

# EL ESCULTOR FRANCISCO VERGARA BARTUAL (L'ALCÚDIA, 1713 † ROMA, 1761)

M. I. SR. D. ANDRÉS DE SALES FERRI CHULIO\*

*Académico Correspondiente en Sueca*

**E**xcmo. Sr. Presidente de la Real Academia, don Joaquín Michavila,

Ilustrísimas Autoridades,

Ilustrísimos Señores Académicos,

Señoras y Señores, estimados amigos.

Quiero expresar desde el comienzo de estas palabras mi más profundo reconocimiento a los escultores y Académicos de Número, don José Esteve Edo y don Manuel Silvestre Montesinos, y especialmente a don Miguel Ángel Catalá Gorgues, promotores de mi nombramiento como Miembro Correspondiente de esta Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Asimismo, expreso mi gratitud a todos los Sres. Académicos, por haberme aceptado en esta noble institución.

## I. EL ESCULTOR FRANCISCO VERGARA BARTUAL

Francisco Vergara Bartual, "el más famoso de los *Vergaras valencianos*" para Juan Agustín Ceán Bermúdez, nace en L'Alcúdia el 19 de noviembre de 1713 donde por casualidad se hallan sus padres, Manuel Vergara, afamado escultor y retablista, y Josefa Bartual. Cristianado al día siguiente, según tradicional costumbre, crece en el domicilio familiar de la capital del Turia, *una casa baxa y escalerilla propia de la calle del Sagrari de Sant Francesc*, en el conocido *barri dels Peiscadors* (L. Tramoyeres. "La Familia Vergara. Nuevos datos" [...]. *Archivo de Arte Valenciano*, 1917; pp. 146-149), donde aprende a labrar la madera en el taller de su padre. Con Evaristo Muñoz recibe lecciones de dibujo, y perfecciona la talla de escultura con Leonardo Julio Capuz.

Entre 1730-1740 entalla varias imágenes para iglesias y conventos valencianos, el retablo mayor de la ermita de *Sant Vicent de la Roda* de Valencia, conocida como la *Roqueta*, y el retablo mayor de la parroquial de Polinyà de Xúquer. Entre 1741 y 1742 labra los dos retablos colaterales de la ermita de la *Roqueta* de Valencia, uno de los cuales, el de la izquierda, con la imagen yacente del santo es conocido como el *Llit de Sant Vicent*. En 1742 ingresa en la academia privada de Gian Domenico Olivieri, dirigente de la decoración del Palacio Real nuevo, inaugurada el año anterior en Madrid. Al año siguiente, 17 de enero de 1741, Felipe V ordena que se le admita en el taller de escultura del Palacio Real, donde labra varios encargos. Para el templo de San Ildefonso se le encargan dos imágenes, San Antonio de Padua y San Francisco de Paula. La primera, según el acreditado criterio del profesor Martín González, "es excelente y una de las mejores del siglo". En octubre de 1744 Olivieri solicita su ayuda para restaurar diversos modelos de yeso antiguos, que trajo Velázquez de Roma. Admirando sus grandes dotes, Olivieri le anima para que solicite una pensión para estudiar en Roma, que la Junta Preparatoria de la Real Academia le concede el 18 de marzo de 1745. El 21 de julio Vergara Bartual notifica por carta que se halla acogido en el taller del escultor Filippo Della Valle, *celebris in hac Alma Urbe sculptor*, situado en via San Nicola da Tolentino, una calle muy próxima a via Felice en donde el año 1757 el artista valenciano establece su hogar familiar. El 10 de agosto de 1749, a los cuatro años cumplidos de su llegada a Roma, solicita su ingreso en la Academia de San Lucas como Académico de Mérito, donde es admitido y toma posesión el 5 de octubre del mismo año.

\* Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, en acto celebrado el día 1 de febrero de 2005.

El 16 de mayo de 1750 Benedicto XIV preside la elección del Padre Pedro Juan de Molina, franciscano descalzo, natural de Onil (Alicante), como Ministro General de todo el Orden Seráfico (Observantes, Descalzos y Conventuales). Al mes siguiente, el Padre Juan de Molina solicita la concesión de una hornacina en la Basílica Vaticana para colocar una estatua de San Pedro de Alcántara, el más insigne reformador de la Orden Franciscana, petición que se le concede el 1 de julio de este año. La estatua se situará en *“l'ultima nicchia a mano sinistra nel'entrare in detta Basilica, doppo la già destinata per S. Camilo”*. El 17 de septiembre de 1750 el Rvdm. P. Juan de Molina, un alicantino nacido en Onil, y el escultor Francisco Vergara Bartual, un valenciano de L'Alcúdia, conciertan una colosal escultura de San Pedro de Alcántara para la Basílica Vaticana, en mármol de Carrara, por un importe de 4.000 escudos romanos. En abril de 1751 *“ha pasmado el Modelo de Sn. Pedro (de) Alcántara de Vergara”*. En el mes de agosto, el escultor valenciano modela en la Basílica Vaticana el San Pedro de Alcántara en estuco y *“según lo que se oye de todos los Profesores e inteligentes, es lo mejor que se ha puesto en este gran templo”*. El 2 de octubre concluye el modelado en estuco. El mismo mes se llega a Massa di Carrara *“a traer los Mármoles combenientes para el Sn. Pedro de Alcántara, que cada día es más zelebrado”*. El 20 de enero de 1752 el mármol ya está en su taller, y es *“de bella calidad”*.

El 15 de febrero de 1753 el artista valenciano se halla empeñado en su labor y *“mui adelante en su estatua que ará onor a la Nazione”*, una *“gran estatua, que cada día gusta y caussa más admiración a profesores y otros ynteligentes, que son muchos en este País”*. El 20 de junio, víspera de Corpus Christi, la colosal escultura de San Pedro de Alcántara ya se halla situada en la Basílica Vaticana, siendo *“la mejor sin disputa de todas las modernas que ay en San Pedro y nada ynferior a la más famosa de las antiguas”*. Para el Chracas, sencillamente, es *“Bellissima”*. El pintor Corrado Giaquinto elogia a Vergara Bartual con *“estimación grandíssima de su mérito”*. El propio artista valenciano abre su corazón a su protector, el ministro Carvajal: *“me queda la gloria de ser el primer Español que deja esta memoria [...] en esta Yglesia”*. El primero y el único. El 28 de junio, víspera de San Pedro Apóstol, Benedicto XIV *«fue a verla y admirado, dixo: “La statua del spagnolo”»*. Al mes siguiente, el grabador Pietro Campana tiene estampada una magnífica lámina del San Pedro de Alcántara, según diseño original

del propio escultor. En el mes de agosto, el ministro Carvajal y Lancáster recibe varios ejemplares de la hermosa estampa, uno de los cuales está destinado para Giaquinto, amigo del escultor valenciano. El 1 de septiembre don Carlos de Borbón, rey de Nápoles y las Dos Sicilias, recibe dos estampas convenientemente enmarcadas: *“este Mozo ha llegado a lo que al presente no puede ejecutar aquí ninguno”*.

Entre 1753-1754 modela en tamaño natural una efígie de San Ignacio de Loyola para el santuario jesuita de Azpeitia (Guipúzcoa), que posteriormente funde en chapa de plata y cincela (1757-1758) Giuseppe Agricola (Josep Bauer). Al mismo tiempo, *“son infinitos los Ytalianos que solicitan con empeño quiera admitir sus Hijos por sus escolares (...) entre los que estudian ay al presente dos españoles”*. Uno de los alumnos hispanos es el grabador murciano Antonio Espinosa de los Monteros. Según precisa Vergara Bartual: *“Mi estudio es el maior que ai en esta Corte”*, y se halla situado en lugar próximo a via Felice —actualmente, via Sistina—, el barrio donde se instalan en este tiempo numerosos artistas foráneos avecinados en Roma.

El 16 de marzo de 1754 la Academia de San Lucas le nombra Maestro Profesor de *l'Accademia del Disegno del Nudo*, fundada por Benedicto XIV en el Campidoglio, *“con preferenzia a todos los que ay en esta Corte”*. Este mismo año, el pintor polaco Tadeo Kuntz lo elige como maestro. El 15 de enero de 1755 firma el contrato del altar de San Julián o Transparente de la catedral de Cuenca: *“está hoy en un grado que en su Arte no se conoce mejor (...) no obstante la envidia, a vista de la estatua puesta por éste en San Pedro”*. *“¡No desmayes jamás ante una guerra / de torpe envidia y miserables celos! / ¿Qué le importa a la luna, allá en los cielos, que le ladren los perros de la tierra?”* (Marcos Zapata). El 4 de enero de 1756 la Academia de San Lucas lo elige *Proveditore della chiesa dei Santi Lucca e Martina*, superando en votos a su amigo el pintor sevillano Francisco Preciado de la Vega. Este año el Padre Tomás Serrano, jesuita, natural de Castilla (Alicante), califica el San Pedro de Alcántara de Vergara Bartual como *“gloria de la Nación Valenciana”*. En el mes de diciembre de este mismo año, el ilustrado y erudito valenciano Francisco Pérez Bayer admira el San Pedro de Alcántara en la Basílica Vaticana. En 1757 la Academia de San Lucas lo elige, junto con Filippo Della Valle, *“Stimatore”*, juez de escultura. Este mismo año la Academia de Bellas

Artes de Santa Bárbara de Valencia, precursora de la actual de San Carlos, elogia a Francisco Vergara Bartual como "uno de los Escultores más celebrados de Roma, y el San Pedro de Alcántara de la Basílica Vaticana ha merecido la alabanza universal". El 1 de abril de este mismo año, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid le nombra Académico de Mérito.

El 29 de junio de 1758, fiesta de San Pedro Apóstol, Vergara solicita a Giuliano Saturni la mano de su hija, Teresa Saturni, en el domicilio familiar «positum prope Platea Agonale», la actual piazza Navona de Roma. Su amigo, el pintor Preciado de la Vega, actúa como testigo del novio. Las cartas nupciales del 18 de noviembre de ese año se han localizado en el Archivio di Stato de Roma, en los protocolos notariales de Francesco Nicola Andreoli. El nuevo matrimonio se instala en via Felice, enfrente de la iglesia de San Ildefonso y Santo Tomás de Villanueva, de agustinos reformados españoles.

En febrero de 1759 participa en el ornato del catafalco en honor de la reina Bárbara de Braganza, en la iglesia de Santiago de los Españoles. El mismo año nace su primogénito, Domenico Vergara Saturni, concluye el altar de San Julián de Cuenca, y modela diversas estatuas y relieves para el túmulo del rey Fernando VI, en la Iglesia de la Nación Española. El erudito Antonio Ponz, natural de Bejís (Castellón), pensionado en Roma entre 1751-1759, visita asiduamente el estudio del artista valenciano "en tiempo que yo residía en ella". Es bien evidente que "[...] no hay en Italia quien le exceda en su arte, y la estatua de San Pedro de Alcántara es admirada de todos y la prefieren a la de Santa Teresa que se puso enfrente y la trabajó su maestro Valle". En 1760 Filippo Della Valle, Príncipe de la Academia de San Lucas, le nombra, junto con Pietro Bracci, "Stimatori", juez de escultura. Este mismo año nace su hija Anna Maria, y el 22 de junio fallece el anciano Cardenal español Frey Joaquín Fernández de Portocarrero, a quien labra un "splendido e magnifico" mausoleo en mármol de Carrara, para la iglesia de Santa María in Aventino del Priorato de la Soberana Orden de Malta.

El 30 de julio de 1761 el escultor Vergara Bartual fallece en Roma, al término de una enfermedad, a los 47 años de edad. La Academia de San Lucas coloca su retrato en la Galería de Académicos. Entre los días 26-27 de agosto se lleva a cabo el inventario

de los bienes de Francisco Vergara "in domo dum vixit". A primeros de septiembre nace un hijo póstumo, cuyo nombre se desconoce. El 4 de septiembre concluye el inventario de los bienes del malogrado artista valenciano, "in Studio incisoris lapidum posit prope supradictam domus", en donde se localizan dos obras inéditas suyas. Dos piezas labradas en mármol, que fueron muy apreciadas por los peritos asistentes, entre los cuales se halla Andrea Bergondi, también escultor y Académico: «Una Madonna Adolorata, si stima scudi veinticinque» y «Un bassorilievo di marmo rapp(resenta)nte la Pietà con Angeli a'torno in forma ovale, si stima scudi duecento» (562 r y 568 v.).

En 1783 el grabador Pietro Bombelli estampa de nuevo la estatua de San Pedro de Alcántara del escultor Vergara Bartual. En 1802, el padre escolapio Rafael del Ángel Custodio, dedica un poema de versos endecasílabos al San Pedro de Alcántara del Vaticano: "Y esta sola a Vergara en todo el mundo/ Le hará inmortal y llenará de aplauso".

En 1811, durante la Francesada, son destruidos los tres retablos de la ermita de la *Roqueta* de Valencia. El 2 de octubre de 1853, primer centenario de la inauguración de la estatua de San Pedro de Alcántara de Francisco Vergara Bartual, la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia rememora a "los Vergaras, que han dejado sus estatuas bien reputadas hasta en la famosa iglesia de San Pedro del Vaticano". El 20 de julio de 1936 el magnífico retablo mayor de la parroquial de Polinyà de Xúquer es destruido y quemado.

En 1968 el doctor Antonio Igual Úbeda, reconocido admirador de las esculturas de Vergara Bartual, expone un deseo: "tratándose de un artista eminente bien merecería la pena que alguien se preocupase alguna vez de investigarlas y difundirlas".

En 1991 el Servicio Filatélico de Venezuela edita una hojita bloque y dedica un sello a la imagen de San Ignacio de Loyola de la basílica de Azpeitia (Guipúzcoa), modelada por Vergara Bartual. El 25 de junio de 1998 la Soberana y Militar Orden de Malta emite un sello que reproduce el retrato en mosaico del segundo Cardenal Portocarrero, del mausoleo labrado por el escultor Vergara Bartual. En 1998 la Direcció General de Patrimoni Artístic de la Generalitat Valenciana y l'Ajuntament de L'Alcúdia patrocinan la edición de mi libro: *El escultor Francisco Vergara Bartual. L'Alcúdia, 1713 † Roma, 1761*, que

presenta en el pueblo natal del artista el doctor Juan Alberto Kurtz Muñoz, Secretario del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València. En el año 2001 la Direcció General del Llibre de la Generalitat Valenciana, con generoso mecenazgo, publica mi investigación sobre el colosal San Pedro de Alcántara labrado por Vergara Bartual para el Vaticano, que presenta el celebrado escultor, Académico y doctor don José Esteve Edo. El año 2002 se localiza en el Archivio di Stato de Roma el inventario de los bienes del escultor Francisco Vergara Bartual, fallecido sin dictar testamento, así como las cartas doteales para su matrimonio con Teresa Saturni, documentos rigurosamente inéditos que incluyo en la biografía *–Vida y Obra–* del excelente artista valenciano, cuya edición prepara la Biblioteca Valenciana, con prólogo del Cardenal Virgilio Noè, arcipreste emérito de la Patriarcal Basílica de San Pedro del Vaticano, a instancias del doctor Marcello Fagiolo, profesor de reconocido prestigio en la Università di Roma “La Sapienza” y director del Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine de Roma.

## II. EL SAN PEDRO DE ALCÁNTARA DE LA BASÍLICA VATICANA, 1752-1753

El escultor Vergara Bartual plasma en este grupo escultórico la belleza formal del arte que, tanto en el taller de Filippo Della Valle como en su personal contemplación, le ofrece en Roma el arte clásico: «[...] *perciochè le cose antiche contengono tutta la perfettion dell’arte, e possono essere esemplari di tutto il bello*» (Lodovico Dolce. *Dialogo della pittura intitolato l’Aretino* [...]. Firenze, 1735; p. 190). El artista valenciano consigue su objetivo al lograr mantener un sereno equilibrio entre el hombre –Pedro de Alcántara– y el espíritu –el ángel– mediante el desprecio del mundo, la «vanitas», un elemento extraño a la belleza clásica y a la iconografía italiana, pero muy querido y utilizado por el barroco hispano. Una alegoría que invita al espectador a interpretar la escultura deleitando el intelecto, además de verla con una finalidad didáctica y moralizadora: el desprecio del mundo une íntimamente al alma con Dios. La alegoría establece un inmediato diálogo entre el espectador y la obra de arte, buscando la sensación de asombro y la recepción de su mensaje.

Nuestro artista sitúa a San Pedro de Alcántara en un espacio definido con ordenadas fórmulas

matemáticas, surgidas en el Renacimiento, que utilizaron los grandes maestros como base estructural de sus obras. El espacio queda regido y distribuido por las dos coordenadas principales, vertical y horizontal, resultando cuatro módulos perfectos, o Sección Áurea. Un logro artístico que Luca Paccioli di Borgo llama la «Divina Proporción» en su tratado, que ilustra Leonardo da Vinci, y para quien la representación paralela o lineal de un objeto «*es una demostración racional por medio de la cual la experiencia nos confirma que todos los objetos transmiten sus imágenes al ojo, sirviéndose de pirámides lineales.*» (Leonardo da Vinci. *Tratado de pintura*. Madrid, 1986; p. 142).

El genial Bernini, por su parte, logra conjuntar con excepcional virtuosismo la escultura, arquitectura y pintura en una obra, eliminando la línea divisoria entre pintura y escultura, produciendo el *bel composto*, o bello conjunto, llevando al espectador a una especial experiencia sensitiva. Si la naturaleza humana es el fruto de la unión del cuerpo y el espíritu, a mayor atención a la apariencia externa –lo natural–, se estimula sensitivamente el deseo de contemplación del alma –lo sobrenatural–, llevando al espectador, con evidente impacto psicológico, a eliminar la distancia que separa la obra de arte del mundo real, representando lo invisible e irrepresentable con el fin de que el espectador se sienta llamado a identificarse con él. Bernini desea que el espectador dirija su afecto a Cristo, para que su alma se identifique lo más posible con el santo que contempla, renunciando a su voluntad en favor de la gracia de Cristo, en una aventura espiritual extraordinaria que le puede llevar a alcanzar la perfección, conmoviendo de este modo hasta lo más íntimo de su alma. Se trata, según el artista, de una obra de arte que permita al espectador salir de sus propios límites para obtener la santidad. (Giovanni Carreri. *“Le «bel composto» du Bernin”. Les cieux en gloire*. Cat. de l’exposition. Ajaccio, 2002; pp. 268-275).

Con estas líneas programáticas, Vergara Bartual distribuye geoméricamente la organización del rectángulo del modo que Charles Bouleau refiriéndose a la pintura denomina «l’armature», o sea, la estructura interna de la obra. El armazón, por tanto, del San Pedro de Alcántara está constituido por diversas divisiones naturales del rectángulo, con una serie de secciones regulares y líneas principales según la geometría y la matemática. Además, aplicando

esta fórmula al lado del cuadrado obtenemos un nuevo segmento áureo:

El trazado de las líneas horizontales y verticales de la arquitectura favorecen, como vemos, la estabilidad del grupo escultórico, armoniosamente estructurado. (Charles Bouleau. *Charpentiers - La Géométrie Secrète des peintures*. París, 1963).

Los cuatro espacios resultantes en el rectángulo alcantarino son éstos: parte superior derecha, el hombre; parte superior izquierda, lo santo; parte inferior derecha, el mundo, y parte inferior izquierda, el espíritu. El hombre -Pedro de Alcántara- quiere alcanzar la santidad -la Cruz- y para lograr este objetivo debe vencer al mundo -la calavera- mediante la meditación -el libro abierto- y la penitencia -las disciplinas-, y además, debe contar con la ayuda de Dios -el ángel, mensajero divino- que, mediante la gracia, fortalece la debilidad humana.

En el interior de un triángulo, figura perfecta, el hombre, Pedro de Alcántara, recibe, todo él, gracia, la ayuda sobrenatural, efigiada en un ángel, quien, a su vez, con el expresivo gesto de sostener con su mano izquierda el madero de la Cruz recuerda que sin la ayuda de Dios el hombre, aunque quiera ser santo, no puede alcanzar la santidad. El hombre agarrará la Cruz, la debe llevar el imitador del Maestro, -su voluntad debe quedar unida a la divina-, pero él sólo no podrá lograr la perfección; aunque tampoco estará sólo: el Maestro -el ángel que sostiene la Cruz- le ayudará a llevar su cruz. Un gesto, por tanto, de ostensible tensión espiritual. Un mensaje teológico muy profundo que no encontramos en la prolífica iconografía angélica romana.

Además, este espíritu sobrenatural señala con su índice cómo alcanzar la santidad: mediante el sacrificio y la oración. Exigencia emanada de la Cruz redentora, como comprobamos con un eje diagonal cruzado en aspa.

El círculo, símbolo del cielo, del triunfo sobre el mundo, sitúa al hombre -Pedro de Alcántara- en la esfera de lo sublime, lo sobrenatural, -la Cruz-. Mediante la lectura espiritual -libro abierto- y la penitencia corporal -los azotes-, el hombre vence al mundo, a la misma muerte -la calavera-, y a la carne, -parte inferior del cuerpo humano, con sus bajas pasiones-. La extraordinaria verticalidad y la fuerza

que expresa el santo reformador al coger la cruz, demuestran cómo se logra la unión de la tierra con el cielo: con empeño y esfuerzo y grandes sacrificios.

En fin, una esmerada organización compositiva orientada al clasicismo y a un refinado academicismo perfectamente asimilados, con la esfera celeste y el mundo terreno componiendo un todo unitario. La verosimilitud de esta escultura se halla en que es una figura «normal», perfectamente labrada según las normas estéticas más clásicas, dejando patente que «está en el aire», en perfecto equilibrio en las formas y en sus justos movimientos, llena de energía y realismo, con señalada precisión sobre su propio centro de gravedad. Proporcionada, apoyando la planta de los pies con seguridad y firmeza, recordándose contra el aire que la envuelve. Los miembros del cuerpo representan sus diferentes acciones con naturalidad, mostrando en su colosal grandeza un admirable y perfecto equilibrio. Equilibrio en la diversidad para que, finalmente, se cumpla «este principio de la antigua iniciación: la armonía nace de la analogía de los contrarios». (Charles Blanc. *Grammaire des arts du dessin*. París, 1889, p. 25).

El escultor alcuense pretende concentrar la atención del espectador sobre detalles esenciales, intensificando con ello la percepción de la presencia real del santo en la obra marmórea. Por eso el espectador no solo mira, queda edificado ante la autenticidad del modelo alcantarino, pues el grupo representa una biografía descrita plásticamente con puntual fidelidad: «El prodigioso tecnicismo se convierte en un modelo de comportamiento humano que mira a realizar y a representar la idea de la salvación». (Giulio Carlo Argan. «*Studi sul Borromini*», Roma, 1970, p. 2).

La experiencia humana de Fray Pedro de Alcántara se verifica ahora sensitivamente: el culmen de su vida espiritual místico-ascética está reflejada en su expresivo rostro, transfigurado ante la Cruz. Aquí se manifiestan las dotes virtuosas del artista que ha llevado la escultura a su extrema perfección. El San Pedro de Alcántara del escultor Vergara Bartual constituye, de este modo, una lección pedagógica tanto para el devoto como para el espectador circunstancial que, con admiración y previsible desconcierto, observa este espléndido grupo escultórico.

En Bernini se trata de una representación escénica fruto de la propia teatralidad barroca, con un

mensaje devocional exaltado al máximo, creando un momento ilusorio con pretensión de persuadir al devoto. Una ilusión fulgurante que invita al espectador a participar como un personaje más de la escena admirada. En cambio, Vergara Bartual con peculiares valores estéticos inéditos en el barroco romano, retrata al fraile alcantarino y, a quien aspira a la santidad le muestra, al mismo tiempo, cómo alcanzarla en la personificación de las Virtudes que adornan las excelentes cualidades morales de San Pedro de Alcántara.

Aquí no hay teatralidad ni una fulgurante invención, pues lo único que se pretende es lo que se ve, pero lo que se ve es mucho más de lo que se admira. Los afectos del espectador “ven” y “sienten” los gestos del franciscano descalzo, pues no se trata de admirar sus prodigios sino de imitarle en sus virtudes. Se “ven” sus sufrimientos, sus mortificaciones, sus penitencias. Sufrir para gozar. Padecer para triunfar. Renunciar a todo para tener al Todo. Alcanzar la santidad no es una acción espectacular, es la vida ordinaria, y eso es lo que contemplamos y admiramos. Un milagro plasmado en mármol, que se puede obrar también en quien admira y contempla esta magnífica escultura en donde el virtuoso escultor lleva adelante, con su pericia técnica, el concepto barroco del arte religioso como instrumento de conversión del alma ante el impacto de un singular estímulo sensorial.

Una argumentación teológica bien razonada, coherente, que invita a la acción reposada y confiada del día a día en la humilde santidad de cada acto. La articulada composición marmórea muestra un mensaje fácilmente inteligible por parte del espectador, sea creyente o no. Además, la “vanitas” no es una figura retórica o recurrente, es la verdad más cierta de todo hombre, una clara metáfora a seguir para alcanzar el Reino de los Cielos, para pasar felizmente de una a la otra vida. Como hizo San Pedro de Alcántara.

El escultor Vergara Bartual en esta espléndida obra de arte retrata la naturaleza individual del fraile alcantarino, expresamente vitalista en el demacrado rostro del santo. Una vida empeñada en el propio deseo de vencer al demonio, el mundo y la carne. No es un idealizado retrato, es la realidad tratada. No se trata de un difunto, pues vive eternamente gozando del amor divino. Estamos viendo al

propio fraile franciscano santificado en la eternidad del amor de Dios. Un gesto de paz interior que se trasluce en su expresiva y alegre mirada mostrando un alma glorificada, en eterna alabanza y oración continua.

El espectador está invitado a participar en una dimensión devota y espiritual que comprende y abarca toda su vida. Un teológico mensaje que traslada magistralmente al imponente mármol Vergara Bartual, demostrando que el tiempo del hombre hacia la eternidad es siempre posible, siempre actual.

El San Pedro de Alcántara de la Basílica Vaticana no es una imagen para la veneración, para la espiritualidad piadosa. Es un ejemplo vivo para ser imitado. No se trata de un monumento alegórico de la fama y la gloria que ha obtenido el santo, sino cómo alcanzó éste la perfección, y con ella, la santidad. Es un elemento plástico al servicio de la predicación evangélica. Una invención compositiva del gran escultor valenciano. Una medida ambición hecha magistral realidad.

Nada ajeno a este mensaje iconográfico y teológico puede estar el Rvdmo. P. Pedro Juan de Molina, devotísimo del santo renovador de la Orden de San Francisco de Asís, en la que él fue en dos ocasiones Ministro General, y verdadero mentor de este trazado armónico, porque esta obra no ha podido ser concebida mas que por la mente de un teólogo, como lo era el P. Juan de Molina, refrendado con la personal estima de Benedicto XIV y el general reconocimiento de la Orden Franciscana. San Pedro de Alcántara, por tanto, fue efigiado magistralmente por el artista valenciano en este espléndido grupo escultórico, en donde nada es irrelevante ni mucho menos circunstancial, según un ordenado y razonado estudio teológico, convirtiéndose en el mejor reclamo de la sublime belleza del arte clásico en la Basílica Vaticana, un templo, que en el transcurso del Settecento romano llegó a representar, según el filósofo Kant «*il paradigma del «sublime matemático»*». (Rudolf Preimesberger. «*Il San Longino del Bernini in San Pietro in Vaticano: dal bozzetto alla statua*». Bernini a Montecitorio [...] [Roma], Camera dei Deputati, [2001]; p. 98).

Bernini labra el San Longinos de la Basílica Vaticana con «*los brazos, completamente extendidos (una*

pose sin precedentes en escultura)», y como aquél, Vergara presta mucha atención al lugar en que va a colocar el San Pedro de Alcántara, utilizando en el hábito recosido y remendado del santo alcantariño el mismo efecto utilizado por Bernini en el San Longinos, cuyo manto «fue metódicamente estriado con un cincel dentado para que absorbiese la luz y crease contrastes equilibrados». (Bruce Boucher. *La escultura barroca en Italia*. [Barcelona], Ed. Destino, 1999; p. 48). Gracias a este efecto estilístico, el San Pedro de Alcántara resulta más discernible que la mayoría de estatuas de la Basílica Vaticana. Vergara en esta colosal escultura demuestra que poseía talento, una singular destreza para labrar el mármol y una gran aptitud para la composición. Combinó la imaginación y la pericia técnica con la atención a la realidad, como había realizado con excepcional magisterio Bernini, dominando impecablemente las leyes que rigen el tratamiento del mármol. La elegancia en los paños y el combinado pliegue de sus volúmenes y las grandes manos, nos indican la inequívoca herencia del magistral Bernini, para quien «*le mani in una scultura, se sono in mezzo all'aria, devono essere piú grande di quanto sono appoggiate proprio, per l'effetto visivo dell'aria e della luce che corredono la forma*» (Paolo Portoghesi. «Bernini e Borromini i due rivali». *Bernini a Montecitorio*. [Roma], Camera dei Deputati, [2001]; p. 42).

El contraste entre lo sublime –el ángel– y lo humano –Pedro de Alcántara–, espléndidamente retratados por Francisco Vergara Bartual, constituye la originalidad más grande de toda su carrera artística. Esta muestra de genialidad, realmente un *tour de force* del trabajo en mármol, otorgó al santo alcantariño un gran éxito, despertando gran admiración en los contemporáneos. En 1827 para el investigador de arte romano Antonio Nibby esta colosal escultura era «*la piú bella*», al compararla con la de Santa Teresa de Jesús de su maestro Filippo Della Valle. Opinión que comparto plenamente, y aún más, reafirmo, una vez admirado el conjunto estatuario de la Basílica Vaticana. Las hay más hermosas, incluso más artísticamente logradas, pero ésta escultura ofrece un inteligente mensaje teológico que labra magistralmente el notable artista valenciano. Ante esta espléndida obra de arte nadie queda indiferente, sorprendido, con profunda admiración, del ingente esfuerzo ejecutado por Francisco Vergara Bartual al esculpir en excelente mármol de Carrara, frío e inerte, al portento asombroso de penitencia,

«el bendito y bueno fray Pedro de Alcántara», ejemplo cálido y vivo del amor de Dios.

### III. EL MAESTRO FRANCISCO VERGARA BARTUAL. 1753-1761

“[...] llámase maestro a aquel que tiene un seguro conocimiento de su arte” (Leonardo da Vinci).

Para Vergara Bartual la formación del artista debía pasar por el estudio de las grandes obras del pasado, perfeccionando de este modo, con estudios bien programados, el buen gusto del futuro artista. Comprendemos, perfectamente, que para el escultor valenciano lo más importante en el aprendizaje era conocer la cultura humanística, la historia, la matemática, la perspectiva y la proporción, como él mismo había aprendido en la academia privada de Olivieri en Madrid. Todo el bagaje que un artista de su tiempo necesitaba para ejercer su arte. Además, el alumno debía demostrar la asimilación de estos objetivos a través del diseño, de ahí la extraordinaria necesidad de ser un experto en el trazo del dibujo, como aconsejara el maestro florentino: «*Copia primero los dibujos de los buenos maestros y haz esto según arte y del natural, que no de memoria [...] dibuja un atinado natural, que en él has de avezarte*» (Leonardo da Vinci, o.c.; p. 352).

Copiar y enfrentarse a las diferentes partes del cuerpo humano, cabeza, pies y manos, porque la base de un principiante está en ejercitarse en el dibujo y copiar estampas con obras célebres de los grandes maestros. Lo más esencial de la escultura consistía en corregir los dibujos y modelos según las reglas del Arte, dibujando y modelando en barro del antiguo, porque de los modelos de las estatuas antiguas se aprendía la elegante proporción, la teórica de la escultura, para poder trabajar estatuas de mármol, que era su práctica. El criterio de Vergara Bartual expresa con claridad la autoridad otorgada al arte clásico y el Barroco, y sus adquisiciones muestran un señalado criterio para seleccionar las obras más admiradas en su tiempo.

La formación del escultor Vergara Bartual era, realmente, espléndida, y pocos artistas romanos podrían competir con este método y esta forma de enseñanza. La elección de su magisterio estaba en la destacada creatividad empleada en la formación

de los artistas. El insustituible ejercicio de la copia quedaba fijado con la elección de las mejores obras de todas las escuelas, analizando e investigando las partes del natural, emulando la creatividad del alumnado, para que no realizaran una simple imitación o copia fidelísima. En realidad, se puede decir que Vergara Bartual organizó una academia privada de enseñanza y un museo. Lo aprendido en clase se podía revisar o criticar ante cualquiera de las obras, acreciendo de este modo el interés y el buen gusto de los alumnos. Por este motivo, la grandiosidad y la excelente cantidad de las obras seleccionadas que Vergara logra reunir contribuye a seleccionar los criterios, comparar las opiniones, y sobre todo despierta la exigencia propia del que empieza a destacar en su arte, y con nuevas inquietudes pone a prueba la rígida norma disciplinar recibida en la Academia.

El inventario efectuado el 4 de septiembre de 1761 en el "Estudio de la Sala grande" del escultor Vergara Bartual, situado en lugar próximo a via Felice en donde había fallecido, demuestra la marcada influencia que el barroco romano ejerce en el San Pedro de Alcántara, y en toda la obra del artista valenciano. Junto a las numerosas copias de esculturas antiguas y las aún más abundantes estampas, de las que no se indica el nombre del grabador en ningún caso, se mencionan tres escultores muy celebrados: François Duquesnoy (1597-1643), Camilo Rusconi (1658-1728), «*il più grande scultore del settecento romano*», Académico y Príncipe de San Lucas, maestro de Pietro Bracci y Filippo Della Valle (1725-1728), y, Angelo De' Rossi (1671-1715), también Académico de San Lucas, que colaboró con Pierre Le Gros.

El primero, natural de Quesnoy (Flandes), fue conocido como Francesco «*el Fiammengo*», y colabora con Bernini en la decoración del Baldaquino de San Pedro del Vaticano. En sus composiciones incluye muchas figuras de angelitos muy apreciados e imitados en su tiempo, esto explica que la reproducción de originales suyos, conocidos como «*putti del Fiammengo*», se encuentren en el inventario del escultor valenciano y de otros artistas romanos del Settecento. El interés de Francisco Vergara por el escultor Duquesnoy queda patente, además, con la copia que tiene de yeso de la estatua marmórea de Santa Susana, labrada por éste para la iglesia de Santa Maria di Loreto de Roma (1629-33): «*La S. Susanna, sopra la porta della Sagrestia, è del Fiammingo, ed*

*è stimata una delle più eccellenti statue moderne*». (Filippo Titi. *Studio di Pittura* [...] Volumen I; p. 147). Considerada desde el primer momento como una obra maestra que encarnaba el ideal clásico, la Santa Susana de Duquesnoy ejerce una gran influencia en los escultores del barroco romano.

En el mismo "Estudio de la Sala grande" se albergan los modelos de yeso y barro cocido, los demás utensilios y materiales precisos para estudiar y entender los aprendices, y los libros necesarios para este menester, que el inventario refiere sin especificar títulos, facilitando de este modo que los discípulos no pierdan tiempo en ir a las bibliotecas públicas: «*Dieci libri di diversi autori che trattano la materia di scultura ed Architettura legati in piccolo, si stimano scudo uno* [565 v]». Cuenta, también, con una magnífica y escogida colección de estampas de los mejores artistas (407) y llama poderosamente la atención la cantidad de modelos, abundancia que tiene su correlato con el elevadísimo número de estampas, conocido el carácter perecedero de este material gráfico debido a su uso habitual. Las hay "grandi e piccole", de santos, «*et altre figure, e gambe, arme diverse, vedute e prospettive, cacciagione, Pontefici, archi trionfali, la Vita della Madonna Ssma., il Testamento Vecchio del Raffaele, diverse altri stampe, e disegni*». De Rafael se cuentan 61 láminas; de Carlo Cignani, 6; de Giovanni Lanfranco, 4; de Polidoro de Caravaggio, 10; de Salvator Rosa, 17; de Sebastiano Conca, 3 y de Carlo Maratti, 5. Un elemento singular que debe tener todo maestro, el maniquí, también se halla en poder del escultor valenciano: «*un modello di legno mobile* [562 r]». Un instrumento de gran utilidad para enseñar los paños y los pliegues, tarea en donde concluye el itinerario de formación académica del alumnado. El 8 de octubre de 1761 el pintor Preciado de la Vega, amigo suyo, «*tenía intención de comprar, para el estudio de los paños, un maniquí que había sido del difunto Francisco Vergara*», valorado en «*scudi dieci*» en el inventario que, finalmente, obraba en su poder el 22 de abril del año siguiente. (Amada López de Meneses. «*Las pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para cumplimentar ampliación de estudios en Roma*». Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Madrid, 1934; p. 42).

Francisco Vergara Bartual, recordando la enseñanza recibida de Gian Domenico Olivieri, reivindicaba en cada alumno su propia espontaneidad, genio e inspiración. Los mismos valores que le



llevaron a Madrid, primero, y a Roma, después. El hecho de que algunos yesos se encontraban defectuosos o en mal estado ¡qué otra cosa indica sino su múltiple uso! El secreto de la belleza se debía hallar a través del estudio directo con las copias, racionalizando el saber, estimulando el método de estudio, distanciándose de las posibles influencias no deseadas y señalando la propia individualidad. ¡Cuántas vivencias compartidas por el maestro Vergara con sus alumnos!

La copia didáctica, sí, pero la revisión de la obra de arte, también; disponibilidad y creatividad, al unísono. Una tutela magistral abierta al individuo y un magisterio extraordinario respetuoso con el alumno, como Olivieri había realizado con aquel mozo valenciano «*de un genio dominante, [que] se preciaba de ser inteligente*», empeñado en «*una rigurosa carrera de estudio*», hasta alcanzar la perfección artística. El maestro Vergara Bartual en cuantos le eligen por su destacado magisterio, ejerce una renombrada influencia, alcanzando una merecida celebridad en el panorama artístico y la cultura del Settecento romano. (Silvia Bordini. «*Studiare in un istesso luogo la Natura, e cio che a saputo far l'Arte*». *Benedetto XIV e le arti del disegno* [...], pp. 385-393).

«*Tu non perisci, non sei distrutto: resta fra la gente il tuo nome, esiste il tuo nome negli dei* (Testi delle Piramidi, 246)».

He dicho.

“*Y bien; dixo el Cíncel, triunfe mi amiga,  
Pero yo he de seguir sus mismos pasos:  
Se animará la muerta y dura piedra,  
Aliento y vida recibirá el mármol.*”

*El sabio artista, a quien natura sabia  
Enseñó el arte de animar el barro,*

*El leño, y duro pedernal; atento  
Me dará impulso con su diestra mano.*

*¡O! de Alcántara Estatua peregrina!  
De otro Vergara invento, de tí hablo:  
Tú al Vaticano ilustras, y tú al arte  
La das mas gloria, que jamás se ha dado.*

*Estática y absorta al cielo miras,  
Porque por él sus ansias suspiraron;  
Tu trage angosto, y tu vestido pobre  
Su pobreza y reforma están mostrando.*

*El sacro leño enarbolado al viento  
Con mudas voces nos está enseñando,  
Que él es la vía, que conduce al gozo,  
Que tiene en el Olimpo hermoso y claro.*

*Dócil el mármol del cincel al golpe,  
Monumento será para los fastos,  
Que en el sagrado archivo de las Artes  
con caracteres de oro están grabados.*

*El dirá a las edades venideras  
El pie sobre alta basa colocado  
La estimación y mérito, que tuvo  
El Arte el siglo aquí décimo octavo.*

*De polo a polo ufana la Escultura  
Con tan divinas obras va volando,  
Y esta sola a Vergara en todo el mundo  
Le hará inmortal y llenará de aplauso.”*

(P. Rafael del Ángel Custodio, Director del Colegio Andresiano de las Escuelas Pías de esta Ciudad, Socio de Mérito de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de la misma. *Endecasílabos*. Continuación de las Actas de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos [...] En Valencia, Año MDCCCII; pp. 66-67).