

Damià Campeny, un modelo de la carrera y el arte de escultor neoclásico español

Carlos CID PRIEGO
Universidad de Oviedo

Una época y un modelo

A través de los siglos existieron muchos tipos de artistas: el artesano antiguo y medieval, el monje artista y el artista itinerante, el palaciego de los siglos XVI y XVII, el académico del XVIII y del XIX, el maldito, etc. El escultor catalán Damià Campeny se inscribe en el académico, que en su caso es sinónimo de neoclásico. Reivindicamos estos términos, tan injustamente vituperados como antaño lo fueran el gótico y el barroco, ya recuperados. Las Academias actuaron muy positivamente en defensa del Clasicismo, que si carece de definición absoluta, se manifiesta en la síntesis de equilibrio, ponderación, euritmia, buena proporción, simplicidad, racionalidad no reñida con la sensibilidad, humanismo enamorado de la Belleza, al menos de un hermoso tipo de belleza, todo servido por excelentes técnicas de oficio; algo que comenzó en la Grecia antigua y que a través de apariencias multiformes llega hasta hoy.

Se acusa a los académicos de autoritarios, de imponer reglas, de seguir recetas, de hacer Arte muerto. Es cierto en algunos casos, falso en otros; existieron artistas excelentes, regulares y pésimos, como en todos los tiempos y estilos. Siempre hubo dictadores y recetas. El Surrealismo pretendió la libertad absoluta, se definió como «dictadura de éste [del pensamiento] en ausencia de todo gobierno ejercido por la razón libre de toda preocupación estética o moral» (1), pero culminó en el absolutismo artístico, político y personal de su líder André Breton.

Respetando todos los gustos, desde el que se embelesa ante una estatua de Canova al que admira la chatarra como objeto escultórico, debe reconocerse que

(1) ANDRE BRETON, *Primer manifiesto del Surrealismo*, París, 1924.

el Neoclasicismo fue un importante capítulo de la Historia universal del Arte, que España contó con excelentes maestros, y que Damià Campeny forma el trio sobresaliente con el también catalán Antoni Solà y el cordobés José Alvarez Cubero.

La vida y el arte de Campeny encajan en el molde de lo que tópicamente se define como carrera académica, la única viable en su época para un artista de prestigio. Pero tuvo variantes muy particulares. Su larga vida de 84 años discurreó en una institución académica que no fue oficialmente Academia hasta seis años antes de su muerte. Frente al oficialismo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de casi todas, la barcelonesa fue fundación local y natural al servicio práctico de un pueblo y territorio de historia y cultura fuertes y seculares, que sobrevivían en una época de duro centralismo.

Si las enseñanzas que recibió en la Lonja de Barcelona fueron de carácter académico, las completó con la práctica paralela de aprendizaje en el taller de un maestro, según vieja costumbre. Si como pensionado y profesor dependió casi toda su vida de la nómina de la Junta de Comercio, tuvo también taller propio, negocios artísticos con religiosos, particulares y hasta con la propia Junta, independientemente de sus honorarios. Si fue autor de personajes paganos de yeso y de mármol, practicó también la imaginería de estuco y de tela.

Fue el suyo un mundo en parte semejante y en parte diferente del expuesto magistralmente por el profesor Martín González, y la contigüidad de las ponencias quizás sugiera oportunas comparaciones.

El marco institucional y artístico

La vida de Damià Campeny estuvo ligada, como la de tantos artistas catalanes, a un organismo y a un edificio, y sin ellos no habría tenido sentido. Sus orígenes son muy remotos, comienzan cuando el auge del comercio marítimo catalán en la Edad Media impulsó a Jaime I a dictar las Ordenanzas Reales para la creación del *Concell de Prohoms del Comerç*, junta de prácticos en negocios náuticos y mercantiles. En el siglo XIV Pedro IV el Ceremonioso creó el *Cos de Comerciants* y se constituyó el poderoso *Consolat de Mar*. Para su mantenimiento se le autorizó un impuesto propio llamado de *periatje*.

Con los Reyes Católicos empezó la decadencia, el descubrimiento de América desplazó el centro de gravedad político y económico del Mediterráneo al Atlántico, después se privilegiaron los puertos andaluces con la exclusiva del comercio con el Nuevo Mundo y Cataluña decayó. Entre 1700 y 1714 ocurrió la Guerra de Sucesión entre Felipe de Borbón, Duque de Anjou, y el Archiduque Carlos de Austria; Cataluña tomó partido por éste, pero ganó Felipe. El Duque de Berwick entró en Barcelona el 11 de septiembre de 1714, y bajo Felipe V Cataluña fue aplastada, se suprimió el *Consolat de Mar*, se confiscó el impuesto de *periatje*, la Lonja se transformó en cuartel.

Pasaron años y bajo Fernando VI llegó la mejoría. Por real cédula de 16 de marzo de 1758 se creó el Cuerpo de Comerciantes Matriculados y la Real Junta



Fig. 1.—«Busto de Talia». Academia de Bellas Artes de Sant Jordi. Barcelona.

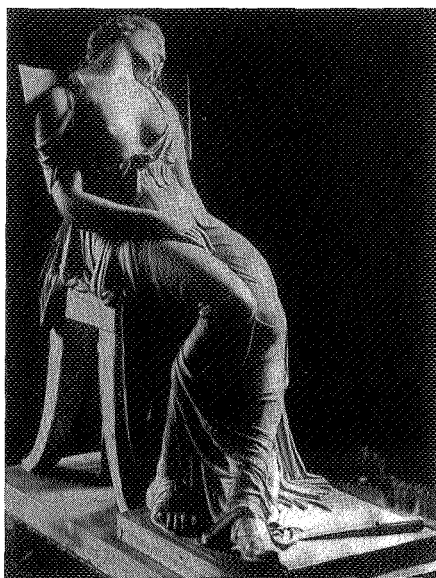


Fig. 2.—«Lucrecia muerta». Mármol realizado en Barcelona en 1833 a partir del modelo en yeso hecho en Roma en 1803. Antesala del Saló Daurat de la Lonja de Barcelona.

Particular de Comercio del Principado de Cataluña (dependiente de la General de Madrid), que asumió muchas de las funciones del *Consolat*. Carlos III protegió decididamente el país: el 19 de junio de 1760 confirmó la Junta de Comercio, visitó Barcelona, y su Pragmática abrió el comercio con América. Debía devolverse la Lonja, pero los militares no se marcharon hasta 1770 y exigieron el pago de 30.000 libras para hacerlo. Pero ese año fue el inicio de la prosperidad económica y cultural de la Cataluña moderna. Decaída la Junta de Comercio a mediados del siglo XIX, hoy es su heredera y continuadora la Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona, ubicada en el mismo edificio de la Lonja, que comparte con la Academia (2).

Las construcciones de la Lonja evolucionaron con las instituciones. Se sabe que en 1339 el *Concell de Cent* compró unos terrenos en el barrio de Ribera, en la Plaça dels Canvis y junto al mar con este objeto. El primer edificio quizás fue una modesta sala techada y abierta lateralmente con arcos, semejante a la que

(2) *Reales Cédulas de erección y ordenanzas de los tres cuerpos del Comercio del Principado de Cataluña*, Barcelona, 1763; A. DE CAPMANY, *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Madrid, 1779-1792; L. BORDAS, *Memoria acerca de la erección y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña y su Casa Lonja*, Barcelona, 1837; E. CANIBELL, *Noticias históricas del Colegio de Corredores Reales del antiguo comercio catalán y de la erección del edificio de la Casa Lonja de Mar de Barcelona*, Barcelona, 1904; E. MOLINE Y BRASSES, *Llibre del Consolat de Mar*, Barcelona, 1914; A. RUIZ Y PABLO, *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona*, Barcelona, 1919; F. UDINA MARTORELL, *Ordinaciones mercantiles de Barcelona de Jaume I*, Barcelona, 1972.

todavía conserva Tortosa. La primera referencia a una Lonja o *Llotja* es de 1352. Bajo Pedro IV se levanta un nuevo edificio, comenzado en 1380 y acabado en 1392; en el siglo XV se le añadió una nave lateral, en 1401 un huerto (jardín) de los naranjos con fuente central, y en 1550-1562 un pórtico renacentista. En el siglo XVII sirvió de almacén de granos por incendio de la instalación propia, en 1714 se convirtió en cuartel, en 1760 se devolvió legalmente a la Junta, que no lo pudo ocupar hasta 1770-71.

Era una hermosa lonja cerrada del tipo de las de Valencia, Perpignan o Palma de Mallorca, de la que se conservan integrados en el bello monumento neoclásico el salón de contrataciones, otro salón sobre éste descubierto en 1973 y llamado *Dels Consols*, y varios elementos.

Cuando se recuperó la Lonja estaba en tan malas condiciones que se decidió hacer una nueva. En 1764 la Junta encargó planos preparatorios al arquitecto barcelonés Joan Soler i Faneca, y otros nuevos al desalojo de las tropas en 1771. Se dispuso la revisión de varios arquitectos españoles y extranjeros; en 1773 vino de Madrid el italiano Tami, luego el francés Branly, que quedó como director de la obra y Soler como contratista, pero al año siguiente se prescindió del francés y se encomendó la dirección a Soler, tras largas intrigas y disgustos (3). La *conditio sine qua non* para llevar a cabo la obra era conservar el gran salón gótico, deseo muy notable en una Junta de la época de la Ilustración y de un arquitecto neoclásico purista. Joan Soler murió en 1794, le sucedió su hijo Tomás Soler i Ferrer hasta 1808, invasión francesa, y después siguió hasta 1818 en que acabó la sustitución de los cuatro pilares del salón gótico, que amenazaban inminente ruina. Así resultó un bello edificio neoclásico por fuera y una amalgama interior de gótico y neoclásico, en teoría absurda, en la realidad extraordinaria (4).

Mientras tanto la industria y el comercio de Cataluña progresaban rápidamente, gracias a las acertadas disposiciones de Carlos III y de la laboriosidad de

-
- (3) M. SANUY Y MATAS, *Manual histórico-topográfico y guía de Barcelona*, Barcelona, 1849; J. ABADAL Y SOLER, *El Consultor. Nueva guía de Barcelona*, Barcelona, 1857; J. ROCA Y ROCA, *Barcelona en la mano*, Barcelona, 1884 y 1895; A. TUSQUETS MAIGNON, *La Casa Lonja de Mar. Antecedentes de la erección y conservación del edificio*, Barcelona, 1902; F. ANGLADA, *Barcelona vella*, Barcelona, 1906; V. LAMPEREZ, *Las casas de contratación españolas*, «Museum», vol. III, n.º 10, Barcelona, 1913; J. RIERA SOLER, *La Casa Lonja de Mar*, «Boletín de la Asociación de Atracción de Forasteros», año V, n.º 17, primer trimestre, Barcelona, 1914; C. CID PRIEGO, *Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», t. V, 1-2, pp. 43 y ss., Barcelona, 1947; C. CID PRIEGO, *La decoración de la Casa Lonja de Barcelona*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. VI, 3-4, pp. 423 y ss., Barcelona, 1948; E. MOREU-REY, *Els arquitectes de Llotja*, «Miscel·lania Puig i Cadafalch», Barcelona, 1951; A. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. III, Barcelona, 1986; J. BASSEGODA NONELL, *La Casa Llotja de Mar de Barcelona*, Barcelona, 1986; J. BASSEGODA NONELL, *Guia de la Casa Lonja de Mar de Barcelona*, Barcelona, 1988.
- (4) Además de las contrataciones, el salón gótico cumplió con otras muchas finalidades, algunas útiles y científicas, como la presentación de las patatas como nuevo alimento, máquinas de vapor, electricidad, experimento pendular de la rotación de la tierra, otros muchos de Física. Fue el primer local de la ópera en Barcelona (la primera en 1708), sirvió de marco a grandes solemnidades. Fueron famosos sus bailes, sobre todo los de Carnaval, desde que en él danzaron Carlos V y su esposa Isabel de Portugal hasta bien entrado el siglo XIX. A. AULES PIJOAN, *Monografía sobre el gran salón de la Lonja*, «Album Pintoresch Monumental de Catalunya», Barcelona, 1878; G. FORTEZA, *L'Architecture gotique civile en Catalogne*, París, 1935; C. CID PRIEGO, *Problemas acerca de la construcción de la Lonja*; C. CID PRIEGO, *Cuatro siglos de Arte y de danza en la Lonja de Comercio de Barcelona*, «Hispania», n.º XLVIII, Madrid, 1952; J. BASSEGODA NONELL, *La Casa Llotja*.

los catalanes. La industria textil adquirió pronto el papel preponderante que desde entonces tiene en la economía del país; contribuyeron a ello el perfeccionamiento de los telares y el libre comercio con América. Y entonces surgió un grave problema: la producción más rentable era las telas llamadas «indianas», estampadas con motivos florales, y no había modelos pintados para traducirlos a los tacos de estampación. De momento se mal arreglaron como pudieron, pero la Junta de Comercio decidió favorecer la producción propia y abundante y para lograrla fundó la primera de sus enseñanzas, la Escuela Gratuita de Dibujo.

Esta modesta institución, establecida en 1775 en el segundo piso de la Lonja, todavía sin terminar, nació de modo natural, por imperativos comerciales, y fue el germen de la vida artística barcelonesa durante muchos años. Nada más lejos de la Academia de San Lucca de Roma, creada por Gregorio XIII en 1593; de la Academie Royale de París, surgida en el siglo XVII bajo el patrocinio de Luis XIV, e incluso de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, establecida por Fernando VI en 1744, todas oficiales y nacidas para glorificación de los gobernantes. El dibujo se diversificó en natural, del antiguo, de flores, geométrico, y muy pronto atrajo la pintura, el grabado, la escultura en sus modalidades de modelado en barro, en yeso y la talla. Los primeros profesores fueron el grabador Pere Pasqual Moles, el pintor Pere Pau Montanya y el escultor Salvador Gurri (5). En 1817 se fundó la Escuela de Arquitectura, cuyo primer director fue Antoni Celles. Luego cambió el nombre a Escuela de Nobles Artes, que en la práctica funcionaba como una Academia: impartía enseñanzas, organizaba concursos para premios anuales, concedía becas en París y en Roma con las consabidas prórrogas y obligación de envío de obras. Los pensionados distinguidos se convertían a su regreso en profesores con carrera burocrática, sueldo anual y pensión de jubilación, además de encargos independientes por cuenta de la Junta, generalmente para embellecer su edificio. Por esta Escuela, que dura en el siglo XX, conocida como *Escola de Llotja*, han pasado la mayoría de los artistas catalanes y muchos de afuera durante los dos últimos siglos (6).

Una real cédula de 1849 creó las Academias provinciales de Bellas Artes; entonces la Escuela de la Lonja se convirtió en Real Academia de Bellas Artes de Barcelona, que hasta 1930 no tomó el nombre de *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*. Al depender de la de San Fernando, la Junta la perdió en teoría, aunque tuvo que seguir sufragándola y en la práctica siguió siendo, y

(5) Sobre la Escuela de Dibujo, Nobles Artes o Escola de Llotja: L. SOLER PEREZ, *Escuela de Artes y Oficios Artísticos y Bellas Artes. Su historia y estado actual (1775-1910)*, en «Memoria del curso 1924-25», Barcelona, 1925; C. MARTINELL, *La Escuela de Lonja*, Barcelona, 1951; F. MARES DEULOVOL, *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964. Para la posterior Academia de Sant Jordi: J. BASSEGODA NONELL, *La Casa Lotja, Guía de la Casa Lonja; La Academia de San Jorge, un ambiente ochocentista*, «La Vanguardia Española», Barcelona, 22 julio 1973; estudio excelente en F. FONTBONA DE VALLESCAR, *Elogio de l'Acadèmia*, discurso de ingreso en la de Sant Jordi el 7 junio 1989, Barcelona, 1989.

(6) La Junta de Comercio desarrolló enorme labor cultural, además de las diversas enseñanzas artísticas, estableció las de Náutica, Arquitectura, Economía Política, Derecho Mercantil, Constitución, Idiomas (francés, inglés, italiano y alemán), Enseñanza de Sordomudos, Geometría y Aritmética Práctica, Cálculo y Escritura doble, Matemáticas, Física Experimental, Mecánica y Maquinaria, una verdadera Universidad y Politécnico cuya enseñanza era gratuita, incluyendo el material docente utilizado por los alumnos.

es, íntegramente barcelonesa. El edificio de la Lonja de Comercio se convirtió con los años en un excelente museo de Arte, que conserva la mejor y más numerosa obra de Damià Campeny, que tuvo allí el marco donde se desarrolló su vida artística (7).

Los comienzos de una vocación, Campeny niño y adolescente

Es muy escasa la documentación de este período de su vida, básicamente hay que guiarse por la *Memoria* necrológica de Josep Arrau i Barba, su discípulo y amigo, hijo a su vez de otro buen amigo de Campeny. Como no fue testigo presencial de esta época temprana, lo que narra procede de lo que el propio Campeny le contó de viva voz con los olvidos y errores propios del paso del tiempo, pero las pocas comprobaciones documentales inclinan a creer que la crónica de estos primeros años es relativamente aceptable en líneas generales.

En la segunda mitad del siglo XVIII vivía en Mataró —población costera a unos 40 kilómetros de Barcelona— Andreu Campeny, modesto artesano guarnicionero y polainero, que poseía un pequeño taller y despacho. Estaba casado con Casilda Estrany, ambos eran de escasa cultura. Existencias pobres y patriarcales que contrastaban con un Mataró que empezaba el desarrollo de su pujante economía moderna. De este matrimonio nació un varón que fue bautizado el 12 de abril de 1771 en la iglesia parroquial de Santa María. Ofició el vicario Joan Bautista Falguera, fueron padrinos Damià Bruguera y Teresa Estrany, tíos del recién nacido (8). Todavía se conserva la casa natal en la que el Ayuntamiento colocó una lápida conmemorativa (9).

-
- (7) Resultado de las actividades de la Escuela de Nobles Artes y de la Academia de Sant Jordi, es la magnífica colección de obras de Arte que atesora hoy la Lonja. Campeny figura en ella con lo mejor y más numeroso de su obra, pero también otros artistas hasta nuestro siglo. Además de los *Catálogos del siglo XIX*, véanse las dos obras citadas de J. BASSEGODA; S. MORENO, *Escultura de la Casa Lonja*, magnífico y documentado catálogo, Barcelona, 1983.
- (8) La partida de nacimiento de Damià Campeny dice literalmente: «*Als dotze de Abril de mil set cents setanta y hu en las fonts Baptismals de la Parroquial Iglesia de Santa Maria de la Ciutat de Mataró Bisbat de Barceona, per mi lo infraescriu fonch batejat Damià Bonaventura fill legitim y natural de Andreu Campeny Sabater y de Casilda Campeny y Estrany muller sua. Foren Padrins Damià Bruguera Menor Brasser y Theresa Estrany Viuda de Anton Estrany habitant en Vilasar. D. Joan Baptista Falguera Pbre. Vicari*» (Libro XX, fol. 133 de bautizos de la iglesia parroquial de Santa María de Mataró). Hay claras diferencias ortográficas entre el catalán empleado y el actual. La madre se llamaba Casilda Estrany, el apellido Campeny antepuesto responde a la costumbre catalana de que la esposa toma el del marido.
- (9) Biografías de Campeny: J. ARRAU I BARBA, *Necrología de Damián Campeny*, manuscrito en la caja 34 del Archivo de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, leído el 15 de noviembre de 1857, una copia en la Catedral Gaudí, Barcelona, un extracto en el «Diario de Barcelona», 26 febrero y 12 julio 1858, también en la *Nómina de la Academia*, Barcelona, 1910-11; J. COROLEU, J. NAVACUNO ROCA, *Damián Campeny*, «Galería de Catalanes Ilustres», pp. 97 y SS., Barcelona, 1881; C. PIROZZINI, *Campeny, su vida y sus obras*, manuscrito en el Archivo de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, leído en el acto de colocación de su retrato en la Galería de Catalanes Ilustres en 1883, legajo 78, n.º 35, publicado en forma de folleto, Barcelona, 1883; M. OSSORIO y BERNARD, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, 1862, 2.ª edic., 1883-84; A. ELIAS DE MONLINS, *Diccionario biográfico y bibliográfico de artistas de Cataluña*, Barcelona, 1889; FELIU ELIAS, *La vida de Damià Campeny*, Barcelona, 1938; C. CID PRIEGO, *El escultor Damián Campeny*, «Divulgación histórica de Barcelona», t. IV, Barcelona, 1947; *El escultor Damián Campeny*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad Central, Madrid, el 9 noviembre 1949; *Campeny, Damián*, «The Dictionary of Art», Londres, 1994; F. MARES DEULOVOL, *El escultor Damián Campeny Estrany*, «Ensayo», n.º 5, Barcelona, 1951; *El escultor Damián Campeny en el primer centenario de su muerte*, Barcelona, 1956; J. CASTELLVI TODA, *El escultor Damián Campeny y Estrany*, Mataró, 1955; E. PARDO CANALIS, *Escultores españoles del siglo XIX*, Madrid, 1951; *Escultura neoclásica española*, Madrid, 1958; J. M. GARRUT ROMA, *El escultor Campeny*, «Divulgación histórica», vol. X, Barcelona, 1959.

La educación del muchacho se limitó en la escuela pública a leer, escribir, las cuatro reglas de cálculo y el catecismo; a los ocho años su padre le puso a trabajar en el taller. Este aburría al niño, que buscó distracción como monaguillo en Santa María y en el obrador de un alfarero, que le proporcionaba arcilla y le dio algunas lecciones de modelado; así hizo sus primeros monigotes «figuras de hombres y toda especie de animales» (Arrau). El pequeño debía ser despierto y llamó la atención de algunas personas que premiaban sus figuras con «recompensas leves», entre ellas Josep Camín, presbítero beneficiado de Santa María, que le veía corretear a diario por el templo. Por aquellos días Salvador Gurri había montado taller en la iglesia para construir, bajo su dirección, un retablo monumental de las Santas Juliana y Semproniana, patronas de Mataró (10). Camín consiguió que aceptara a Damià como aprendiz informal de este taller y obtuvo permiso del padre para que le dejara libres algunas horas. Sabemos que copiaba dibujos de un libro francés de láminas que por su tamaño llamaba el *Lliure Gros* (libro grande) y modelaba en barro las cabecitas de niños de los bajorrelieves grabados en un libro llamado *Llibre flamenc* (libro flamenco).

Campeny tuvo así su primer contacto, aunque indirecto, con la Escuela barcelonesa, porque Gurri era fundador y director de la sección de escultura. En Mataró trabajaban a sus órdenes Didaco Sena, Antoni Cabot, Bru Rigalt, Feliu Illa, Benet Bagú, Lucini Giuseppe, Giuli Carnevali y Pau Serra, italianos y catalanes. Gurri y todos ellos o parte fueron sus primeros maestros. Sus progresos debieron ser suficientes para que Gurri lo admitiera como aprendiz en su taller de Barcelona. Camín debió influir otra vez en la familia. Damià llegó a la Ciudad Condal «apenas entrado en la pubertad», es decir, a los 11 ó 12 años, hacia 1782-83.

Esta narración parece algo tópica, recuerda la del Vasari cuando cuenta que Cimabue descubrió al futuro gran Giotto en el humilde pastorcillo que dibujaba una oveja en la roca, pero en el caso de Campeny es aceptable, ya que muchos datos son comprobables. Y es corriente nacer en cuna pobre, tener vocación precoz, y frecuente que alguien «nos descubra» en un momento decisivo de la vida.

La formación tradicional y la académica como aprendiz de Gurri y estudiante en la Escuela de la Lonja

Damià Campeny entró de aprendiz en el taller de Salvador Gurri de acuerdo con el viejo sistema, anterior al académico, de ayudar al maestro en los trabajos secundarios y recibir enseñanzas de éste. Lo común era que el muchacho viviera en su casa, le sirviera de criado y recibiera alojamiento y sustento, pero desconocemos estos detalles porque no se conserva el contrato entre Gurri y el padre de Campeny. Gurri, natural de Tona (Barcelona), pertenecía a la última generación de escultores barrocos catalanes, la imaginería y los retablos eran su especialidad,

(10) J. LLOVET, *La ciutat de Mataró*, Barcelona, 1961; M. RIBAS, M. D. RIBAS; *El retaule major de Santa Maria de Mataró*, Mataró, 1979.

como lo demostraba el de Santa María del Mar de Barcelona, destruido en 1936. Pero a veces se pasaba al Neoclasicismo y a la piedra, lo prueban las alegorías de la Industria y el Comercio del arranque de la escalera de honor de la Lonja (11). Estaba muy bien situado en Cataluña, acaparaba encargos, era Director de Escultura de la Lonja, y parece que su carácter era irascible y osco. Campeny tenía al menos asegurada la subsistencia y un aprendizaje prácticón y barroquista; quizás el taller de Gurri explique su futura actividad de imaginero y el conocimiento de viejas técnicas tradicionales de esta modalidad escultórica, nada clásica.

Al cabo de algunos años amplió su formación con los estudios académicos en la Escuela de la Lonja. Arrau se equivoca cuando dice que fue admitido «en el año 1788, esto es, cuando contaba la edad de catorce años», porque Campeny tenía 17 en ese año. Tampoco es cierto que desde ese año en adelante «no hubo concurso de oposición en que tomase parte sin salir premiado». La primera cita de Campeny en la documentación de la Junta está en el Libro de Acuerdos de 20 de abril de 1789 (p. 42), y se refiere a un segundo premio correspondiente al primer trimestre de ese año en que quedó desierto el primero; los galardones fueron menos de los que supuso su entrañable biógrafo. Lo más probable es que la entrada en la Escuela de Dibujo fuera consejo del propio Gurri.

Campeny sufrió dos graves percances en sus años de estudiante. Del primero sólo tenemos el testimonio de Arrau, que dice haberlo oído contar al propio Campeny muchas veces en su vejez. Gurri estaba haciendo un escudo en su taller para la nueva Casa Galera de Barcelona, un día apareció la piedra rota y los aprendices, aterrorizados, culparon a Damià, que al parecer estaba ausente del taller cuando se produjo el accidente, ayudando a Gurri a colocar en el *Consolat del Mar* un crucifijo que le habían encargado. Está comprobado documentalmente que le pagaron 218 libras por el crucifijo y un retablito, ambos para la Lonja. Para lo demás sólo queda la palabra de Campeny, que dijo era inocente, que Gurri creyó falsas acusaciones y le propinó una paliza que le tuvo postrado varios días, y que en cuanto pudo valerse abandonó el taller. Para subsistir pasó al de Nicolau Travè, escultor barroco tardío, algo tráfuga al clasicismo como se aprecia en su Neptuno de la fuente del patio de la Lonja. Permaneció allí nueve meses y a continuación pasó otros pocos en el taller de Cabanyeres. Montanya, profesor de la Escuela de Dibujo, le encargó la ejecución de varios rosetones de yeso para los techos de la nueva Aduana de Barcelona (hoy Gobierno Civil), primera obra conocida de Campeny.

La segunda calamidad está bien documentada. El relieve de barro que preparaba un condiscípulo para un concurso se destruyó de modo grotesco, a Cam-

(11) C. CID PRIEGO, *Retablos y altares barceloneses de Salvador Gurri*, «Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad», n.º II, Barcelona, 1961, *Notas biográficas sobre el escultor Salvador Gurri*, «Archivo Español de Arte», t. XXXIV, Madrid, 1961; *El Arte barcelonés y las visitas reales*; F. FONTBONA, *Salvador Gurri, un escultor barroco nat a Tona*, Tona, 1977; *Història de l'Art català*, vol. VI, *Del Neoclassicisme a la Restauració (1808-1888)*, Barcelona, 1983, pp. 14, 19, 21, 35, 47, 80; J. BASSEGODA NONELL, *La Casa Llotja*, pp. 67-70; *Guía de la Casa Lonja*, pp. 14-17.

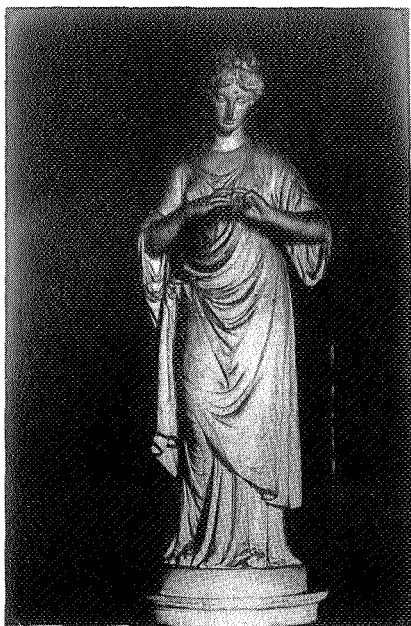


Fig. 3.—«La fe conyugal». Mármol. Saló Daurat de la Acadèmia de Sant Jordi. Barcelona.



Fig. 4.—«La Humanidad» llamada también «Flora» y «La Primavera». Yeso. Acadèmia de Sant Jordi. Lonja de Barcelona.

peny le pareció divertido y le culparon; un informe de Pere Pasqual Moles, Director de la Escuela, de 18 de mayo de 1789 (Libro de Acuerdos, p. 85) da cuenta del suceso (12). La pena fue la expulsión y la cárcel, aunque se le dispensó de ésta. Dice Arrau que Damià marchó por tierras catalanas trabajando donde podía, que lo hizo en el monasterio de Montserrat, en Cervera y en Lleida, donde posiblemente intervino en la *Font de les Sirenes* (13).

Es muy dudoso que al volver a Barcelona estableciera taller propio porque «era ya maestro» (Arrau). En cambio, a partir del 26 de noviembre de 1789 Campeny recurrió varias veces a la Junta pidiendo el reingreso (14), que al fin se informó favorablemente el 16 de marzo de 1790 y se acordó en firme el 22 del mis-

(12) Recurso de Pere Pasquals Moles, Director de la Escuela, exponiendo la tropelía de Campeny, Libro de Acuerdos, 18 mayo 1789 (en adelante citaremos como L.A.). Otro recurso de Moles por el que la Junta decide perdonar a Campeny de la cárcel, L.A., 25 mayo 1789.

(13) Para la *Font de les Sirenes*: Campeny, «Enciclopedia moderna catalana», Barcelona, 1913; Campeny, «Diccionari enciclopeic de la Llengua catalana», Barcelona, 1934; M. RIBES ROCA, *Lérida en la primera mitad del siglo XIX*, Lérida, 1944; PLEYAN DE PORTA, *Efemérides leridanas*, Lérida, 1945; J. LLADONOSA PUJOL, *Divulgaciones leridanas*, Lérida, 1951; R. BORRAS VILAPLANA, *Una escuela del arte neoclásico de Lérida y la catedral de la misma ciudad*, Lérida, 1955; ALVAREZ PALLAS, *El ayer que fue*, Lérida, 1960; J. LLADONOSA PUJOL, *Historia de Lérida*, Tárrega, 1974; J. LLADONOSA, *Lérida moderna. Epoca de los Borbones*, Lérida, 1880; E. GARSABELL, Dibujo en *Coneixes la teva ciutat*, Lérida, 1983; R. SOL, C. TORRES, *La petita història de Lleida*, Lleida, 1989.

(14) Recurso de Campeny pidiendo su readmisión en la Escuela, L.A., 10 diciembre 1789; informe de Moles, L.A., 14 enero 1790; nuevo recurso de Campeny, L.A., 15 marzo 1790; nuevo dictamen, favorable, de Moles por el que la Junta acuerda la readmisión, L.A., 22 marzo 1790.

mo mes (Libro de Acuerdos, p. 227). El procedimiento era el normal en las Academias. ¿Culpable o inocente?, Arrau dice que lo segundo, pero Campeny nunca lo declara en sus escritos a la Junta. Quizás anduvo por en medio la enemistad de Gurri, pero nunca lo sabremos. De todos modos téngase en cuenta que las costumbres no era pacíficas, que entre los alumnos de la Escuela de Dibujo y la de Náutica —e incluso dentro de ellas— se producían tales batallas que la Junta prohibió repetidas veces la asistencia a clase con armas blancas, bastones o de fuego, y que las expulsiones y encarcelamientos era frecuentes.

En 1795 Campeny concurrió a un acto típicamente académico decisivo para su vida y obra. La Junta dotó una pensión de Escultura en Roma y otra de grabado en Madrid (edicto de 1 de agosto fijando condiciones para la oposición). La primera prueba fue hacer un relieve de tema histórico propuesto por la Junta; la segunda, «de repente», inventar y modelar ante el tribunal durante dos horas un boceto de barro de un asunto sacado a suertes (15). Arrau introduce aquí varias anécdotas pintorescas, ciertas o fantásticas. El caso es que formaron el tribunal Pere Pasqual Moles, Pere Pau Montanya, Francisco Livoro, Salvador Gurri, Francesc Vidal y Marià... (ilegible), más dos comisionados de la Junta, el Barón de Sabasona y Joaquín Roca i Batlle. Firmaron la oposición Damià Campeny y Salvador Roig; en la votación secreta el primero obtuvo cinco votos, Roig uno y otro quedó en blanco (16).

Por esta época realizó su primera obra personal conocida, un *San Bruno* para la cartuja de Montealegre, en Tiana (Barcelona). Lo hizo gratis, sólo por el coste de los materiales y el hospedaje en la cartuja. Por lo que sabemos era una talla de madera policromada de dimensiones medianas, el santo en actitud tradicional en pie mirando el crucifijo. Durante el Trienio Constitucional (1820-23) se trasladó a una capilla de la catedral de Barcelona, luego se devolvió a la cartuja y allí ardió en la quema de conventos de julio de 1835. Por lo que sabemos era una obra todavía con resabios de barroquismo tardío. El aprendizaje del neoclasicismo le esperaba en Roma, e introducirlo en Cataluña sería tarea suya tras 18 años de becado en la Ciudad Eterna.

En la cumbre del Arte, los años de pensión en Roma

Aunque la Escuela de Dibujo no era oficialmente una Academia, la pensión de Campeny se ajustó a idénticas normas que las académicas. En acuerdo de 20 de octubre de 1795 se dice que se le dio una carta de recomendación para el ministro de España en Roma y que cobraría por mediación de Antonio Buenaventura

(15) Sobre la oposición: convocatoria por edicto de 1 agosto 1795; realización ejercicios, L.A., 23 mayo 1796.

(16) Resultados de las votaciones, L.A., 9 junio 1796; remisión de los ejercicios a la Junta Superior de Madrid para su aprobación, L.A., 16 julio 1796; aprobación de la Junta Superior, previo informe favorable de la Academia de San Fernando, escrito fechado en Madrid a 28 septiembre 1796; concesión de las pensiones y aprobación de la parte económica, L.A., 6 y 20 octubre 1796; carta de Campeny anunciando su llegada fechada en Roma 25 agosto 1797, L.A. en que consta que se ha recibido, L.A., 18 septiembre 1797.

Gassó y Cía., encargado de los asuntos económicos de la Junta en la ciudad italiana. La cuantía era de 12 reales diarios, y no es cierto, como dice Arrau, que renunciara a la mitad a favor de su padre. Embarcó en Barcelona en un navío español en junio de 1797, que al llegar a Génova no pudo atracar por estar la ciudad dominada por la artillería y la fusilería, disturbios que conducirían al establecimiento de la República Ligur. El capitán le procuró pasaje en otro barco que le llevó a Liorna. Parece que de allí marchó a Florencia. Campeny dirigió una carta a la Junta el 25 de agosto, que consta en el acuerdo de 18 de septiembre (p. 271) diciendo que había llegado a Roma. Desde aquel día empezó a correr la pensión.

Llevaba otra carta de recomendación para el abate Conti Bazzani, pintor y restaurador de los Museos Vaticanos, que le introdujo en ellos, le acogió en su estudio y le presentó en una academia privada —cuyo nombre desconocemos—, donde se dedicaban al modelo natural, dibujo y plástica los artistas Zabatelli, Camucino, Borsi, Benvenuti y otros. También entró como discípulo en la Escuela de la Academia de Bellas Artes de San Lucca. En 1789 obtuvo la primera medalla de plata para escultura del Campidoglio, que remitió a la Junta con carta que consta en un acuerdo de 14 de marzo de 1799; la medalla llegó después (acuerdo de 1 de julio de 1799, p. 132), y por ella se le concedió una recompensa en metálico.

Campeny no cumplía con el envío reglamentario de obras de aprovechamiento, se le canceló la pensión y se convocó nueva oposición (17). En el acuerdo de 19 de noviembre de 1801 consta que envió una carta a Montanya anunciándole el envío de tres bajorrelieves: *Sisara en la tienda de Johel* (*Jueces*, 4, 1-21), *Diana sorprendida en el baño por Acteón*, *Mazencio herido en el muslo por Eneas* (*Eneida*, libro X), que la Junta encontró «de mucho mérito», pero que mantuvo el cese. Campeny era muy amigo de Nicolás de Azara, ministro de España en Roma; por su mediación obtuvo otra pensión del rey y escribió a la Junta diciendo que renunciaría a ella por deferencia (Libro de Acuerdos, 23 de noviembre 1801, p. 256). La Junta no quiso quedar mal y se la prorrogó hasta 1802; Campeny se quedó con las dos.

El acuerdo de 1 de abril de 1802 acusa recibo de una copia del *Hércules Farnesio* de Glycón, que prueba que el escultor estuvo en Nápoles. El 8 del mismo mes le prorrogaron seis meses la pensión. El relieve de *Diana sorprendida en el baño*, que se conserva en la Academia de Sant Jordi, muestra ya un Campeny absolutamente neoclásico y de claro dominio de sus medios y de la belleza. El artista clásico empezó entonces, libre de las rémoras barrocoideas de su primera formación barcelonesa.

Su amistad con el ministro de Florencia en Roma, representante de la reina de Etruria, que era infanta de España, le introdujo en un selecto círculo de inte-

(17) L.A., 1 junio 1801, L.A., 27 julio.

lectuales y artistas en el que destacaba Canova. Este le profesó sincera amistad, le protegió e influyó hasta el punto de que Campeny, sin perder su personalidad, fue el más acusado canoviano español. El trabajo en los talleres del Vaticano, los Museos del mismo, el de Nápoles y el magisterio de Canova fueron los determinantes de su arte y estilo. De sus relieves se enviaron vaciados a las Academias de San Fernando de Madrid, San Luis de Zaragoza y San Carlos de Valencia para que sirvieran de modelos y donde fueron elogiados.

Era costumbre de las Academias encargar a sus miembros —profesores y pensionados aventajados— proyectos y realizaciones de obras de su propia iniciativa o de otras en las que se veían implicadas. La Junta de Comercio hizo lo propio a través de su Escuela de Dibujo. En la Barcelona neoclásica se proyectaron tres monumentos, que no llegaron a realizarse, pero que fueron importantes para los artistas y de los que resultaron algunas consecuencias. El primero fue un monumento a Carlos III y un busto de Floridablanca, acordados el 26 de julio de 1785; no se hizo y el 15 de diciembre del mismo año aparece la última cita, un recurso de Gurri para que se le pagara el modelo de Carlos III a caballo. Se ha dicho que se pidió un proyecto a Campeny, pero la documentación no le nombra y las fechas no encajan: Damià tenía en esa fecha 14 años y comenzaba su aprendizaje.

Los otros dos monumentos los motivaron las dobles bodas reales celebradas en Barcelona, la de Fernando, Príncipe de Asturias y futuro Fernando VII, con María Antonia de Nápoles, y de la infanta española Isabel con Francisco Genaro de Nápoles. Los reyes y las familias de ambos reinos se reunieron en Barcelona, donde permanecieron una temporada. Los enlaces se hicieron por poderes en Nápoles el 25 de agosto de 1802 y se ratificaron en Barcelona el 4 de octubre. La Ciudad Condal, capital transitoria de dos Reinos, se engalanó de fiestas y de obras de Arte efímeras y permanentes (18). El Ayuntamiento aprobó la erección de un monumento conmemorativo en el Pla de la Boquería, en las Ramblas, que se comenzó y no se terminó, y en el que Campeny no intervino, pese a lo que se ha dicho. Otro lo dispuso la Junta en el lugar llamado entonces Paseo del Prado, que debía ser una columna conmemorativa sobre basamento y con figuras alegóricas. Se hicieron varios proyectos, entre ellos uno de Canova y otro de Campeny; se eligió el del catalán y con este motivo se le concedieron dos años más de pensión (Libro de Acuerdos, 18 de junio de 1804) (19). Las esculturas de *Himeneo*, la *Fe Conyugal*, *Paris* y *Diana* debió hacerlas con este objeto; al no realizarse el monumento se pasaron al mármol para decorar los salones de la Lonja, donde

(18) C. CID PRIEGO, *El Arte barcelonés y las visitas reales de 1802*, «Hispania», n.º LIX, pp. 7 y ss., Madrid, 1955.

(19) En el L.A., 18 de junio 1804 se escribe literalmente: «En atención la Junta de lo necesario que la es un Artista en Roma para los casos de duda e ideas de perfección en orden al monumento que ha de erigirse á SS.MM. por la Junta; á la aptitud que para estos encargos concurren en D. Damián Campeny: al interés del país y de la Escuela de diseño en que este Escultor, libre de los cuydados de ocurrir á su subsistencia, acabe de formarse en Roma, y al beneficio para la pública instrucción y adorno de la Escuela, de las obras suyas que ha enviado y que esté por enviar». No cabe mayor alabanza de Campeny ni más clara visión de lo que se le consideraba y de los motivos de la prórroga de su pensión.

permanecen. También hay varios bocetos de barro de leones y de trofeos. También proyectó dos medallas conmemorativas (Museu d'Historia de la Ciutat de Barcelona) (20). El monumento no se hizo y las medallas no se acuñaron por falta de dinero.

Otra actividad oficial del artista como pensionado fue la realización al menos de un «ramillete» de mesa. Antonio de Vargas y Laguna, embajador de España en Roma, deseaba uno espléndido para la embajada, convocó un concurso entre los pensionados y ganó Campeny. Los ramilletes eran adornos de mesa de muchas piezas y figuras mitológicas alegóricas que decoraban los banquetes, esculturas relativamente pequeñas en las que se combinaban piedras duras de varios colores y metales. Algunos eran monumentales, constaban de varias docenas de piezas que a veces rozaban el bibelot y la metalistería fina. Tenemos la descripción detallada del que hizo Campeny, pero ignoramos su paradero, a menos que sea el mismo que se conserva en el Museo de Parma, ejemplar de grandiosidad, perfección y belleza sorprendentes (21).

Los encargos oficiales seguían llegándole como si fuera ya un afamado maestro más que el pensionado de una Escuela de Dibujo. Hizo el retrato de Pío VII, el del General de los Jesuítas, realizó un grupo alegórico para Gody; cuando Carlos IV vivió exilado cerca de Roma parece que también poseyó obras de Campeny. Una carta muy importante, fechada en Roma el 15 de junio de 1805 y firmada por Antonio de Vargas y Laguna, apoya una petición de Campeny pidiendo prórroga de su pensión porque «las causas que le asisten para solicitar es la general de acabar de perfeccionarse y la particular de concluir en el tiempo de la prórroga dos estatuas de tamaño natural que ya tiene empezadas en mármol, y una de las cuatro que S.M. ha tenido a bien confiar a estos Pensionados Españoles para su Real Casa del Labrador, y cuyo modelo está ya trabajando» (22). Por desgracia no se ha podido identificar entre las muchas que adornan la fachada de la Casa del Labrador.

Por esta época realizó su obra maestra, la *Lucrecia muerta*, escultura bellísima, quizás la mejor del Neoclásico español y una de las mejores europeas de su época y estilo. Presenta a la honesta dama romana que acaba de darse muerte por no soportar la afrenta que le ha infligido el hijo de Tarquino el Soberbio. La melodía de sus líneas, la dulzura de sus labios, el reposo del rostro que acaba de encontrar la paz, elevan a etérea quintaesencia espiritual un perfume erótico liberado de la carnalidad. No se trata de un suicidio, es el feliz tránsito de la hermosura de la vida a la bienaventuranza sobrehumana. Este canto a la Belleza su-

(20) C. CID PRIEGO, *Historia de algunos proyectos monumentales barceloneses de época neoclásica*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. IV, números 3-4, pp. 417 y ss., Barcelona, 1946.

(21) C. CID PRIEGO, *Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny*, «Arte Español», tercer trimestre, pp. 85 y ss., Madrid, 1954.

(22) Carta dirigida a Pedro Cevallos, en Madrid, Oficios de la Embajada de España en Roma, legajo 729, n.º 640, 1805.

prema justifica la existencia del Neoclasicismo. El yeso llegó a Barcelona en enero de 1804, años después se pasó al mármol, en el siglo actual al bronce. La escultura, algo mayor que el natural, fue muy pronto popular y sirvió de modelo en la Escuela de Nobles Artes (23). Algo después hizo una *Cleopatra moribunda* como pareja de Lucrecia, de la que es una variante. La envió a Barcelona, donde sirvió también de modelo, pero nunca pasó del yeso, aunque en el siglo XX se ha fundido en bronce (24).

Campeny llevaba muchos años en Roma, era ya maestro y solicitó de la Junta una plaza de profesor en la Escuela de Nobles Artes, le ofrecieron la del viejo Gurri cuando quedara vacante. Mientras había conseguido prórroga tras prórroga de las pensiones, y entonces ocurrió la catástrofe, la invasión napoleónica y la Guerra de la Independencia. Los pensionistas españoles que se hallaban en el extranjero lo pasaron muy mal por negarse a reconocer al rey intruso José Bonaparte. Perdieron sus pensiones y muchos fueron a la cárcel, Campeny quedó sin recursos. Su existencia debió ser dura durante seis años, viviría de los encargos italianos y de la protección de su gran amigo Canova. Por un acuerdo de 4 de abril de 1816 (p. 274) sabemos que todos los artistas de Roma recibieron su pensión hasta marzo de 1809 inclusive, menos Campeny al que se le interrumpió en julio de 1808.

En un tomo del Libro de Acuerdos hay uno de 20 de junio de 1808, el siguiente es del 17 de octubre de 1814, como si no hubiera pasado nada. Entonces reanudó la Junta sus tratos con Campeny y le ofreció una plaza de maestro en la Escuela con seis mil reales al año, dos tercios de los que cobraba Gurri, y a la muerte de éste percibiría el sueldo completo. El escultor escribió aceptando el 30 de enero de 1815. Siguieron numerosos trámites para el pago del transporte de Italia a Barcelona de varios cajones de esculturas, y una serie de gestiones de Antonio de Vargas y Laguna con la Corte para lograr que Campeny enseñara parte de su obra al rey, que ahora era Fernando VII (25). Por otra carta de Pedro de

(23) El 5 de julio de 1804 la Junta escribió una carta a Campeny acusando la llegada del yeso de *Lucrecia*, «que recibió y vio con mucho gusto la Junta de cuyo acuerdo le participo a Vm. para su satisfacción manifestando esta obra los adelantamientos artísticos de Vm. con mucha complacencia de la Junta» (Copiador de Cartas). C. CID PRIEGO, *Una obra maestra del clasicismo español, la «Lucrecia muerta» de Damián Campeny*, «Arte Español», primer cuatrimestre, Madrid, 1952. ANONIMO, *Noticias* (sobre la recepción del vaciado de Lucrecia), Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer, enero, p. 4, Vilanova i la Geltrú, 1886, J. BASSEGODA, *La Casa Llotja; Guía de la Casa Lonja*; F. FOTBONA, *L'Art català*.

Hay muchas anécdotas referentes a *Lucrecia* de Campeny. Arrau dice en su *Necrología* que la hizo en sólo 15 días, posible, improbable y demasiado repetido respecto a otras obras. Cuando llegó a Barcelona acusaron al escultor de enviar una obra como original suya cuando era copia de otra antigua, fue preciso que el Embajador de España, Vargas y Laguna, y un escultor del prestigio de Canova escribieran certificando la verdad. Durante la revolución de 1868 las masas incultas invadieron la Lonja, creyeron que *Lucrecia* era Isabel II dormida en su trono e intentaron tirarla por el balcón; como lo dificultaba su enorme peso dio tiempo a que alguien dijese que no lo hicieran, que era Lucrecia. Preguntado sobre quién era esa Lucrecia, contestó que una romana que se dio muerte para no deshonrar a la República. Entonces colocaron a la estatua un gorro frigio y la aclamaron a los gritos de «¡Viva Santa Lucrecia, Patrona de la República!». Finalmente, durante el presente Congreso, en una encuesta informal, se eligió a *Lucrecia* como la más bella estatua neoclásica.

(24) L.A., 25 abril, p. 105; 9 mayo 1808, p. 113; 1 junio, p. 129.

(25) Archivo de la Embajada de España en Roma, oficios 1815, legajo 738, n.º 132; idem, Reales Ordenes, legajo 682, n.º 25, 1815; Oficios 1815, leg. 738, n.º 179; idem 178 bis.



*Fig. 5.—«La Virgen con el Niño».
Posible figura de Belén, barro
cocido. Colección Padró, Museu
d'Art Modern. Barlona.*



*Fig. 6.—«Retrato de Campeny»
por V. Rodés en 1840, a los 70 años.
Viste uniforme de Académico
y le rodean varias de su obras.
Salón de Actos de la Real Academia
de Sant Jordi de Barcelona.*

Cevallos, Madrid 28 de febrero de 1815, dirigida a Antonio de Vargas, sabemos que había dado cuenta de todo al monarca y que éste se interesó. Al cabo de unos meses el artista regresó a Barcelona. En Italia quedaría buena parte de su obra, hoy ilocalizable en el caso de que los frágiles yesos se hayan conservado.

Atrás quedaban dieciocho años de actividad en una Italia que era la cumbre del Arte y la cuna del Neoclasicismo, allí formulaban sus teorías Winckelman y Mengs, que Campeny oyó comentar en los círculos intelectuales que frecuentaba, y que seguía su amigo Canova. Junto a esas doctrinas las fuentes de la formación clásica del artista catalán —que en Italia hizo lo mejor de su producción—, fueron las esculturas clásicas y Canova, hasta el punto de que se le conocía como «el Canova español»; Damià, además de la amistad, le miraría con el respeto que merecía su prestigio y mayor edad (Canova nació en 1756, murió en 1822). Las esculturas del catalán revelan bien sus orígenes. El *Baco con Sileno* procede de los grupos helenísticos de dos figuras (*Orestes y Electra* del Museo de Nápoles, etc.), pero también recuerda el *Dédalo e Icaro* de Canova (Museo Correr, Venecia); la *Paz* o la *Clemencia* de Campeny evoca la diosa *Fortuna* romana (Museo del Vaticano); el *Aquiles moribundo* y el *Gladiador herido* de Damià proceden claramente de los *Gálatas* helenísticos; el busto de *Niobe o la Sencillez* es la versión moderna de las damas romanas veladas tan abundantes en los museos clásicos italianos y su proximidad al busto de la *Vestal* de Canova es evidente; la *Diana Cazadora* repite el modelo clásico de esta diosa; sus relieves se inspiran en los antiguos, incluso de los sarcofagos. Los jarrones con los *Triunfos de Baco* y de *Hércules* tienen precedentes directos en la misma cultura.

La Antigüedad repitió mucho el grupo de Eros y Psiquis en un modelo que llegó hasta lo paleocristiano con escasas variantes (uno espléndido en el Museo de Louvre), la *Fe Conyugal* de Campeny es una versión de la Psiquis de esta pareja. Sabemos que la *Lucrecia* y la *Cleopatra* proceden de los retratos romanos sedentes de *Agripina* y de *Agrippina Maior*, pero su actitud y expresión están aún más cerca del relieve funerario de yeso de la *Condesita de Haro*, por Canova (Museo Canova, Possagno), concretamente de la dama sentada y doliente del primer término a la derecha. Las interpretaciones de la *Magdalena* de los bocetos de barro de Campeny están de acuerdo con las versiones canovianas de la Santa. Y así se podría seguir, sin menoscabo para el arte de Damià, porque todos partimos de algo para llegar a algo y entre inspiración y plagio hay un abismo.

Primera etapa barcelonesa, profesor de la Escuela de Nobles Artes y escultor privado

Llegó a Barcelona en barco el 4 de enero de 1816; el primer documento oficial es el acuerdo de la Junta de 15 del mismo mes (p. 53) en que se consigna su llegada y, recordando acuerdos anteriores, determina que se le dé posesión de la plaza de maestro de la Escuela con sueldo de 8.000 reales anuales. Campeny tenía por delante casi treinta y nueve años de enseñanza oficial que compaginó con la labor del taller particular que estableció, como hacían todos, para completar los

sueldos siempre escasos. Los encargos eran de dos clases: los oficiales, casi siempre de la Junta de Comercio, de temática pagana y estilo neoclásico, y los de particulares, de preferencia religiosos, que respondían a iconografías, técnicas y calidades muy diferentes y con intromisiones de barroquismo. España era todavía muy creyente y practicante y la religión proporcionaba buena clientela. Tuvo así doble actividad, la docente, académica y neoclasicista común a los escultores europeos de su época, y la de imaginero, viejo oficio muy hispánico que se adaptaba poco y mal al clasicismo. Es curioso que el autor de *Lucrecia* lo fuera también de imágenes ante las que todavía hoy rezan los fieles.

La acogida en Barcelona fue triunfal: banquetes, discursos, poesías y demás homenajes. La Junta quiso emplearlo enseguida para decorar la Lonja y le encargó tres esculturas: *Ceres*, *Neptuno* y *Mercurio*, que no se realizaron, quizás por falta de dinero. En el mismo año la Cofradía del Gremio de Revendedores de Barcelona le encomendó el paso procesional del *Santo Sepulcro*, que por fortuna se conserva, así como el texto del curioso contrato (6 de agosto de 1816). Campeny intentó armonizar en esta obra el estilo y formas clásicas con un tema tradicional barroco. Los rostros son serenos y de narices rectas a la griega, pero cabezas, manos y pies son piezas de estuco modelado sostenidas en armaduras de madera cubiertas de telas empapadas en yeso y modeladas antes de fraguar, luego policromadas (26).

A partir de este momento su producción religiosa fue copiosa: suya es la *Dolorosa* bajo el Cristo de Lepanto (catedral de Barcelona), el *Cristo* de mármol crucificado de la catedral de Tortosa y varios santos de altar o de retablos. También hizo figuras para Belenes (*Pessebres* en catalán) tradicionales en su tierra, y en las que su arte alcanza encantador naturalismo que es otra de sus facetas estilísticas, lejos del neoclasicismo académico. Los numerosos bocetos de barro de la colección Padró (Museu d'Art Modern de Barcelona) dan cuenta de esta actividad en la que no ahondamos por apartarse del tema (27).

El intermedio en la Corte: visita al rey, Escultor de Cámara, Académico de Bellas Artes de San Fernando

El año 1818 marcó la cumbre de la dicha de Campeny, triunfante en Italia y en Barcelona, oficialmente bien situado y con productivo taller propio. Se casó entonces con Mariana Gassol, sobrina por parte de hermana de Antoni Celles, su gran amigo, compañero de pensión en Roma, fundador y primer profesor y director de la Escuela de Arquitectura de la Lonja (1817). El escultor tenía ya

(26) J. FOLCH I TORRES, *Una obra de Campeny, l'escultor neoclàssic, pel Gremi de Revendedors*, «Gaset de les Arts», any III, n.º 56, Barcelona, 1 octubre 1926. C. CID PRIEGO, *El paso del Santo Sepulcro del Gremio de Revendedores de Barcelona*, «Archivo Español de Arte», T. XXVI, pp. 99-117, Madrid, 1953.

(27) Véase el fuerte barroquismo de muchas imágenes religiosas de Campeny en F. MARES, *El escultor Damián Campeny en el primer centenario de su muerte*, Barcelona, 1956; C. CID PRIEGO, *Esculturas religiosas de Damián Campeny*, «Liño», revista del Departamento de Arte de la Universidad de Oviedo, n.º 8, Oviedo, 1988.

39 años, Mariana fue su gran amor, empañado por la muerte de su único vástago, una niña que falleció a los tres días de nacer y por el óbito de su esposa, todavía joven, once años después. Pero de momento nada había ocurrido y se preparó optimista para la conquista de la Corte, meta suprema de una carrera académica.

A la Junta le preocupaba el viaje porque podía perder a Campeny y parte de su obra, y trató de impedirlo. Un acuerdo de 19 de noviembre de 1818 reconoce que se le había presionado para que no marchara, que se le ofrecía el cargo de Director supernumerario y aumentos de sueldo, y hasta se intentó revocar, sin conseguirlo, la real orden que disponía la visita al rey. En 1819 Damià pidió permiso para ir a Madrid y llevar los mármoles de *Himeneo*, la *Fe Conyugal*, *París* y *Diana Cazadora*, ofreciendo hacer otras cuatro esculturas para la Junta, que se negó. El escultor insistió y el temor al real desagrado forzó la autorización de los yesos y se añadió al lote el relieve de *El sacrificio de Calirrohe* (28).

Entre las obras que anteriormente había enviado la Junta a la Academia de San Fernando, las que llevó Campeny y alguna posterior, se reunió en Madrid una importante colección de su producción: los relieves de *El pueblo de Israel socorrido en el desierto*, *Sisara en la tienda de Johel*, *Mazencio herido por Eneas*, todos en la Academia de San Fernando de donde desaparecieron o se destruyeron en circunstancias desconocidas; *Mucio Scévola pone el brazo en el fuego en presencia de Porcena*, también relieve en yeso, en San Fernando, única obra de Campeny que se conserva hoy en Madrid. *El sacrificio de Calirrohe*, roto y recientemente restaurado se envió a la Academia de Sant Jordi de Barcelona, donde permanece. Hay que añadir las cuatro estatuas ya reseñadas, una *Cabeza colosal del Sol*, *Cabeza colosal de la Luna*, la *Musa Urania* (la *Astronomía*), busto de *Medusa*, bustos del *Salvador dolorido*, el *Salvador apacible*, la *Virgen Dolorosa*, la *Virgen apacible*, todas de yeso, ampliamente documentadas e igualmente perdidas (29). Poco después se cita un encargo del gobierno, *El Patriotismo*, destinado al Congreso de los Diputados (1820) que no sabemos si llegó a realizar (30). Mucho después, en 1844, la Junta regaló a la reina madre María Cristina una Virgen del Pilar de mármol de Campeny, hoy también sin localizar. Finalmente, el extraviado grupo alegórico para Gody y la incógnita escultura para la Casa del Labrador de Aranjuez.

Las documentaciones del Archivo de Palacio y de la Academia de San Fernando no aclaran suficientemente todas las andanzas del escultor en Madrid. Completándolas con las de la Junta de Comercio de Barcelona y de la Embajada de España en Roma, se llega a la conclusión de que agradó al rey, pero que no alcan-

(28) Recursos de Campeny: L.A., 18 noviembre 1818; L.A., 19 noviembre 1819; L.A., 27 septiembre 1819; 3 octubre 1819; L.A., 4 octubre 1819.

(29) *Catálogo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1821; E. SERRANO FATIGATI, *Escultura en Madrid desde la segunda mitad del siglo XVI hasta nuestros días*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. XVIII, pp. 159 y 172 y ss., Madrid, 1910, incluye catálogo.

(30) *Diario de Barcelona*, 23 mayo 1820, p. 1.256; J. CASTELLVI TODA, *El escultor mataronés Damián Campeny*, Mataró, 1955, p. 30, dice que era de estuco y que medía diez pies; F. FONTBONA, *L'Art català*, p. 40.

zó suficiente éxito, quizás por su origen periférico sin las imprescindibles agarraderas políticas (31). Mucho debieron influir las adversas circunstancias políticas del momento: el absolutismo de Fernando VII, la pésima administración, la inmoralidad de los círculos cortesanos y administrativos. Coincidió con el pronunciamiento del general Riego en Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820, que reinstauró la Constitución liberal de 1812 y la hizo jurar a Fernando VII —mal de su agrado— el 9 de marzo. El país estaba demasiado agitado y el rey de muy poco humor para preocuparse por la escultura neoclásica. No obstante, el monarca nombró a Campeny Escultor de Cámara honorario el 3 de enero de 1820, la Real Orden es de 16 de febrero, el escultor prestó juramento el 28 de marzo. Aunque era honorario —sin sueldo—, se le obligó a pagar el impuesto de la *media annata*, tributo de la cantidad adelantada de medio sueldo anual; pero como no cobraba se le exigió la mitad de lo que no recibía, es decir, tributar hasta por lo que no se tiene. Sin comentarios. El 22 de marzo de 1820 pagó los 359 reales y 18 maravedíes, pero no le abonaron los gastos de viaje y de transporte de los cajones de esculturas, que al parecer le debían, pese a sus numerosas reclamaciones (32).

Los años finales en Barcelona

Campeny regresó a su querida Barcelona, ciudad entrañable y buen marco para el desarrollo de su vida y su arte. Allí gozó de la tranquilidad relativa que ofrece la existencia, ya que sin buscarlos tuvo enemigos. Antes de marchar a Madrid ya hubo quien pretendió reemplazarle; a su regreso varios profesores envidiosos de los beneficios concedidos a Campeny exigieron que les equipararan con él, olvidando que su capacidad era muy superior. La Junta los rechazó y confirmó a Damià en el puesto que dejó libre Gurri, fallecido de apoplejía en 1819 (Libro de Acuerdos, 23 diciembre 1819, y en especial 8, 9 de febrero y 28 de marzo de 1821). Por falta de dinero la Junta anuló el encargo de esculturas hecho en 1816 y decide «contestarle en términos honoríficos». No se le pagaba el sueldo completo, el 15 de septiembre de 1823 se le extendió un certificado sobre este asunto, que había solicitado.

Durante el Trienio Constitucional (1820-23) los políticos ordenaron la incautación de obras de arte de los conventos; a Campeny le tocó recoger los de Capuchinos, que depositó en la Lonja (Libro de Acuerdos, 18 noviembre 1822, 3 julio 1823). En 1825 le encargaron que enviara a los reyes varias esculturas depositadas en la Lonja, lo que motivó abundante correspondencia entre Campeny y Vicente López, Primer Pintor de Cámara de S. M. En este año entró en su taller Ramó

(31) Escrito de Vicente López publicado por E. PARDO CANALIS, *Damián Campeny, Escultor de Cámara*, «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», t. LIV, p. 8, documento IX, Madrid, 1950.

(32) E. PARDO CANALIS, *Escultores del siglo XIX*; E. PARDO CANALIS, *Damián Campeny, Escultor de Cámara*. Damos numerosas referencias documentales sobre este asunto en *Esculturas religiosas de Damián Campeny*, «Liño» n.º 8.

Padrò i Pijoan, colaborador y amigo íntimo que heredó los bocetos de su taller, que por sus descendientes llegaron al Museu d'Art Modern de Barcelona. En el mismo año tuvo que encargarse de la dirección de la clase de Pintura al óleo, por frecuentes ausencias y enfermedades de Francisco Rodríguez.

El año de 1825 fue muy importante. Había traído de Roma varios cajones con esculturas que aún no había abierto. La Junta de Comercio decidió hacer una exposición en la Lonja de las actividades y la vida catalana de la época. Se abrieron los cajones y se mostraron las piezas; Campeny escribió un recurso el 6 de junio ofreciendo su venta a la Junta, que la aceptó y firmó el contrato con Campeny el 8 de agosto ante el notario Francesc Roger i Simón del que hay copia en el legajo 95. La transacción fue como sigue: el artista cedía en propiedad las esculturas de mármol de la *Fe Conyugal*, *Himeneo*, *Diana Cazadora*, *París*, los bustos de *Talía*, el *Genio del Capitolio*, dos jarros ornamentales con los *triumfos de Baco* y de *Hércules*, el bajorrelieve de *Diana sorprendida en el baño por Acteón*, además entregaría anualmente una escultura grande de yeso, y si la Junta la quería trasladar al mármol lo haría sin más remuneración que los gastos de ejecución y de los materiales, pero quedaba dispensado al año siguiente de la entrega de una nueva escultura. Campeny recibiría a cambio una pensión anual vitalicia de 450 duros, pagaderos a su viuda si le sobrevivía. Un acuerdo de la misma fecha le dispensaba de asistir a clase por las mañanas para el mejor cumplimiento del contrato (33). Fue entregando el *Mercurio* para servir de lámpara de gas, la *Clemencia*, la *Afabilidad*, la *Paz*, dos leones recostados, así hasta 1831. En 1829 murió su esposa Mariana Gassol, drama del que moralmente nunca se recuperó.

Damià seguía sirviendo a la Junta con ocasión de las solemnidades reales. Durante la visita a Barcelona de Fernando VII y la reina en noviembre de 1827 se pidieron las esculturas de Campeny para decorar el palacio real; la Junta las negó y los monarcas tuvieron que contemplarlas en la Lonja (oficio de 20 de noviembre de 1827). Durante las festividades de la jura de las Cortes de la princesa Isabel como heredera del trono (futura Isabel II) Campeny hizo catorce estatuas efímeras para decorar la Lonja (Libro de Acuerdo, 12 de julio de 1833).

El 3 de agosto de 1832 la Junta de Comercio decidió trasladar al mármol la *Lucrecia*, su obra maestra. Se analizaron varios mármoles catalanes, que no resultaron de suficiente calidad, por lo que se importó el de Carrara. En cambio rechazó el paso al mármol de *Cleopatra* por su elevado coste. A Campeny se le dispensó de la entrega de la obra anual «en consideración la Junta a sus servicios, a su adelantada edad, y al trabajo que va a emprender de la *Lucrecia*» (tenía 63 años). Tras larga historia documental, el 20 de febrero de 1834 quedaba instalada

(33) Hay documentación muy abundante de la Junta de Comercio: Libros de Acuerdos, Copiador de Cartas, Copiador de las Ordenes y Oficios, el voluminoso Legajo 95. También el Archivo Notarial de Barcelona; ver igualmente la *Necrología* de Arrau.

en la Lonja la bellísima escultura (34). La dispensa de la obra anual fue a condición de que hiciera un grupo, que se acordó fuera «Un soldado almagávar del Rey de Aragón vence en singular combate a un vasallo montado del Rey de Francia» (1835, en la Lonja). Y aún hizo el yeso de *Aquiles herido*, que también se conserva en el edificio. Tantos esfuerzos dañaron su salud y tuvo que pedir permiso para reponerse durante quince días en Puigcerdá; sus fallos de salud venían ya desde 1831, en que la Junta tuvo que sustituirle temporalmente. Francisco Bover, hijo de uno de los maestros de Campeny, intentó quitarle la plaza por segunda vez. Josep Corominas, encargado de la sección de dibujo de la clase de escultura de Campeny reclamó y atacó con tal virulencia que la Junta le advirtió que evite «suscitar discusiones que puedan alterar el orden y el decoro» y que en adelante «acudiese en términos más respetuosos» y le amenazó con la expulsión.

En 1835 cumplió con otro importante encargo, la *Fuente de Neptuno* de Igualada (Barcelona), que sigue siendo ornato de esta población (35). Hacia 1837-40 proyectó los doce relieves alegóricos, seis medallones de hombres célebres, las esculturas del reloj y otros ornamentos de las llamadas Casas Xifré, hermoso bloque construido frente a la Lonja; en la realización de estas obras de barro cocido colaboraron Ramò Padrò y Domenech Talarn (36). Antes de 1841 sufrió un ataque de reuma en una rodilla que le obligó a andar de modo ostensiblemente penoso, una apoplejía en ese mismo año hizo pensar en su próxima sustitución. Superó el trance, pero su salud era tan mediocre que en 1842 se agravó y al siguiente se le dispensó de algunas de sus obligaciones (Libro de Acuerdos, 28 marzo, p. 133).

El año 1844 fue significativo. Se regaló una *Niobe* de Campeny al famoso embajador de Francia Fernando de Lesseps, que pocos años después sería el creador del Canal del Suez. También se decidió adquirirle un grupo de obras hechas en Italia que aún tenía en su poder. Se trataba de la *Virgen Janua Coeli*, tres bustos de mármol, dos bustos de *Medusa*, otro de *Cleopatra*, dos jarrones con decoraciones vegetales, varias tazas, jarros, obeliscos y otras piezas menores de piedras duras, y un gran servicio de mesa. Algunas se conservan en la Lonja. Las cedió por 104.000 reales, la cuarta parte de su precio. El 7 de diciembre de 1844 se firmó la escritura en manos del notario Josep Manuel Planas. Dos años después el vocal de la Junta, Soler i Trens manifestó que el precio era exorbitante y que las piezas no servían para modelo de la Escuela, en consecuencia, la Junta

-
- (34) La historia documental es muy extensa, algunas referencias para los interesados: Legajo 95, 3 agosto 1832; L.A., 9 agosto 1832; leg. 95, 19 octubre 1832; recurso de Campeny a la Junta, L.A., 1 junio 1833; L.A., 4 julio 1833; leg. 95, 18 julio 1833; leg. 95, 9 julio y 25 septiembre 1833; L.A., 30 septiembre, 28 diciembre 1833; L.A., 20 febrero 1834, p. 53, ver también las pp. 54, 58, 67 y 116 de este mismo año; leg. 95 a partir del 20 de febrero de 1835. Para otros detalles, C. CID PRIEGO, *Una obra maestra*, cit.
- (35) ANONIMO, Artículo sobre la fuente de Igualada en «Diari d'Igualada», 1931; ANONIMO, *Mito y poesía de Igualada*, «El Correo Catalán», 12 octubre, 1946; J. BASSEGODA NONELL, *La fuente de Neptuno en Igualada*, «La Vanguardia Española», 9 abril 1970.
- (36) A. CIRICI PELLICER, *La decoración ochocentista catalana de barro cocido*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. II, n.º 2, Barcelona, abril 1944; F. FONTBONA, *L'Art català*, pp. 66-67; M. GARCIA-MARTI, *Relleus escultòrics de Barcelona*, Barcelona, 1983, pp. 22 y ss.

acordó quedarse con las mejores a cuenta de lo ya desembolsado, devolverle las demás y suspender los pagos, lo que se comunicaría al escultor cuando se restableciera de la enfermedad que padecía (Libro de Acuerdos, 13 y 19 de abril de 1846, Legajo 95, 12 y 17 de marzo). De nada sirvieron las protestas de Campeny por el perjuicio moral y económico que se le producía. La disputa siguió por lo menos hasta 1848 y amargó profundamente la vejez del artista (37).

La década de los años cuarenta fue triste para el escultor, acosado por las malquerencias de compañeros de la Escuela y la falta de salud. En 1827 le habían nombrado Vicedirector de la Escuela, en 1840 le ofrecieron la Dirección General, que rechazó por desilusión, poca salud o por ambos motivos. Su estado era tan malo que al año siguiente la Junta escribió a Vilar, pensionado en Roma, ofreciéndole la plaza de Campeny para cuanto éste faltara a causa de su enfermedad y avanzada edad. En 1848 insistió creyendo cercano su fin (38). No obstante, cumplía con todas las tareas propias de su cargo, además de las clases, tasar obras de arte por comisión de la Junta, participar en tribunales de oposiciones, etc.

Una disposición oficial de 1849 creó las Academias Provinciales de Bellas Artes y junto a ellas, aunque desglosadas, las Escuelas de Bellas Artes para la enseñanza, lo que afectó también a Barcelona. Campeny siguió con su docencia y en 1850 le nombraron Académico de Número de la recién creada institución. En ella se constituyó una Comisión de Arquitectura y Escultura para lo que hoy llamaríamos defensa del patrimonio artístico. Josep Mas i Vila, *«mestre d'obres de la Ciutat»*, hombre fatídico para Barcelona, se empeñó en derribar las Casas Consistoriales góticas. Campeny firmó el documento de 17 de octubre de 1850 en que esa Comisión de la Academia salía en defensa de la fachada gótica del Ayuntamiento, que gracias a él podemos gozar hoy (39). Es curioso que un escultor neoclásico salvara uno de los edificios góticos más bellos de la ciudad.

No paraba de trabajar, en el mismo 1850 hizo la escultura de Galcerán i Marquet que remata la columna monumental de la plaza barcelonesa de Medinaceli, que se urbanizó por aquellas fechas, obra de menos calidad que las anteriores, pero muy airosa a la altura en que luce. Curiosamente todo el monumento es de hierro fundido por razones industriales de la época (40). Una de las últimas obras de Campeny es el retrato de cuerpo entero de Josep Tomàs i Ventosa, hombre muy particular relacionado con Cuba. Encargó dos estatuas iguales de tamaño natural y fundidas también en hierro. Una se colocó en un pedestal en el vestíbulo de las Escuelas de Vilanova i la Geltrú (Barcelona) en 1852; el retratado murió en 1874, el 26 de febrero de 1882 se trasladó a otro basamento más elevado en la Plaça de la Vila. La estatua gemela se dispuso ante la entrada de las Escuelas

(37) La documentación es demasiado extensa para extractarla, aunque sea en siglas. Véase el Leg. 95, 28 septiembre 1844, y en el mismo, el papel sin fecha, pero entre 1848-52, ambos muy extensos. Y los L.A. de este período.

(38) L.A., 6 diciembre 1841, p. 254; 7 abril 1842: 26 septiembre 1848, p. 188.

(39) Archivo de la Academia de Sant Jordi, legajo 10 «Escultura y Arquitectura reunidas», documento n.º 50.

(40) P. PIFERRER, F. PI MARGALL, *España, sus monumentos y artes. Su naturaleza de Historia. Cataluña*, t. I, p. 423, Barcelona, 1884; V. BALAGUER, *Las calles de Barcelona en 1865*, t. I, pp. 471 y ss., Madrid, 1888.

Públicas de Matanzas (Cuba). Dice Arrau en su *Necrología* que Campeny hizo muchas obras para América; es posible y probable, pero ésta es la única de que tenemos constancia que cruzó el Atlántico. Estas figuras nada tienen que ver con el Neoclasicismo, pecan del realismo vulgar de la época, y delatan el agotamiento de un artista muy enfermo y cansado que ya había cumplido los 80 años (41).

La última referencia a Campeny en el Libro de Acuerdos de la Junta es de 20 de junio de 1852 (p. 49), dice que no se le pagaba por insolvencia de la Junta de Comercio y que se recurriera al Ministerio de Fomento para que se hiciera cargo de su sueldo, y así lo hizo la Junta el 31 del mismo mes y año. Triste final del artista, reducido a sus ahorros, y de la Junta, a la que la voracidad fiscal centralista había privado de todos sus ingresos y que pronto acabaría con ella. Recordemos en su honor que mientras los tuvo fue modelo de buena administración, que hizo mucho con poco, que jamás hubo la menor irregularidad dolosa ni alegre despilfarro del dinero público.

Epílogo

La vida de Campeny fue larga, pero su salud mediana. Por lo menos desde 1835, y quizás antes, sufría agotamientos y ataques de reuma que le dejaban medio valdado. Se recuperó del serio percance apopléjico de 1841, pero ya no fue el mismo; le repitió en 1849 simultáneamente con una afección del aparato digestivo —«ataque gástrico y cerebral» escribe Arrau—, su gravedad fue tanta que le administraron los Santos Sacramentos, pero una vez más salió adelante. Vivía en la barcelonesa calle del Carme, entrañable, pero estrecha, sombría y en aquellos tiempos quizás poco saludable, y los médicos le recomendaron que se trasladara a Sant Gervasi, hoy uno de los barrios del caserío de la gran Barcelona, pero entonces sonriente pueblecito en la falda del Tibidabo y separado por los campos de la ciudad. Así lo hizo en busca de mejor clima y aires más puros.

No volvió a casarse después de la muerte de su esposa, no tenía hijos, pero sí cariñosas sobrinas: Mariana y Semproniana Gassol y María Camps i Campeny; una de ellas vivía con él, le cuidaba y atendía la casa. Numerosos alumnos, que le profesaban gran afecto, le visitaban y acompañaban a diario. Y así llegó el 7 de julio de 1855, en que una disentería senil acabó con su vida a las 10,20 de la mañana cuando contaba 84 años cumplidos. El 8 se celebraron los funerales en la iglesia parroquial de Sant Gervasi, presididos por Arrau, el 9 se le enterró en el Cementerio General de Barcelona (42). El 15 de noviembre de 1857 su gran amigo Josep Arrau i Barba leyó en la Academia de Ciencias Naturales y Artes

-
- (41) A. CASTELLS I URGELLES, J. SABATER I NAVARRO, J. VIRELLI, *Els carrers de Vilanova i la Geltrú. L'Eixample innovador*, p. 26, Vilanova i la Geltrú, 1989.
- (42) Campeny fue enterrado en el entonces llamado Cementerio General, que era el nuevo, hoy se le conoce como *Cemeteri Vell o del l'Est* y está en desuso. Es una hermosa construcción neoclásica con bella fachada. M. GARRIGA, *Cemeterio General de Barcelona*, «Boletín Enciclopédico de Nobles Artes», n.º 18, pp. 281 y ss., Barcelona, 16 diciembre 1846; F. FONTBONA, *L'Art català*, pp. 53-54; C. SAGUAR QUER, *El cementerio del Este de Barcelona*, «Goya, revista de Arte», n.º 214, pp. 210 y ss., Madrid, 1990.

la famosa *Necrología*, tan importante para la biografía del escultor. En 1876 un grupo de admiradores puso una barandilla y una lápida en el lugar de su entierro, que desaparecieron a mediados del siglo XX. Sus restos reposan muy profundos en la tierra húmeda, porque en su testamento dispuso que se le inhumase en la tierra firme y se pagara medio duro por cada palmo que se ahondara su fosa por debajo de lo habitual. Pero lo que queda de Campeny no está allí, está en sus obras y en nuestra memoria.

Hizo testamento el 27 de enero de 1837 nombrando albaceas al P. Joseph Avella y a su amigo Arrau i Barba. Entre otras disposiciones nombra herederas a sus tres sobrinas y a sus descendientes. Una de ellas, María Camps i Campeny, reclamó a la Junta de Comercio unos derechos económicos que le correspondían y mantuvo un largo pleito, que perdió definitivamente por fallo desfavorable de la Real Sala Segunda del Tribunal Superior de Apelaciones, asunto que aquí no concierne.

Campeny era hombre trabajador, afable, aunque de genio muy vivo cuando se le atacaba. Tuvo excelentes amigos, como Padró, Arrau, Celles y muchos más. Sus discípulos le querían, siempre se llevó bien con ellos y jamás expulsó a ninguno ni le castigó gravemente. Sus partes de clase revelan un profesor eficiente, ordenado, dueño de sí mismo y hasta cachazudo. En el del 11 de mayo de 1826 dice que se inició un incendio, «el fuego hizo tanta operación que en poco más podría haber agarrado a toda la Casa Lonja», y termina que por «lo demás no ocurrió cosa digna de mención».

Su variedad de temas y técnicas escultóricas es casi universal. Trató los mitos clásicos, las historias bíblicas, antiguas y medievales; hizo santos y pasos de Semana Santa, monumentos públicos y fuentes, alegorías y retratos, copias del antiguo, jarrones decorativos, candelabros, apliques de muebles, juegos de mesa, figuras de Belén. Usó el modelado de barro, de yeso, la talla y pulimento de la piedra, del mármol, alabastro, diversas piedras duras; utilizó el estuco y la tela enyesada, la fundición de hierro y bronce, en alguna ocasión la policromía y la talla de madera. Dominó el bulto entero y los diversos grados de relieve. Era excelente dibujante que se sirvió de la tinta, la mina de plomo, la aguada y técnicas mixtas. Con este amplio abanico abarcó la figura humana desnuda y vestida, los animales y los temas florales y ornamentales. Incluso rozó la arquitectura en los dibujos de panteones, muy neoclásicos, proyectos italianos que no sabemos si se realizaron.

Conocemos bien su aspecto físico. El autorretrato que hizo en Roma y envió a la Lonja se ha perdido; también se borró el fondo pintado para el friso del salón de actos de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, encargado en 1858 a Felíu Mestres. Arrau hizo un retrato al óleo reproducido en el *Diccionario biográfico* de Elías de Molins. El mejor es el de Vicenç Rodés, pintado en 1840 para la Galería de Catalanes Ilustres del Ayuntamiento de Barcelona, del que sacó una copia Moragas para la Academia de Bones Lletres, y otra Robreño para la Galería de Mataronendes Ilustres. Rodés hizo también un dibujo al pastel que quedó

en su familia. En el Museu d'Historia de la Ciutat de Barcelona hay un boceto de la visita de Fernando VII en 1827, que contiene retratos de varios contemporáneos, entre ellos Campeny con su *Lucrecia*.

En el magnífico retrato de Rodés aparece Campeny con el traje de Académico, a los 70 años, con el cabello blanco. Es de mediana estatura, grueso y de vientre prominente, típico del buen comer y de la vida sedentaria. Señala una copia de la cabeza del *Laocoonte* y al fondo se ven varias de sus esculturas: *Lucrecia*, *Almogávar matando a un caballero francés*, *Aquiles moribundo* y alguna más no identificable. Su cabeza es magnífica: algo voluminosa, de rostro ancho, expresión muy bondadosa y agradable que raya en la simpatía y aguda mirada.

Gracias a su larga docencia, casi todos los escultores de tres cuartos del siglo XIX fueron discípulos suyos, y los más jóvenes enlazaron con los comienzos del siglo XX, aunque ninguno alcanzó su calidad. Entre los muchos escultores y pintores que pasaron por sus enseñanzas merecen cita Manuel Vilar, A. Bellver, Agustí Ferrant, Ramó Padró, Andreu Aleu, los hermanos Agapito y Venanci Vallmitjan, Joaquim Avella, Pelegrí Clavé...

El artista que tanto honró a la institución académica descendió al sepulcro con corona de Academias. Fue Académico de Honor de la de Bellas Artes de Roma, de Mérito de la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (9 abril 1819); de Número de Sant Jordi de Barcelona (1850), de Mérito de la de San Carlos de Valencia (3 septiembre 1820), de Mérito de la de San Luis de Zaragoza (1845), de Número de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona (28 marzo 1838), miembro de la Sociedad Barcelonesa de Amigos del País (3 abril 1836).