZ GIMÉNEZ (2017), «La capilla de san Francisco de Borja de la catedral de Valencia durante el s. XVII: Aportación a la obra de Josep Colom, Tomás Sanchis y Nicolás de Bussy», *Archivo de Arte Valenciano*, 98, p. 193-206.
64. R. ALONSO MORAL (2006), «Nicolás de Bussy, escultor del rey...», op. cit.
65. Declaración de Güelda realizada el 1 de diciembre.
66. M. A. DE ORELLANA (1967), *Biografía pictórica valentina...*, p. 298.
67. Declaración de Sanz realizada el 1 de diciembre. Estas noticias confirman la opinión de Concepción de la Peña, quien creyó que el establecimiento en Murcia de escultores como Antoine Dupar, Nicolás Salzillo o el propio Bussy, así como de «retablistas oriolanos que procedían en su mayoría del Reino de Valencia», fue posible gracias a la inexistencia en aquella zona de restricciones gremiales como las presentes en València u Orihuela. C. DE LA PEÑA VELASCO (1990), *El retablo barroco en la antigua diócesis de Cartagena (1670-1785)*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 22.

68. Declaración de Bernardo Sanz realizada el 1 de diciembre.
69. Declaraciones de Apolinari Raga e Isidro Palavecino realizadas el 1 de diciembre.
70. «[...] la qual se feu en casa [d'] Agustí Cosergues, que viu en lo mateix carrer de ell testimoni, a la baixada de Sent Francés [...]». Resulta llamativo que Cosergues le ofreciera su taller a Lasala, teniendo en cuenta la animadversión que esto podría generarle entre sus colegas y respecto al gremio. Al parecer, debía existir relación entre ellos, pues aquel actuó como fiador del encargo de la Virgen del Rosario para el mismo convento de Santa María Magdalena. Véase la nota 7 (J. CORBALÁN DE CELIS [2021], «Aportación documental...», op. cit., p. 252).
71. Declaración de Gasull realizada el mismo día 1.
72. G. P. LOMAZZO (1590), *Idea del tempio della pittura*, Milán, Paolo Gottardo Ponto, p. 32-39.
73. En el capítulo 18, «Della descrizione della pittura e delle sue parti». G. P. LOMAZZO (1590), *Idea del tempio...*, op. cit., p. 61-65.
74. Palavecino menciona «un santo Christo» y «altra imache per a el castellà de Enposta», mientras que Català decía haber visto a Lasala trabajar diversas imágenes para después venderlas acabadas, en concreto esta de santa María Magdalena, un san Pascual Baylón, una santa Águeda y un eccehomo. Estas dos últimas las menciona también Vicent Aguilar.
75. Al contratar la Virgen del Rosario para el convento de Santa María Magdalena, Lasala se comprometía a dar él mismo «la última mano de encarnación, y dispensar sentidos, como son ojos, bocas, narices, cejas, uñas y benas, y también colorir los cabellos, todo con mucha gracia». Véase la nota 7. El acuerdo, dado a conocer por J. CORBALÁN DE CELIS (2021), «Aportación documental...», op. cit., p. 252, debió ser posterior a la adquisición por parte del convento de la reiterada escultura de la Magdalena. El entrecomillado está extraído del contrato original, situado en el Arxiu de Protocols del Patriarca de València (APPV), not. Gaspar Enric, sig. 2090.
76. Declaración de García Hidalgo realizada el día reiterado.
77. Declaración de Emmanuel Isova, también del 1 de diciembre.
78. Diversos investigadores han posado su atención sobre esta realidad, como, por ejemplo, C. BELDA NAVARRO, *Escultura y teoría...*, op. cit., p. 305-321. Determinante en la revisión que se ha venido haciendo fue el enfoque de la exposición comisariada por X. BRAY (2009), *Sacred made real*, Londres, National Gallery, especialmente las páginas 18-26.
79. K. HELLWIG (1999), *La literatura...*, op. cit., p. 235-236, y «El parangón...», p. 230-231.
80. Declaración de Gaspar Asensi realizada el 27 de noviembre: «y respecte de no haver treballar los escultors de la present ciutat una Madalena com la que ha fet dit Anthoni Lasala, és per no haver hagut persona que la hacha demanada, que axí com an fet los escultors de la present ciutat differens imàchens ab molta devoció y art, com en una senta Theresa per a el convent del Carme de la present ciutat, un sent Jaume a cavall per a el offici de pellers, y differentes estàtues que estàn per la ciutat també agueren fet una senta Maria Madalena com la que a fet lo dit Lasala».
81. Declaraciones del 27 de noviembre.
82. Al parecer, Francisco Luis Fenollet, canónigo y deán de la seo, había comunicado a Asensi que la elección de Lasala para realizar la imagen de santo Tomás había sido cosa del «canonche Paulí». Tal vez fuera Paulino Blanch, sacerdote austracista que tras la Guerra de Sucesión se instaló en Viena. V. LEÓN SANZ (2014), «Un conflicto inacabado: Las confiscaciones a los austracistas valencianos después de la Guerra de Sucesión», *Cuadernos Dieciochistas*, 15, p. 195-237. Dicho Francisco Luis Fenollet era hermano de Antonio Fenollet, religioso dominico que auspició la reiterada academia de Santo Domingo, como advirtió M. A. DE ORELLANA (1967), *Biografía pictórica valentina...*, op. cit., p. 271. El parentesco entre estos dos personajes lo ha descubierto J. I. PÉREZ GIMÉNEZ, «La munificencia de un canónigo del siglo XVII: A propósito de la reforma barroca de la capilla de santo Tomás de Villanueva de la catedral de Valencia», en E. CALLADO ESTELA (ed.) (2018), *La catedral barroca: Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del siglo XVII*, València, Alfons el Magnànim, vol. I, p. 121-140.
83. Hijo del escultor de origen genovés Julio Capuz, Leonardo Julio (1660-1731) fue, sin duda, el más destacado de los escultores valencianos de finales del siglo XVII y principios del XVIII, exceptuando a Bussy. Se puede encontrar la más reciente y completa revisión de su figura, en A. M.<sup>a</sup> BUCHÓN CUEVAS (2006), *Ignacio Vergara y la escultura...*, op. cit., p. 47-51.
84. Narra todos estos hechos Gaspar Asensi en su declaración del 27 de noviembre.
85. Declaración de Prudencio Marín del mismo día 27.
86. Declaraciones de los testigos del gremio realizadas el 27 de noviembre.
87. En su declaración realizada el 1 de diciembre.
88. Véanse las notas 7 y 75. J. CORBALÁN DE CELIS (2021), «Aportación documental...», p. 252. El entrecomillado está extraído del contrato original, en APPV, not. Gaspar Enric, sig. 2090.
89. Las declaraciones de todos ellos realizadas el 1 de diciembre.
90. Declaración, igualmente, del 1 de diciembre.
91. Las declaraciones de Asensi, Conchillos y Aguilar, del 27 de noviembre.
92. Declaración de Asensi.
93. En el escrito de posiciones del gremio, de 17 de noviembre, Domingo exponía que Bussy, «per a poder treballar de escultor, es feu mestre de dit offici [...] y no pogué treballar en la present ciutat ni treballà sent un home insigne com en la realitat ho és, sens fer-se mestre». El crédito del que gozaba Bussy entre los valencianos era extraordinario y perduró en el tiempo. En 1703, se pidió a cuatro personalidades del círculo de los *novatores* —Tomás Vicente Tosca, Félix Falcó de Belaochaga, Juan Bautista Corachán y el arquitecto Rafael Martí— que emitieran informes con los que justificar que la obra de la nueva fachada catedralicia se hubiera concertado con Francisco Padilla y Conrad Rudolph sin haberse convocado un concurso. Pues bien, los cuatro alabaron en sus escritos a Bussy, «admirable artífice también de escultura de piedra, y arquitectura», aunque descartaban su contratación porque, según Corachán, «es hombre que estima en mucho sus obras, y fuera como intratable e imposible el ajuste con él». Arxiu de la Catedral de València, sig. 37:4. El informe de Tosca fue reproducido por T. M. HERNÁNDEZ (1987),

«Els Novatores...», op. cit., p. 463-465. El proceso de contratación y construcción de la fachada fue analizado por F. PINGARRÓN-ESAÍN SECO (1986), «La fachada barroca de la Catedral de Valencia: Los contratos originales y otras noticias de la obra, en torno al año 1703», *Archivo de Arte Valenciano*, 67, p. 52-64; ÍDEM (1998), *Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia*, València, Ayuntamiento, p. 130-142, e ÍDEM (1998), *La frontera barroca de la catedral de Valencia (proyectos de l'obra y proces de construccio, 1701-1772)*, València, Lo Rat Penat.

94. Declaración de García Hidalgo realizada el 1 de diciembre.

95. Estas últimas citas, del escrito de conclusiones aportado por Domingo, el 1 de febrero de 1692.

96. En el pleito que entre 1689 y 1690 enfrentó a Bussy con la cofradía del Rosario de Murcia, a cuenta de los problemas derivados del encargo de un trono y una imagen de plata, el procurador del escultor le defendió aduciendo que «hizo los modelos como maestro *insigne* en su arte», empleando el término con un sentido alineado con el parecer de García Hidalgo. Véase J. INIESTA MAGÁN y C. BELDA NAVARRO (2006), *Nicolás de Bussy...*, op. cit., p. 37.

97. No podemos profundizar en estas páginas en este debate teórico, de modo que remitimos a los estudios de K. HELLWIG (1999), *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, Visor, p. 145-252, e ÍDEM (2012), «El parangón en la España del siglo de Oro: Un debate entre la teoría y la práctica del arte», en J. RIELLO (ed.), *Sacar de la sombra lumbre: La teoría de la pintura en el siglo de Oro*, Madrid, Abada, p. 223-238. También al de C. BELDA NAVARRO (2015), *Escultura y teoría de las artes*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 181-237.

98. B. VARCHI (1549), *Due lezioni di M. Benedetto Varchi: Nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura (...)*, Fiorenza, Lorenzo Torrentino. Sobre su contenido, C. BELDA NAVARRO (2015), *Escultura y teoría...*, op. cit., p. 195-201.

99. K. HELLWIG (1999), *La literatura...*, op. cit., p. 240-245, e ÍDEM (2012), «El parangón...», op. cit., p. 227-228. También lo estudió M.<sup>a</sup> E. MANRIQUE ARA (1999), «De memoriales artísticos zaragozanos (II): Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los "Discursos" de Jusepe Martínez», *Imafronte*, 14, p. 109-140, quien

relacionó su autoría con el pintor Jusepe Martínez.

100. K. HELLWIG (1999), *La literatura...*, op. cit., p. 252.

101. Véase C. BELDA NAVARRO (2015), *Escultura y teoría...*, op. cit., p. 202-207.

102. Citado por I. VIDAL BERNABÉ (1987), *Escultura decorativa del Barroco alicantino* [tesis doctoral], Madrid, UNED, p. 47-49.

103. Y. GIL SAURA (2000), «La polémica en torno al retablo mayor de la iglesia de Santa María de Castellón de Leonardo Julio Capuz», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 76, p. 189-205.

104. J. INIESTA MAGÁN y C. BELDA NAVARRO (2006), *Nicolás de Bussy...*, op. cit.

105. C. BELDA NAVARRO (2015), *Escultura y teoría...*, op. cit., p. 184-186.

106. Sobre la continuidad de esta circunstancia hasta la consolidación de la Academia de Bellas Artes, véase A. M.<sup>a</sup> BUCHÓN CUEVAS (2000), «El escultor Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia», *Ars Longa*, 9-10, p. 93-100.

