

FRANCISCO VERGARA Y LA ACADEMIA DE SAN LUCAS DE ROMA

CRISTÓBAL BELDA NAVARRO

Francisco Vergara y su importancia en la escultura española

LA importancia del escultor valenciano Francisco Vergara es unánimemente reconocida por todas las fuentes historiográficas e incluso por aquellas que historiaron el desarrollo de la escultura española vinculada a la Academia de San Fernando. Desde Ceán Bermúdez, Vergara se presentaba como uno de los integrantes del arte español que alcanzó notable éxito en Italia, valorando al mismo tiempo la rara condición de haber sido el único español que había realizado una escultura con destino a la ornamentación de la nave central de San Pedro del Vaticano.

Estos datos bastaban para conferirle una posición privilegiada que compartía con el honor de ser recibido en el seno de la Academia romana de San Lucas, distinción que compartió con otros españoles. El apelativo con que se le conoció siempre, es decir, el de Romano, no fue único en el arte valenciano, aunque a tenor de lo que se sabe de su vida y su obra, acaso fue el más merecido. Sin embargo, cualquier intento biográfico siempre se presentó con perfiles poco esclarecidos, insistiendo en los rasgos comunes que invariablemente se repetían de una obra a otra, como su origen valenciano, su pertenencia a la Academia de San Lucas, su status de pensionado, su corta estancia en la corte española y pocas cosas más, si no era la confusión en que a veces se incurría por haber pertenecido a una numerosa familia de artistas en la que con una libertad no deseada se confundían los nombres de Francisco el Mayor y Manuel Vergara.¹ Los intentos más serios de situar a Ver-

gara el Romano en el contexto de su tiempo partieron de la exposición de una línea dinástica que aclaró la confusa relación de nombres, perfilando toda la variedad de situaciones en la que con una romántica pincelada se exponían dos personalidades completamente diferenciadas, una la del inquieto artista buscador de nuevos horizontes en la Corte primero y luego en Roma, es decir, la de nuestro Francisco Vergara, y otra, la del más sedentario Ignacio que vive y muere en la ciudad de Valencia.²

Los estudios posteriores vieron nacer hacia la década de 1930 la aportación del entonces grupo de jóvenes valencianos aglutinados en torno a la personalidad de D. Elías Tormo, entre los que se encontraban D. Antonio Igual Úbeda y D. Francisco Morote Chapa. Ambos, con derroteros posteriores diferentes, se dedicaron a la encomiable tarea de desempolvar viejos documentos de archivo, prestando una atención especial a la escultura valenciana del Barroco. Gracias a ellos y al espléndido diccionario publicado en Castellón en 1933 pudo conocer la historia del arte español la existencia de un valioso elenco de artistas, entre los que ocupaban un lugar singular los escultores.³ A partir de estos datos y de los que a lo largo del tiempo se fueron sucediendo, la escultura valenciana del Barroco hubiera podido trazar un seguro camino que no se ha visto despejado hasta hace pocos años en que recientes estudios han vuelto a parar mientes en la singularidad de un fenómeno que hoy por hoy sólo es conocido a través de pequeñas pinceladas, todavía faltas de un trabajo de conjunto.⁴ El incremento de la conciencia regional despertada en España en los últimos años puede conducir

¹ Los datos tradicionales se pueden consultar en J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. V; M. A. de Orellana, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, edic. de 1967; Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897.

² El artículo de Luis Tramoyeres es esclarecedor para dejar clara la genealogía de los Vergara, poniendo en orden las confusas menciones del Barón de Alcahalí y dejando claras las vicisitudes de las distintas ramas de una familia de escultores, pintores y grabadores, activos a lo largo de la centuria y presente, alguno de sus miembros, en la ornamentación de la fachada principal de la Catedral de Valencia. Vid. L. Tramoyeres, "La familia Vergara. Nuevos datos para completar las biografías de los escultores valencianos Manuel, Francisco e Ignacio y del pintor José", en *Archivo de Arte Valenciano*, 2, III, Valencia, 1917, pp. 146-152.

³ A. Igual Úbeda y F. Morote Chapa, *Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII*, Castellón, 1933.

⁴ Igual Úbeda parece haber sido el historiador valenciano que mayor atención prestó a la escultura barroca, siendo, por tanto, sus trabajos todavía decisivos en la actualidad. Véase de este autor sus monografías *Escultores valencianos del siglo XVIII en la Corte*, Valencia, 1968 y *José Esteve Bonet, imaginero valenciano del siglo XVIII*, Valencia, 1971. Sobre uno de los componentes de la familia Vergara publicó asimismo "Un gran escultor valenciano del siglo XVIII: Ignacio Vergara Gimeno", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1929.

a una forzada situación en la que las realidades se aíslan demasiado, cerrando fronteras y no viendo más allá que aquello que distingue, sin reparar en la situación histórica que lo generó. Las historias regionales que con tantos lujos hoy editan los entes autónomos han podido acercar la realidad del pasado al presente, analizar cuán distinto fue el ambiente en que se desenvolvieron nuestros artistas y cuán artificiales se muestran las rígidas fronteras de la actualidad.

En los más recientes estudios de J. L. Barrio Moya, de Pingarrón, de Ana Buchón o de María Luisa Tárraga se abre el horizonte de la escultura valenciana del Barroco, aglutinada en torno a personajes venidos de más allá de nuestras fronteras o de naturales que buscaron horizontes más allá de los Pirineos, pero en todos late el profundo internacionalismo que fue consustancial a buena parte del siglo XVIII.⁵

Algunos rasgos pueden trazarse, siquiera someramente, de cuantas notas y documentos han sido facilitados hasta el presente. Por una parte, la profunda vigencia de los talleres familiares y de otra, la apertura al exterior que tuvo en Italia un punto de atracción especialmente sugerente. Los talleres familiares han desarrollado a lo largo de la historia del arte una gran actividad. La particularidad de tener en casa la fuente primera de aprendizaje fue bastante para asegurar la continuidad de un oficio y evitar así el engorroso contrato con cesiones y capitulaciones que en la mayoría de los casos sólo satisfacían la continuidad de una costumbre que no llegaba más allá del aprendizaje de unos rudimentos que dejaran al aprendiz hábil y suficiente a vista de maestros o a lo sumo en condiciones de ser examinado por los influyentes gremios de la localidad. En Valencia dominaron, como es sabido, las dinastías de los Capuz y los Vergara, entre otras, garantizando de esta manera la formación tradicional que a veces se simultaneaba con la apertura de pequeñas academias domésticas o escuelas regentadas por un maestro de cierto renombre. Este fenómeno que se repitió en otras ciudades españolas supuso un tímido intento, a veces más intuitivo que consciente, de reorganizar las enseñanzas, aprovechando la experiencia de un artista o varios, pero no añadiendo ninguna novedad en las disciplinas y contenidos, cuyo diseño no se perfilaría hasta el nacimiento de las modernas academias oficiales. Siempre era el jefe del clan quien ejercía las funciones de maestro sin un sistema previo de control, sino aprovechando su propia experiencia y dejando al aprendiz las tareas más ingratas que a veces nada tenían que ver con el aprendizaje artístico. Esta circunstancia permitió, dentro de un rígido sistema jerárquico, garantizar el carácter endogámico de ciertas profesiones y, desde luego, en ciudades como Valencia, en la que la presencia gremial fue importante, permitir que los aprendices accedieran a una profesión con el mínimo costo posible. Quienes eran hijos de maestro examinado obtenían unas considerables rebajas en los derechos de examen

y este sistema era una forma más o menos encubierta de filtrar a los aspirantes, evitando el crecimiento desmedido y la excesiva competencia a la hora de atender el mercado urbano.

Francisco Vergara el Menor realizó su aprendizaje, como es sabido, en el taller familiar, cumpliendo de esta manera el requisito previo para su ingreso de pleno derecho en el gremio valenciano de carpinteros. Su formación concluyó en 1733, presentando al examen "un Niño de Gloria", de dos palmos de alto con su correspondiente peana. La carta de examen, otorgada el 31 de diciembre de aquel año, es un importante documento para entender el ambiente que rodeaba aquellas pruebas y comparar cuán fuerte era el peso de la tradición.⁶

La estructura jerárquica del gremio valenciano de carpinteros queda reflejada en la mención documental de los miembros examinadores y en nada difiere de la habitual en otras agrupaciones profesionales. Francisco Vergara acudió con 17 años ("menor en días" dice la carta de examen) apadrinado por su padre Francisco ante una comisión presidida por el clavario (Valerio Sacarella) acompañado de los restantes cargos gremiales. La naturaleza del examen requería la presencia en el mismo de aquellos artistas facultados para entender de la materia que se juzgaba, puesto que la estructura de un grupo de tan amplio y variado interés profesional (carpinteros, tallistas y escultores) debía quedar reflejado en el ejercicio supremo de autoridad gremial como era precisamente la ratificación oficial de unos conocimientos. La Promanía era sin duda la que reunía a los Proms o cónsules, similar a la existente en los gremios y congregaciones catalanes de escultores y pintores y, por lo tanto, la autoridad máxima de la asociación a la que se sumaban el clavario, el convocador (muñidor o llamador en otras ordenanzas) y los mayores, también conocidos como mayordomos en los gremios navarros, aragoneses o andaluces. Todos juntos, con sus sustitutos, socios o acompañados, como se les identifica en las restantes ordenanzas españolas, además de la exigida presencia de escultores (dada la naturaleza del examen), averiguaron el grado de formación de Vergara mediante el examen de la obra presentada y aquellas cuestiones técnicas que se referían al modo en que ambas piezas (escultura y peana) habían sido realizadas.

Es de suponer que el interés de los examinadores se centraba en la constatación de las habilidades manuales del candidato, pues la obra objeto de examen debió ser ejecutada en el taller doméstico y sometida posteriormente a la aprobación del gremio. En esta circunstancia residen las peculiaridades de ciertas prácticas gremiales así como en la picaresca que abundó en el mundo de los gremios, acusados de falta de rigor en determinadas comprobaciones y permitir el fraude más o menos generalizado.

A Francisco Vergara le avalaba la indiscutible autoridad paterna y el hecho de haber obtenido con él la

⁵ J. L. Barrio Moya, "El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, Valencia, 1988, pp. 106-115; F. Pingarrón Seco, "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*, LXVII, Valencia, 1986; A. Buchón Cuevas, "Nuevas referencias sobre la vida y la obra de Francisco Vergara el Mayor (1681-1753) y su familia (II)", *Archivo de Arte Valenciano*, LXVI, Valencia, 1985, pp. 75-96.

⁶ La carta de examen de Francisco Vergara se encuentra en el Archivo del Reino de Valencia, ante Francisco Alfonso, sign. 4.661, fols. 32r y 33v. La transcripción y versión del valenciano ha sido efectuada por D. Joan Gavara, quien puso en mis manos este documento.

oficialía, eslabón intermedio confuso e indeterminado que acreditaba la superación del nivel inferior de simple aprendiz.

La carta de examen no aclara nada acerca de la naturaleza de las preguntas efectuadas al joven Vergara y sí muestra una serie de lugares comunes al ordenamiento gremial. Cabe suponer que junto a la aprobación y reconocimiento de las cualidades de las piezas, trabajadas según las reglas del arte, sólo quedaba por averiguar el grado de conocimientos que poseía el candidato sobre las proporciones, las técnicas propias de la talla en madera, el ensamblaje de sus diferentes partes, la traslación del boceto a obra definitiva, sacado de puntos, etc., es decir, el decálogo de conocimientos imprescindibles al arte de la madera.

El interés restante del documento sirve para corroborar la sumisión al dictado de las ordenanzas, cuyo acatamiento era tan importante como la habilidad del nuevo maestro, la garantía de exenciones y obligaciones a que estaba sujeto y el pago de unas cuotas, que en este caso se redujeron a seis libras. Con todos estos requisitos Vergara quedó facultado para trabajar libremente, tener taller y admitir discípulos, pudiendo actuar en el ámbito territorial marcado por sus ordenanzas.

La edad del escultor es un dato interesante como prueba de que el período de tiempo marcado para el aprendizaje nunca tuvo un cómputo rígido. Las cartas de aprendizaje establecen periodos de tiempo más o menos convencionales, dependiendo de la habilidad del mancebo la duración del mismo, pero que en el caso de Vergara vendría marcado por la autoridad paterna, rasgo peculiar que hacía a su vez innecesaria la redacción de un documento ante notario.

Las cláusulas finales que acompañan la prueba de Vergara revelan el ambiente en que se desenvolvió la actividad de los escultores valencianos. La particularidad de encontrarse integrados en el gremio de carpinteros provocó en otras ciudades graves enfrentamientos por la genérica inclusión de todos bajo una denominación tan poco precisa que no distinguía, salvo en el momento del examen, al simple artesano del artista. La borrascosa y polémica coexistencia de unos y otros en un mismo gremio provocó escisiones y enfrentamientos por la lógica resistencia de los escultores a verse sometidos a las mismas cargas que los más modestos menestrales y a saberse incluidos en el campo común de las artes mecánicas. Quedaba claro que un escultor ocupaba un lugar de mayor prestigio social y artístico que un carpintero de obra llana, que gozaba de superiores ingresos y que su obra era más estimada que la de los carpinteros. La primera forma de diferenciación consistió en la obligada presencia de escultores en el momento del examen, cuestión previa que poco a poco fue cimentando una separación de funciones y la distinción clara de objetivos para desembocar, como en Zaragoza, en dos organizaciones diferentes. Este caso no es el del gremio que examinó a Francisco Vergara el menor, pero sí que dejó ver la serie de gravámenes a los que era sometida su actividad como integrantes de una profesión regulada por ordenanzas. Siempre los ar-



1. Retrato de Francisco Vergara. Academia de S. Lucas. Roma.

tistas tuvieron presente este dato singularizador a la hora de hacer valer sus derechos como practicantes de un arte ingenioso y liberal frente a aquellos otros sometidos al control del ordenamiento gremial, vanagloriándose de su inexistencia y de las distinciones de que por ello fueron objeto. Sin embargo, las recomendaciones finales del examen de Vergara le hacen ver la sumisión a todo cuanto el gremio regula e impone, a la obligatoriedad de jurar sus ordenanzas y a satisfacer los impuestos y cargas individuales o colectivas "en la misma forma en que lo pagan los demás maestros del gremio". La presencia de Vergara en la Corte, muy poco después de haber superado el examen, le puso en contacto con otra realidad. Allí no existía gremio alguno que controlara su actividad ni le obligara a aceptar cargos y funciones y, desde luego, su contacto con Olivieri, mentor de una iniciativa que acabaría dando lugar a la Academia de San Fernando, le abriría los horizontes de una consideración social del artista nueva y desconocida para él.⁷

Pero la apertura de nuevos horizontes en los que consolidar el rudimentario bagaje aprendido en el taller familiar o de otro maestro, hizo que muchos sintieran la necesidad de abandonar la ciudad natal. Vergara fue primero a la Corte atraído por la brillante ocasión que a todo escultor ofrecía la naciente fábrica del nuevo Palacio Real, pero su marcha a Italia suponía la aclara-

⁷ La estancia de Francisco Vergara en la corte y sus relaciones artísticas con el nuevo Palacio Real han sido estudiadas por M. L. Tárrega Baldó en *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, 1992.

ción definitiva de cuáles eran sus verdaderas intenciones o la de quienes, como Olivieri, le apadrinaban como artista. El Mediterráneo siempre ha sido un camino especialmente atractivo para todas las escuelas regionales que se asientan en sus riberas. Y es que la escultura valenciana del Barroco no puede considerarse encerrada dentro de sus propias fronteras. La unidad de concepción del litoral mediterráneo ya fue sentida por quienes se preocuparon en hacer un primer análisis de urgencia de la escultura valenciana. Tres grandes focos se consideraban de capital importancia: Barcelona, Valencia y Murcia, diciendo quienes esto afirmaban que "no es posible aislar el arte de Salzillo del de nuestros escultores (se referían, claro está, a los valencianos), como tampoco sería posible no hallar parentesco entre aquél y la escuela de imaginería sevillana, ni entre Campeny y los académicos valencianos, pero es que cuando en sus postrimerías se halla el siglo XVII y más avanzado el XVIII Sevilla y Cádiz se convierten en el punto neurálgico de la España que mira al Atlántico, mientras que Barcelona, Valencia y Murcia concentraban su actividad intelectual en la tradición mediterránea. Nicolás de Busi es discípulo de Salzillo y trabaja en Valencia y Murcia; Pedro Juan Guisart es francés y crea una escuela de escultura, cuyas obras hay que buscar en estas dos provincias; Jaime Bort, maestro de escultores en Murcia se cree valenciano; José Gozalves de Coniedo es otro escultor que añadir a los muchos que establecen un contacto íntimo entre la escultura de Murcia y la de Valencia".⁸ Salvo ciertos errores (Bussy murió al nacer Salzillo) y la certeza del origen valenciano de Jaime Bort Milá, estas palabras citadas tienen plena vigencia.

Los valencianos que emprendieron la aventura romana no obtuvieron todos iguales resultados y alcanzaron, eso sí, desigual fortuna. De ellos Francisco Vergara puede considerarse como uno de los más interesantes, a pesar de que no ha sido suficientemente valorado. Acaso influya en ello el hecho de que sus obras más importantes se encuentran fuera de su propia tierra, la Capilla de San Julián en la Catedral de Cuenca, el San Ignacio para Loyola y la escultura de San Pedro de Alcántara en el Vaticano. Puede decirse que entre los desconocidos es el más estimado, autor de una sola obra, la de Cuenca, alabada por Ponz, quien la oponía al sentimiento embarullado del otro Transparente, el de la Catedral de Toledo.

Seguramente fue el sentido clasicista de los relieves de Cuenca, perfectamente encajados en el diseño de Ventura Rodríguez, lo que más atrajo al crítico Ponz. Pero esa atmósfera que traslada las sugerencias del mundo antiguo se encuentra muy conectada con el sentido de recuperación del relieve que protagoniza la escultura romana del Settecento. En este sentido cabría indicar que Vergara se hizo eco de la más moderna costumbre de la escultura romana de su época en que el relieve vuelve a conquistar el terreno perdido frente a la estatua exenta que gracias a la labor de Bernini, Algardi y Duquesnoy, había ejercido un dominio absoluto en el siglo anterior. Roma estaba viviendo una eferves-

cencia especial en los momentos en que eran exhumadas diversas antigüedades. El relieve que se conocía no era la fría y académica representación de la época augustea, sino la más sugerente de las formas conseguidas en la época Trajana y sobre todo en la Severa, verdadera dominadora de los efectos irreales y psicológicos. Llama la atención que cuando Roma ve cómo sus iglesias comienzan a ser decoradas con monumentales relieves (la Iglesia del Monte di Pietà, Santa María della Vittoria, ciertos espacios del altar de S. Ignacio, la Capilla Lancellotti, S. Girolamo della Carità, S. Giacomo degli Incurabili o los estucos de la basílica de San Marcos), las grandes obras españolas del momento recurran a esta forma de escultura para ornamentar grandes espacios. En la catedral de Murcia el valenciano Jaime Bort utilizó un monumental relieve, de recuerdos algardianos, para decorar su trasportada; Ramírez de Arellano, Alvarez el Griego y Carlos Sala también utilizaron idéntica forma de escultura en el Pilar de Zaragoza; Vergara hizo lo propio en Cuenca y de nuevo Manuel Álvarez en la Catedral de Toledo. Hasta en el Palacio Real de Madrid, una de las zonas de mayor contenido emblemático, como era su fachada sur, se encuentra presidida por un relieve de Olivieri. Las novedades introducidas por Vergara en su obra para Cuenca conectan, por lo tanto, con una de las vías más avanzadas de la escultura de su época. No podía ser de otra manera, pues fue uno de los protagonistas de la vida artística romana, en cuya Academia de San Lucas y en la del Capitolio, como veremos, desempeñó una importante labor. El sentido romano, que pervive en toda su escultura, aparecerá vinculado siempre a la obra de Vergara. La pieza modelada por el valenciano para el retablo mayor de Loyola (fundida en chapa de plata por el germano José Brauer) recuerda el lenguaje solemne de los santos fundadores de la nave vaticana, además de enlazar con la estela dejada por el padre Pozzo en el altar del santo fundador de los jesuitas.⁹ Sin duda alguna, la efigie de San Ignacio representa el punto álgido de su nueva formación romana, pues ha abandonado ya el peso de la tradición hispánica que era perceptible en las obras analizadas por D. Eñías Tormo en la Iglesia de San Ildefonso de Madrid.¹⁰

Francisco Vergara y la Academia de San Lucas

La condición de académico ostentada orgullosamente por Francisco Vergara fue uno de los datos destacados por sus biógrafos. Si la estancia en la Ciudad Eterna suponía un ansiado proyecto para cualquier artista en sus deseos de completar la formación adquirida en España, mucho mayor era el galardón obtenido de ver su nombre inscrito en aquella prestigiosa institución. El escultor valenciano, como muchos de su época, marchó a Roma y como tantos otros fue conocido, por ello, con el calificativo de Romano, condición que quedó manifiestamente representada en su obra y que no supuso únicamente una referencia nominal a una estancia más o menos prolongada. En la escultura valenciana del

⁸ A. Igual Úbeda y F. Morote Chapa, *Obras de escultores valencianos del siglo XVIII. Ensayo de una colección documental*. Castellón, 1945.

⁹ La estatua de Loyola aparece reproducida en J. M. Plazaola, *Iconografía de San Ignacio en Euskadi*, Loyola, 1971, p. 37.

¹⁰ E. Tormo y Monzó, *Iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, edic. de 1979, p. 181.

siglo XVIII se conoce igualmente a distintos artistas con este sobrenombre, aunque en ocasiones, como en el caso de Antonio Salvador, adquiere una aureola hiperbólica que no se encuentra corroborada por la calidad y condiciones de su obra posterior a su regreso de Italia.

El caso de Francisco Vergara es bien distinto. En la Academia romana de San Lucas se conserva un retrato del valenciano, de tres cuartos y autor desconocido en el que se le representa vestido como un cortesano, con casaca bordada, botones dorados, pañuelo al cuello y peluca, a la manera de las representaciones oficiales de su siglo. Un manto caído por sus espaldas da mayor volumen al modelo, el cual sostiene en sus manos una cabeza, de recuerdos clásicos, afirmando con ello su condición de escultor. La atmósfera que le rodea en nada hace suponer las estrecheces pasadas por el artista en la Ciudad Eterna, sino al contrario, le muestra como un personaje aureolado por la condición noble del arte que practicaba. Y en este sentido cabe recordar que si la posición social del artista había zanjado en Italia la enojosa y espinosa cuestión de su inclusión entre los oficios mecánicos, en España todavía se asistía en pleno siglo XVIII a un anacrónico debate en el que se puso en tela de juicio la condición liberal de la escultura. Para combatir esta absurda clasificación el gallego Felipe de Castro tradujo el discurso de Benedetto Varchi, pronunciado en 1546, tratando de hacer ver a sus contemporáneos los juicios emitidos en aquella lejana época sobre el origen común de las artes como hijas del diseño.

El retrato de Vergara lleva al pie una inscripción latina, pintada en letras capitales, en el que se exhibe con orgullo su condición de valenciano y en el que asimismo se recoge una sencilla indicación biográfica, tal como la edad y la fecha de su muerte.¹¹ De acuerdo con ese texto Vergara tenía cuarenta y cinco años al morir en 1761, lo que quiere decir que la fecha de nacimiento debe ser fijada en torno a 1716. Toda la bibliografía que ha tratado la figura de este escultor anduvo titubeante a la hora de delimitar los años de vida y muerte de Vergara, aunque hay que reconocer que los años en que tales estudios fijaron el primero de ellos siempre osciló entre 1713 y 1715, siendo unánimes todos en situar el lugar de nacimiento en Alcedia de Carlet.

La información que recoge toda la actividad de Francisco Vergara en la Academia de San Lucas se en-

cuentra en el *Libro dei Decreti*, correspondiente a los años 1749 a 1760, es decir, el tiempo comprendido entre su admisión y el de su nombramiento como *sotto custode*. A tenor de estas indicaciones el prestigio del valenciano creció considerablemente, puesto que tras la propuesta de admisión fue creciendo en importancia hasta encomendarle funciones de responsabilidad que hubo de repartir entre la propia academia y la creada en el Capitolio, a la que posteriormente nos referiremos. Si la carta dirigida a Elgueta (fecha en 1746) es la referencia más clara de su viaje y llegada a Roma, hay que convenir que tan sólo cuatro años bastaron para que el valenciano, al amparo de Filippo della Valle, alcanzara un notable prestigio que le valió su admisión en el noble cenáculo italiano de San Lucas.

El día diez de agosto de 1749 tuvo entrada en San Lucas la solicitud de admisión, la cual habría de pasar la correspondiente deliberación hasta alcanzar el número de votos necesarios emitidos tras la contemplación de la preceptiva obra hecha de sus manos.¹² La sesión de admisión tuvo lugar el catorce de septiembre de aquel año. Vergara presentó un *modello* en el que aparecía una figura de David llevando en sus manos la cabeza del gigante Goliat. El efecto provocado fue positivo, aunque las razones de los asistentes favorables al arte, la virtud y las buenas costumbres de Vergara no debieron satisfacer convenientemente a todos los académicos, pues la votación final arrojó un resultado mayoritariamente favorecedor al candidato con veinticuatro bolas negras y tres blancas, entendiéndose, como las actas indicaban, que "la palla negra s'intende inclusiva e la bianca esclusiva". El acta de admisión fue firmada por el Príncipe de la Academia Tomasso de Marchis y refrendada por el Secretario Ferdinando Fuga.¹³

La toma formal de posesión tuvo lugar en la sesión del 5 de octubre de aquel año, prestando el juramento preceptivo, según determinaban los estatutos de la Academia.¹⁴ No se vuelven a tener más noticias de Francisco Vergara hasta el año 1754. La fecha es importante por cuanto puede reflejar el grado de aceptación que había alcanzado su obra y lo consolidada que se encontraba su posición en la ciudad de Roma. Dos hechos destacan. El primero hace referencia a la documentación publicada por José Luis Barrio Moya en la que dio a conocer todos los pormenores que rodearon el encargo de la obra de mayor empeño de Vergara, el Transparente de la Capilla de San Julián para la Cate-

¹¹ La inscripción dice lo siguiente: FRANCISCUS BERGARA DOMO VALENTIA IN HISOANI SCAL/PTOR IN ALGUM ACCADEMICORUM S. LUCAE URBIS RELATUS OBIT ROMAE ANNO MDCCLXI AETATIS SUAE P. M. XLV.

¹² El acuerdo contenido en los *Verballi* de la Academia romana dice lo siguiente: "E stato proposto per Accademico di merito il S. D. Francesco Vergara Spagnolo Scultore, pertanto nella Congregazione Ventura si correrà il Bussolo facendo il solito e porterà qualche opera di sua mano", Archivo de la Academia de San Lucas, n.º 50, fol. 136v. Hay que hacer notar que el año 1749 coincide con la fecha en que Francisco Vergara firmaba las dos Academias que posee el museo valenciano de Bellas Artes, publicados por Adela Espinós en *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de dibujos II (Siglo XVIII)*, Valencia, 1984, pp. 177-178 y la bibliografía allí recogida.

¹³ Las actas del 14 de septiembre de 1749 reflejan con bastante exactitud el clima favorable que la obra y la persona de Vergara despertaron entre los asistentes a la reunión. Su texto dice así: "Avendo il sor. Francesco Vergara Scultores esibito un modello di sua mano representante una figura di David con la testa del Gigante Golia e conosciutosi dai Ssri. Accademici meritevole di essere ammesso Accademico di merito, quanto per la sua virtù, che per i suoi costumi, si é fatto correre il Bussolo conforme stabiliscono i nostri statuti per la di lui ammissione con dichiarazione che la palla negra s'intende inclusiva e la bianca esclusiva e, razzoltisi i voti in numero di ventotto (essendo soprugiunto il sig. Domenico Campiglia) si sono votate 25 negre e 3 bianche, onde il modo resta canonicamente ammesso. si compiacerà pertanto il Sig. Segretario parteciparli con Bibbietto secondo il solito, la di lui ammissione e nella prima Congra.ne da tenersi potrà venire a prendere il possesso". Archivo de la Academia de San Lucas, n.º 50, fol. 137.

¹⁴ "E' stato dato il possesso al sig. D. Francesco Vergara scultores ammesso per Accademico di merito nella passa.a Cong.ne et ha prestatto il solito giuramento conforme stabiliscono i nostri Statuti". Archivo de la Academia de San Lucas, sesión del 5 de octubre de 1749, n.º 50, fol. 139v.

dral de Cuenca.¹⁵ El segundo, las actas de la Academia de San Lucas por las que conocemos un nuevo aspecto de su actividad romana al ser seleccionado junto a otros escultores para la Academia de Desnudo del Capitolio. Ambos acontecimientos pueden encontrar una relación entre sí, pues mientras el primero supuso para el artista una demostración más de su gran calidad (sin duda alguna, corroborada por la escultura emplazada en la nave central de la basílica vaticana), el segundo confirma las activas relaciones mantenidas por Vergara con los grandes artistas activos en la Ciudad Eterna durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Siempre se había destacado el hecho de que la presencia en Roma de Vergara coincidió con un momento de esplendor de la escultura, incidiendo en que sus contactos se decantaron hacia la figura más carismática de esa segunda mitad del siglo, como fue Filippo della Valle. Muchos fueron los artistas españoles que se dejaron fascinar por las grandes creaciones de este maestro, de origen florentino, y en especial las que se ubicaron en la fachada de Letrán, verdadera fuente de atracción de cuantos llegaban por entonces hasta Roma. El caso de Filippo della Valle es más singular, puesto que se convierte desde un principio en el valedor del escultor valenciano, actuando no sólo de maestro y mentor, sino también de protector y amigo en cuya casa acogió a Vergara. Pero la basílica lateranense contenía otras piezas que asimismo llamaron la atención de los jóvenes españoles deseosos de aprender los secretos de la escultura del Settecento. Su interior, es decir, la nave central que había reformado Borromini, ofrecía todo un panorama gigantesco y teatral en el que se movían con enorme soltura las esculturas de Monnot, Camillo Rusconi, Maratti, Le Gros y De' Rossi en las que era evidente la influencia ejercida por Bernini, Algardi y Duquesnoy, quienes consagraron el triunfo absoluto de la estatua exenta.¹⁶ La serie de trabajos de pensionado enviados por los becarios de la Academia española de San Fernando periódicamente se hicieron eco de los logros conseguidos por estas monumentales piezas y fueron llegando hasta sus fondos versiones más o menos libres del apostolado lateranense.

La correspondencia mantenida por Vergara con los capitulares conquenses es buena muestra del interés de unos y otros en alcanzar un acuerdo satisfactorio. Ambas partes convenían en un punto: la calidad de los relieves y esculturas, a lo que se sumaba el interés puesto por el artista de realizar una obra de extraordinaria calidad como puede hoy verse en la capilla de

San Julián. La autoestima de Vergara se puso de manifiesto en cuantas misivas se cruzaron patronos y artistas y no es exagerado considerar que la sólida posición alcanzada por el valenciano en Roma le daba pie a declarar no haber reparado en fatigas, haber renunciado a otros posibles trabajos y haber tenido que alquilar un espacio próximo a su taller para albergar los relieves que iba concluyendo antes de su embarque para España.¹⁷

Precisamente esos años de ejecución de las obras destinadas a Cuenca coincidieron con una etapa de excepcional importancia para la vida de Vergara y son reflejo de las intensas relaciones de amistad mantenidas con los más significativos maestros italianos y extranjeros que vivían en Roma. El día 10 de octubre de 1754 la Academia de San Lucas recibió la petición del cardenal camarlengo para que la institución nombrara a diez artistas que habían de ir a enseñar a la Academia de Desnudo creada en el Capitolio bajo la supervisión de un *Custode*. Los propósitos del purpurado recogían la práctica tradicional de las academias italianas en las que se nombraba un *professore* que había de dirigir la enseñanza de los alumnos mensualmente.¹⁸

El acuerdo tomado hacía especial hincapié en la importancia de la petición recibida (la academia capitolina había sido creación pontificia), pero a la hora de llevarlo a la práctica tan sólo pudieron reclutar cuatro escultores, por lo que el número de pintores hubo de ampliarse en uno más para así elegir los diez solicitados. Si reparamos en los datos hasta aquí expuestos veremos cómo una vez más se pone de manifiesto la desproporción existente entre el número de escultores y pintores seleccionados, puesto que éstos pudieron ser escogidos entre varios de los miembros académicos. La dificultad surgió con los escultores, pues no había más que cuatro cuyos nombres fueron inscritos como primeros profesores de natural: Filippo della Valle, Carlo Monaldi, Pietro Bracci y Francisco Vergara. Los pintores, mucho más numerosos, fueron Paolo Pannini, Niccolò Ricciolini, Agostino Masucci, Giacomo Zobboli, Stefano Pozzi y Antón Rafael Mengs.¹⁹ Éstos hubieron de ser sometidos a votación y la relación de los propuestos fue la que más votos obtuvo.

Como se verá la presencia de los escultores en tan exiguo número nos ha privado de comprobar si, existiendo un grupo mayor, Francisco Vergara hubiera salido elegido. De todas formas lo que sí es cierto es que el valenciano gozaba de un alto prestigio y así lo confirmaba el agente capitular delegado para los intereses en

¹⁵ J. L. Barrio Moya, "El escultor valenciano Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la Catedral de Cuenca", *Archivo de Arte Valenciano*, LXIX, Valencia, 1988, pp. 106-115.

¹⁶ R. Engass, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, Pensilvania, 1976, 2 vols.

¹⁷ Todos los pormenores, fatigas y solicitudes de dinero, así como las declaraciones del agente del cabildo conquense en Roma acerca de las obras, pueden verse en el trabajo citado de José Luis Barrio Moya, *ut supra*.

¹⁸ Todas las reglas y normas de funcionamiento así como las cuestiones de enseñanza y aquellas otras de naturaleza estética pueden verse en N. Pevsner, *Las Academias de Arte*, Madrid, 1982. La edición española lleva un epílogo de Francisco Calvo Serraller titulado "Las academias artísticas en España".

¹⁹ "Avendo riferito il Sgr. Principe che l'Emo e Rmo. Sig. Card. Camerlengo dopo aver veduta la nota de pittori e scultori accademici dimoranti in Roma accetta per ordine della passata congne.e presentata a S. E. dal Sr. Lamberto, desiderando che l'Accademia facesse la scelta di cinque pittori e cinque scultori per essere maestri dell'Accademia del Nudo eretta dalla Santità di N. S. in Campidoglio; si è considerato che circa li scultori non sono che quattro, cioè li Sigri. Filippo della Valle, Carlo Monaldi, Pietro Bracci e Francesco Vergara; onde si è stimato bene fare la scelta di sei pittori che assieme con li suddi quattro scultori compissero il numero di dieci che domanda l'Emza Sua, e perciò fattane l'ckezione con schedule si è ritrovato avere avuti maggiori voti li seguenti Sigri. Candi.: Paolo Pannini, Niccolò Ricciolini, Agostino Masucci, Giacomo Zobboli, Stefano Pozzi ed Anto. Raffaele Mengo, quali si propongono, quando da sua= Dalla Stanza dell'Accademia in S. Luca q. o di et anno sud. o". Lleva la firma del secretario Pietro Martini. *Archivo de la Academia de San Lucas*, n.º 51, fol. 89.

Roma de la catedral de Cuenca, al afirmar que cuando aquéllos pudieran contemplar la obra destinada a la capilla de San Julián podrían comprobar "quien es el maestro Vergara". Lo cierto es que los artistas seleccionados fueron encargados de las enseñanzas en la escuela del Capitolio, entonces bajo la autoridad vaticana, distribuyendo sus funciones por meses y alternando pintor y escultor. Desde 1754 a 1760 no faltó de ninguna relación Francisco Vergara, mientras los pintores fueron anualmente escogidos de entre la amplia nómina con la que contaba la Academia de San Lucas. El año 1757 dio la siguiente distribución: Stefano Bozzi, el mes de enero; marzo a Filippo della Valle; abril a Domenico Campiglia; mayo a Pietro Bracci; junio a Niccolò Ricciolini; julio a Francisco Vergara; agosto a Gaetano Lapis; septiembre a Carlo Monaldi; noviembre a Francisco Preciado de la Vega y diciembre a Mengs. La relación firmada por Pannini y Pietro Bracci había de ser facilitada al *Custode* de la academia capitolina.²⁰ Como se verá Francisco Vergara tuvo la oportunidad de frecuentar la amistad y compartir tareas de responsabilidad con los más afamados artistas, entre los que indudablemente destaca la indiscutible figura de Mengs, a quien los documentos romanos mencionan, italianizando su apellido, en tres ocasiones, los años 1754, 1757 y 1759. Mientras los pintores fueron alternativamente designados, los escultores se vieron forzados a acudir a la academia capitolina año tras año, con notable predominio de los italianos, aunque en el año 1758 y hasta la muerte de Vergara sólo se incorporó el francés Etienne Parrocel.²¹ Por último, en 1760 los acuerdos de la Academia de San Lucas volvieron a confirmar la posición conquistada por Vergara, al ser propuesto y aceptado su nombramiento como *sottocustode*.²² Aquí se interrumpe la presencia del valenciano en San Lucas. De todos es conocido que al año siguiente murió, siendo retratado, como era costumbre.

Además de analizar la presencia de Francisco Vergara en la ciudad de Roma y su vinculación a la Academia de San Lucas y a la de Desnudo del Capitolio, hay que reseñar que otras noticias conocidas y publicadas en España encuentran, al ser cotejadas con estos datos, una mayor consistencia. Ya la correspondencia publicada por Barrio Moya entre la Catedral de Cuenca y el artista, aportó un dato de indudable interés al recoger los propósitos del escultor de ser reconocido como eximio artista por sus patronos españoles. Las intenciones no eran otras que a la vista de los relieves y estatuas de San Julián se hiciera un panegírico de quien había grabado su nombre en los "bronces de la fama", como diría Palomino, y para ello se valió del inestimable testimonio de Carlo Monaldi. El escultor del *Matrimonio de Venecia y el Mar*, de estatuas y relieves en el Pan-

theon, el Vaticano, San Marcos o Letrán no escatimó alabanzas tanto en lo que se refiere al esfuerzo del labrado y posterior ensamblaje como a la calidad resultante. No hay que suponer únicamente razones de amistad personal, aunque las hay, sino un permanente contacto entre ambos en la Academia de San Lucas y, como hemos visto, en la capitolina. Vergara, sin duda, creería que la autoridad de Monaldi (quien hace de sí mismo un modesto y apretado curriculum) sería suficiente prueba así como la avanzada edad del italiano, quien pertenecía a la venerable institución de San Lucas desde 1730. Esto daba a Monaldi una notable experiencia; era académico nada menos que 30 años, condición que adquirió tras renunciar a su profesión de *bombardiere* afiliado al gremio de *Falegnami*.²³ Para la mentalidad española el aval de Monaldi sería suficiente garantía y por eso recurrió a quien más que nadie podía exhibir condición semejante, aunque el *elogium* final no llegara a recibirlo.

Con estos testimonios y con los que el propio Vergara dejó tanto de su paso por Roma bajo la tutela de Filippo della Valle como de aquellos otros que le valieron el apoyo inicial de otro italiano, Juan Domingo Olivieri, queda un poco más definida la personalidad del escultor valenciano. No sé si tendrán cabida, como hasta ahora se había venido admitiendo, las sospechas que hacían de este artista el reverso de ese otro Vergara plácidamente afincado en el ambiente valenciano de su siglo, puesto que las razones del abandono de su Valencia natal parecen apuntar más hacia la necesidad de completar su formación al calor de la frenética actividad escultórica de la Corte de los Borbones y del atractivo que para un joven artista ejercía la posibilidad de cimentar una sólida formación junto a los grandes maestros del Settecento romano, alentado por el gran influjo que sobre él ejerció el director de la ornamentación del nuevo Palacio Real de Madrid.²⁴

DOCUMENTACIÓN

Carta de examen de Francisco Vergara "menor"

En la ciudad de Valencia, día que contaría treinta y uno del mes de diciembre de mil setecientos treinta y tres años; ante mí Francisco Alfonso, escribano real y público de dicha ciudad y su reino y de los testigos infraescritos, parecieron Valero Sacarella, actual Clavario del Gremio de carpinteros de esta ciudad; Joseph Asensi, socio de clavario; Carlos Vicent, Alexos Arnau, Mayorales; Mathias Miquel, Joseph Ximeno, Joseph Miralles, Francisco Esteve, escultores; Miquel Montagut, Agustín sol, Vicente Mallent, Manuel Vergara y Bautista Noguera, escribano de el Gremio; juntos y congre-

²⁰ Vid. Archivo de la Academia de San Lucas, n.º 51, fol. 89.

²¹ Los verbales de San Lucas ofrecen en estos años una pomenorizada relación de los maestros que acudieron a impartir enseñanzas a las aulas de la Academia del Capitolio. Véase entre los reseñados los correspondientes a los fols. 107, 133 del legajo 51 y el fol. 2 del 52.

²² "Allo stesso modo fu da tutti i Ssri. Accademici a viva voce confermato per Custode dell' Accademia il sig. Stefano Pozzi e per sotto Custode il Sig. Francesco Vergara."

²³ Un cuadro completo de datos y noticias acerca de la historia interna de la Academia de San Lucas puede verse en M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alle morte di Antonio Canova*, Roma stamp. De Romanis, 1826. La signatura de la Biblioteca Hertziana es Va 6400-4230.

²⁴ El profesor Martín González (*Escultura barroca en España. 1600-1770*, Madrid, 1983, p. 512) muestra igualmente sus dudas acerca de la conveniencia de seguir mostrando el carácter inquieto de Francisco Vergara como la cara opuesta de su primo Ignacio y su carácter más sedentario.

gados en la cofradía en donde para semejantes funciones tienen uso y costumbre juntarse y congregarse; precediendo para ello convocatoria hecha por José Puchol, convocador del dicho gremio, quien hallándose presente hizo relación mediante juramento que prestó a Dios Nuestro Señor y una señal de la cruz en toda forma de derecho; de orden de dicho Clavario haver convocado de puerta en puerta a todos los maestros que componen la Promania y junta ordinaria de aquél para el presente día y puesto y hora y así juntos y congregados en nombre de dicho gremio y de los ausentes y venideros por quienes prestaron caución de rato habendo y avisada rebeldía contra los maestros asistentes. Por haber dado la hora asignada como pareció y fue personalmente constituido Francisco Vergara, menor en días, oficial de carpintero, apadrinado por Francisco Vergara, mayor en días, maestro carpintero su padre; ambos vecinos de la misma ciudad, quien hizo ostensión de su examen que se redujo a la imagen de un Niño de Gloria de hechura de dos palmos y al marco de la peana, y habiendo visto y reconocido encontraron estar aquel bien y fielmente trabajado según las reglas del arte y asimismo se le hicieron varias preguntas sobre el marco de la peana; respondió a ellas muy bien y con todo acuerdo, y visto su buen desempeño y ser digno del magisterio que desea obtener, todos conformes le confirieron y dieron el grado y magisterio de carpintero con todas aquellas gracias, prerrogativas, exenciones y inmunidades de que gozan los demás maestros del gremio, cuyo nombramiento hicieron con la calidad y no sin ella. Que dicho Francisco Vergara, menor, quede tenido y obligado desde el día de hoy en adelante a pagar todas las ta-

chas, capítulos hechos y demás cargos impuestos en adelante en la misma forma en que lo pagan los demás maestros del gremio y asimismo que deba ser obediente al clavario actual y sucesores en dicho empleo y con la obligación de asistir a las juntas y a las demás funciones del gremio siempre que fuere convocado. Y hallándose presente dicho Francisco Vergara, menor, habiendo ante todas estas cosas prestado juramento a Dios Nuestro Señor y una señal de la cruz en toda forma de... se obligó a cumplir y observar todo lo expresado bajo las penas establecidas por capítulos del gremio a las cuales se sujetó y conformó en todo y por todo e hizo depósito en poder de dicho Clavario de seis libras, moneda de este reino, por derecho de caja, las cuales confesó dicho Clavario tener en su poder y prometió dar de ellas legitimo descargo en su caso y lugar; y renunció la excepción de la non numerata pecunia, leyes de la entrega y pruebas de su recibo. Y de todo lo referido me requirieron les recibiese y autorizase escritura pública para perpetua memoria, la cual por mí dicho e infrascrito escribano les fue recibida y autorizada en Valencia en el día, mes puesto y año susodichos; y de los otorgantes a quienes el escribano doy fe conozco, firmaron por dicho Gremio por evitar prolijidad de firmas.

Siendo presentes testigos Constantino Martínez, terciopelero y Tomás Carra, torcedor de seda, de la referida ciudad de Valencia, vecinos y moradores. José Asensi, Manuel Vergara. Ante mí, Francisco Alfonso.

(Archivo del Reino de Valencia. 31 diciembre 1733. Not. Francisco Alfonso. Fols. 323 r-324 v. Sig. 4661.)