

BOLETIN DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS *de Barcelona*



ENSAYO

BOLETÍN DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS ARTÍSTICOS DE BARCELONA

5

S U M A R I O

NUESTRO HOMENAJE AL MAESTRO CAMPENY, por César Martinell

EL ESCULTOR DAMIÁN CAMPENY ESTRANY EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE, por F. Marés
LA PATRIA DE CAMPENY. PRIMEROS BALBUCEOS DEL ARTISTA • CAMPENY EN BARCELONA. EL CLIMA ARTÍSTICO BARCELONÉS.
LA ESCUELA DE NORLES ARTES • ROMA. CAMPENY Y LAS NUEVAS CORRIENTES. WINCKELMAN, CANOVA Y THORWALDSEN •
PROYECCIÓN DE UN MECENAZGO • LA OBRA DE CAMPENY: SU EVOLUCIÓN Y SU INFLUENCIA • EL ARTISTA Y EL HOMBRE.
SUS AMORES: BARCELONA, LA ESCUELA LONJA. SU MUERTE.





El Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, Excmo. Sr. D. Miguel Mateu, en el acto de inaugurar la sesión solemne dedicada al insigne artista Damián Campeny.

NUESTRO HOMENAJE AL MAESTRO CAMPENY

EN el pasado número del presente Boletín nos hacíamos eco de los méritos del escultor Damián Campeny y justificábamos los motivos para el Homenaje de que ha sido objeto. Nuestra revista no podía dejar de sumarse a él tanto por tratarse de uno de nuestros profesores más esclarecidos como por lo que tiene de reparación a ciertos aspectos olvidados de su obra.

Por tales motivos nuestro Ilustre Director Señor Marés, consciente de la injusticia que ello entrañaba y hallándose también al frente de la Escuela Superior de Bellas

Artes, que con la nuestra son la continuidad de aquella que Campeny prestigió, ha sentido más viva la responsabilidad que esta omisión entrañaba y, con ocasión del centenario de la muerte del artista, ha sabido interesar a la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de la que forma parte y la Cámara Oficial de Comercio y Navegación, sucedánea de aquella meritísima Junta de Comercio para, juntamente con las dos escuelas tributar a tan preclaro escultor el homenaje adecuado a sus méritos.

Con inteligencia y amor han sido reunidas en el salón de actos de la Casa Lonja las obras más representativas del artista, muy mermadas, casi desaparecidas totalmente las de carácter religioso por los incendios sectarios de 1835, 1909 y 1936; pero bien conservadas las de carácter mitológico, bocetos y dibujos que se conservan en museos que los han cedido para esta exposición.

Exquisitamente instaladas a la sombra protectora de las mismas aulas que el artista frecuentó, primero como alumno y después como maestro, fueron solemnemente abiertas al público el día 23 de abril, fiesta patronímica de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, en cuya ocasión, ante selecta y nutrida concurrencia, nuestro Director don Federico Marés pronunció el ejundioso estudio sobre el preclaro escultor, con cuya publicación se honra el presente Boletín, no sólo para sumarse al merecido Homenaje sino para definir la valía artística de uno de nuestros maestros insignes cuyo sentido artístico no había sido suficientemente aquilatado.

El señor Marés en su estudio subsanó esta laguna, que en adelante dejará de serlo. Con su fina sensibilidad de escultor y su preparación histórica supo situar las modalidades artísticas del maestro neoclásico en el momento preciso de la evolución escultórica de su tiempo y en el lugar exacto que en el arte español le corresponde. Gracias a la gentileza del Señor Marés nuestro Boletín puede hoy publicar el luminoso estudio, forzosamente condensado para adaptarse a las circunstancias académicas que lo motivaron, en el cuál se resumen con claridad y precisión los factores que determinaron la personalidad de Campeny.

Además de estos valores artísticos, de máximo interés en la obra de un escultor, Marés, como Director de nuestras Escuelas, no podía olvidar el aspecto humano del maestro y el afecto que sintió por las enseñanzas que le estaban encomendadas y en un último capítulo evoca con emoción sus preferencias por la tranquilidad provinciana de Barcelona ante los esplendores de la Corte que se le brindaban y dentro de su Barcelona, las clases de la Lonja, de las que recibió halagos y sinsabores, sin que estos le hicieran desfallecer en su labor pedagógica.

Los artistas barceloneses debían a Campeny el recuerdo cálido e inteligente del Homenaje que se le ha tributado por su valía de escultor, pero los que nos honramos con haberle sucedido en las aulas por él frequentadas le debíamos, además, el Homenaje agradecido a su labor de maestro. Porque Campeny, a pesar del descontento y amargura



El Académico, Excmo. Sr. D. Federico Marés dando lectura del estudio sobre la personalidad artística del homenajeado.
Presidencia del acto en el Salón de la Casa Lonja.

de su vida escolar a que Marés alude discretamente, supo formar en sus clases plantel de buenos escultores —los Vallmitjana, Talarí, Padró, Aleu...— que fueron la base de la moderna escultura catalana, y mejoró notablemente la enseñanza del dibujo y la escultura de su tiempo, con la admiración y el aplauso de profesores y alumnos.

Fué fama entre los contemporáneos, que sus discípulos siempre le recordaron con afecto a pesar de que nunca transigió con la indolencia ni la indisciplina. Marés nos cuenta como a los veinticinco años de su muerte antiguos alumnos y amigos le rindieron el fervoroso recuerdo de una lápida sobre la tierra común donde sus huesos reposan.

Los profesores de hoy, que no hemos tenido el ejemplo vivo de su tesón y su constancia, pero los valoramos como es debido, al cumplirse el primer centenario de su muerte sentimos el deber de renovar el recuerdo de su fervor pedagógico ejemplar, que tan fecundo fué en excelentes resultados.



Damián Campeny Estrany, por Vicente Rodés. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.

EL ESCULTOR DAMIÁN CAMPENY ESTRANY

EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE

*DISCURSO LEÍDO
EN LA SESIÓN PÚBLICA CONMEMORATIVA
CELEBRADA EL DÍA XXIII DE ABRIL
DE MCMLVI
EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE
POR EL EXCMO. SR.*

*DON FEDERICO MARÉS DEULOVOL
ACADÉMICO NUMERARIO*

EXCELENТИSSIMOS SEÑORES:

SEÑORES ACADÉMICOS:

SEÑORAS Y SEÑORES:

Al cumplirse el primer centenario de la muerte del escultor Damián Campeny y Estrany, la Real Academia de San Jorge, la Cámara de Comercio y las Escuelas, la Superior de Bellas Artes y la de Artes y Oficios Artísticos, se creyeron, más que estimuladas, obligadas, no sólo a unos actos de recordación y de homenaje, sino a la vez de revalorización de la obra del insigne artista, hoy por muchos tan olvidada.

Y se pensó que lo más apropiado a la conmemoración, sería exponer al juicio público las obras de Campeny, previa sesión académica solemne, en la que se estudiara la figura del homenajeado, destacando las etapas de su vida artística y las facetas de su arte, unas y otras, vida y obra, tan unidas a la historia de esta Casa.

Y por estas circunstancias y razón se pensó, también, que el homenaje a Campeny había de celebrarse, para mayor solemnidad, precisamente en

este salón de la Casa Lonja. Organizar la exposición en otra sala, edificio o palacio, hubiera sido desplazarla del eje en que el artista supo centrar sus actividades en los dos períodos decisivos de su carrera: el período inicial de su formación artística, en la primitiva Escuela de Nobles Artes, ampliada después en Italia, gracias al mecenazgo de la benemérita Junta Particular de Comercio, y el período de madurez en que el maestro puso al servicio de la enseñanza artística de la Escuela Lonja, toda su experiencia y todo el prestigio de su carrera y de su fama.

Se ha querido, por exceso de benevolencia, que el honor y la responsabilidad del estudio sobre Campeney recayera sobre quien en estos momentos os habla. No sé si sabré corresponder a tan alta distinción. Una sola cosa tengo para mí como cierta y es que si salgo airosa, a vosotros os corresponderá el mérito y el honor, por la ilimitada confianza que me prestasteis en su día.

Vamos a recorrer los senderos por los que anduvo el maestro, desde sus primeros pasos hasta encontrar el camino definitivo que debía conducirle a la cúspide de su arte, de su aspiración y de su gloria.

Seguidme, pues, amigos que me escucháis. Bien lo vale la vida de un artista, ya que ella es siempre una aventura abierta al mundo del espíritu.

La patria de Campeney. Primeros balbuceos del artista.

En el corazón de la Maresma, en terreno ascendente del mar a la montaña, sobre un fondo verde y gris, de pinos, viñas y olivares, en el que florecen todo el año los limoneros, y los almendros en invierno, se perfila una ciudad tranquila de viejos linajes y honrada menestralia, en la que despierta, junto a las industrias marítimas, cada día más poderosas, una industria textil que, al correr del tiempo, constituirá un rico florón de la economía catalana.

En ese momento del siglo XVIII, la ciudad de Mataró vibra además al unísono, ilusionada por una alta aspiración artística, por una noble ambición espiritual: el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María.

Las ciudades del litoral rivalizaban todas en la misma aspiración. La más alta gloria ambicionada, el exponente de su Fe y de su gloriosa alcurnia, era el gran retablo a la manera de la época, en que

las corrientes académicas empezaban a triunfar de la retorcida arquitectura grandilocuente y la escultura declamatoria.

Iniciado su equilibrio industrial, agrícola y marinero, —justa ponderación de actividades que debían constituir la característica de muchas poblaciones catalanas—, la ciudad de Mataró no podía quedarse atrás en la empresa de enriquecer su altar mayor con el gran retablo.

El espíritu de la ciudad, el deseo de los buenos mataronenses, se desvive en encauzar cuanjo antes la realización de la obra. El propósito, sin embargo, necesitará años para cristalizar; se perfilan proyectos, se sugieren ideas, se piden asesoramientos técnicos sobre los artistas, sobre el posible maestro a quien confiar el trascendental encargo.

La tarea no es fácil. Existe la eterna lucha entre lo de ayer y lo de hoy; los partidarios de las viejas formas y los que se inclinan por el gusto de la época.

Después de meditada selección, suena el nombre de un maestro: el del escultor Carlos Morató. El prestigio de los Morató, estirpe de maestros, llena una extensa etapa de la historia de la escultura catalana, etapa que abarca los siglos XVII, XVIII y XIX. La terminación reciente del grandioso retablo del santuario de Nuestra Señora del Miracle, justifica su elección para diseñar y ejecutar el de la parroquial iglesia de Santa María de Mataró.

En 1761, el maestro Morató recibe el encargo. La vigencia del contrato dura hasta 1778. En esta fecha la Junta de Obra anula todo compromiso con el escultor y, al año siguiente, llama para sustituirle a Salvador Gurri.

Ignoramos las causas que pudieron determinar resolución tan extrema. Parece ser que la labor que absorbió diecisiete años fué totalmente arrinconada.

Los datos que poseemos, nos dicen que Morató, durante los años que trabaja en la obra del retablo, acepta importantes encargos que, forzosamente, debían de exigirle desplazamientos constantes. Citemos los contratos con la parroquial de Anglesola en 1762; para Torelló el de la cofradía del Rosario, y el del retablo de San Fortiá, en 1767; y la ampliación de su parroquial en 1774, entre otros muchos.

Duro contratiempo para los buenos mataronenses, más por lo que representa de retraso en ver realizado su sueño, que por el coste material de la obra, que habrá que empezar de nuevo.

La ciudad de Mataró se supera, redobla su fe y su esfuerzo; pretende recuperar el tiempo perdido. Se desvela para que el nuevo proyecto se realice cuanto antes. Quiere darle fin. No vacila en llamar

otra vez a los mejores artistas y maestros artesanos; quiere que la obra sea digna e imperecedera; que remembre su religiosidad y sea, a la vez, símbolo y guía, ejemplo y estímulo para las generaciones futuras.

Salvador Gurri, máxima consideración en la escultura religiosa de Cataluña, representaba en aquellos momentos la evolución del barroco al neoclasicismo.

Entre los que colaboran con el maestro, destaquemos a los mataronenses: los escultores Antonio Cabot y Diego Serra; el pintor José Más Rubí; el dorador Félix Illa y el carpintero José Planas. Y entre los forasteros, señalemos la presencia del dorador Bruno Rigalt, el decorador Benito Bagú y los pintores escenógrafos italianos Julio Cornabali y José Lucini, profesores estos dos últimos de la antigua Escuela Lonja, del grupo de Flaugier, nombrados durante la dominación napoleónica para suplir al profesorado de la Escuela que prefirió dimitir antes que prestar vasallaje al rey intruso.

La figura destacada de Salvador Gurri, su prestigio y su dinamismo, sirven de aliento a los buenos mataronenses y elevan su espíritu decaído por los tropiezos anteriores.

Las cofradías, los gremios, los representantes jerárquicos de la ciudad rivalizan en sus aportaciones; todos los ciudadanos, ricos y pobres, con el mismo entusiasmo comparten la misma preocupación: colaborar para hacer posible, cuanto antes, la inauguración del retablo capaz de competir con los mejores de Cataluña. Antorcha encendida, ascuas de luz deslumbrante. Símbolo perenne de un pueblo que trabaja y ora.

La magnitud del proyecto y los preparativos aparatosos de la obra impresionan y absorben la atención de la ciudad toda. La iglesia de Santa María, su futuro retablo, centran el interés de los mataronenses.

La ciudad vive horas de arte y de fe que no tardan en trascender de su ámbito para irradiar por toda Cataluña y fuera de ella. Desde muy lejanas tierras, las nostalgias de aquellos que se fueron por el ancho camino de la mar, se convierten en muestras de aliento y en aportaciones eficaces para la rápida realización de la obra.

La labor de los artesanos, bajo la tutela del maestro, avanza día a día, con redoblada actividad. La Junta de obra vela celosa por el cumplimiento del contrato que apremia.

Como en los tiempos en que se construyeron las catedrales, alrededor de la iglesia hiere ilusionado

todo un mundo de artesanos. Escultores, tallistas, pintores y decoradores, canteros y ensambladores, maestros y aprendices, enlazados en estrecha hermandad al servicio de la iglesia, labran, como oración de cada día, en la blanda madera del humilde pino, del duro roble y del noble nogal, el poema de fe que un pueblo offre a la alta gloria de María.

La ciudad toda comenta apasionadamente, la marcha de los trabajos. Y en aquellos días de vibración ilusionada, bajo el doble signo de la fe y del arte, una lucecita trémula se abría a un mundo de aventura. Bajo la techumbre de un hogar humilde, a la luz triste de un mísero candil, en las largas noches de invierno, entre trazos de pluma y lápiz, emborronando papel sin cesar, Damián, adolescente apenas, enardecido a impulsos de una llamada interior, despierta a nueva vida de esperanza soñadora.

Ansias y anhelos, llama encendida en su corazón, lucha para librarse de las ataduras que le sujetaban a la vida misera y volar hacia nuevos horizontes en pos de una gloria que presente lejana aún.

Impulsado por inquietudes que desconoce, deslumbrado por la popularidad de los maestros artesanos que construyen el retablo del altar, abandona la oscura tienda, el modestísimo y duro oficio del padre, para convivir con aquéllos, al objeto de que le guíen por el camino del arte.

Trabaja gustoso en las horas luminosas del día, modela, dibuja y observa cómo los maestros artesanos labran y esculpen. Trabaja libre y alegre bajo un sol que conforta y un cielo azul transparente. Todo su anhelo se posa allí radiante de esperanza.

El espíritu inquieto y la voluntad firme del pequeño Damián no tardan en granjearse la simpatía y la estima de todos. De todos ellos recibe consejos y no falta quien le aliente con augurios de un porvenir cierto.

Pronto llegan a oídos del propio Gurri las excepcionales aptitudes del muchacho. El maestro le llama y le obliga a trabajar a su lado; le cede su barro y le ofrece sus propias herramientas. Le observa, le advierte y corrige y, en ocasión memorable, profetiza el maestro: «*Aquest vailet serà escultor!*»

Aun no terminado el altar, ya exhala fragancias la profecía. La voluntad del joven Campeny se fortalece y nuevos estímulos acucian sus ansias de superación y de saber. Las aptitudes del futuro escultor suscitan la atención de sus compatriotas; y fué un venerable sacerdote el valedor del muchacho. La ciudad de Mataró cifra en Damián Campeny las

más firmes esperanzas; presente su gloria, que ya estima como propia.

Va a abrirse el gran camino, el horizonte de una nueva vida, todo un mundo de emociones desconocidas. Va a conocer la ciudad de los Condes y en ella a los grandes maestros y sus famosos talleres.

Ya no olvidará, al correr de los años, aquellas horas de sus balbuceos artísticos. Y, llegado a la cumbre, evocará con fervor a sus viejos maestros artesanos. Siempre en su memoria tendrá presente la silueta del retablo del altar y su corazón exhalará gratitud para la ciudad que le vió nacer.

Campeny en Barcelona. El clima artístico barcelonés. La Escuela de Nobles Artes.

CAMPENY llega a Barcelona bajo el consejo y la dirección de Gurri; a éste se confía su formación artística. Por primera vez va a someterse a la rígida disciplina de los talleres de tradición gremial.

El ambiente artístico barcelonés a finales del siglo XVIII mantenía aún las buenas cualidades de la gran época del barroco.

Un grupo de escultores de la mejor escuela mantuvo brillantemente por unos años la alcurnia artística de la ciudad, retrasando la decadencia total del arte catalán que ya se había iniciado.

Salvo, pues, la escultura, que aún conservaba el tono, fiel a la tradición secular de los grandes escultores, las demás artes, inmersas en un ambiente adormecido, vivían de una manera precaria, sin aspiraciones ni inquietudes, al margen de las corrientes renovadoras que se agitaban en Europa. Su vida transcurría apacible, encerrada en sus gustos e ideas, de limitada ambición y corto alcance.

Lo más destacable de este periodo es el esfuerzo considerable, el papel predominante que desempeñaba la benemérita Real Junta de Comercio, velando sin cesar para contrarrestar el abandono oficial, apoyando y estimulando la industria, la ciencia y el arte, con el mejor deseo de evitar la decadencia y la ruina.

Con admirable tesón y con claro sentido de responsabilidad, fué supliendo cuantas instituciones, deficitarias unas, decadentes otras, entorpecían la recuperación, creando, con amplia visión de una verdadera política estatal, organismos económicos e instituciones docentes.

Entre las instituciones fundadas por la Junta, hemos de destacar la Escuela de Nobles Artes, hoy Escuela de la Lonja, en la que por primera vez las enseñanzas para artesanos y artistas podrían cursarse libremente al alcance de todos, con una coordinación desconocida hasta entonces. En su época, la Escuela fué considerada como una de las mejores de Europa, tanto por su instalación como por el profesorado.

La Junta de Comercio había pensionado a París al grabador Pasqual Pedro Moles para que se perfeccionara y, a la vez, estudiara los nuevos métodos de enseñanza artística con la idea de aplicarlos en la Escuela que no tardaría en fundar. Precisamente la Escuela de París fué creada por un barcelonés de gran relieve en la corte de Luis XV, el conde d'Albi, Antonio Sartine.

La enseñanza artística en Barcelona en los años finales del siglo XVIII, cuando Campeny iniciaba su formación y aprendizaje, ofrecía, pues, múltiples posibilidades. Se disponía de buenos maestros y de importantes talleres donde iniciarse en las diversas disciplinas del oficio y, sobre todo, de una Escuela bien montada, al frente de la cual se hallaba como director Pedro Pablo Montanya, conocido en la vecina ciudad de Mataró, por haber colaborado en la decoración del presbiterio de la iglesia parroquial de Santa María; y, como profesor de la clase de escultura, Salvador Gurri.

No obstante, parece ser que ciertas exigencias, reminiscencias gremiales a las que un tiempo era forzoso someterse para pasar el aprendizaje y revalidar la maestría, que otorgaba la facultad de establecerse, persistían aún en algunos talleres y no debieron de encajar con el carácter de Damián.

Por esta u otras razones abandona el taller de su primer maestro para probar fortuna en el del escultor Traver, autor de la estatua del Neptuno del patio de la Lonja y, más tarde en el de Cabanyeres, de quien sólo se sabe que fué maestro de Campeny.

Por otro lado le vemos en la Escuela, metido con frecuencia en cuestiones de índole disciplinaria, acusaciones que promueven requerimientos, advertencias severas del propio profesor y que, finalmente, le obligan a abandonarla.

No obstante, a pesar de las dificultades con que tropezó el joven Damián durante su formación artística y que le valieron de sus biógrafos juicios contradictorios, hemos de destacar en justicia, que fué, precisamente, en la Escuela de Nobles Artes, donde había de alcanzar a no tardar los primeros reconocimientos de sus méritos, lo que prueba, una

vez más, el espíritu elevado que presidía las decisiones del profesorado en aquel centro benemérito.

En la Escuela logra su primer galardón como escultor y, más tarde, admitido de nuevo en ella, la máxima consideración de pensionado, que le abre otro mundo de posibilidades en el que, de una manera definitiva, habrá de quedar perfilada su personalidad.

La figura de Campeny tiene por centro la Escuela de la Lonja. Ya hemos señalado la participación de los profesores en la realización del retablo y decoración del presbiterio de la iglesia de Santa María de Mataró y la influencia decisiva que ello tuvo en el inicial despertar del artista.

Y veremos cómo, a su regreso de Italia, con el prestigio de su gloria, vuelve a situar otra vez sus actividades en la Casa Lonja, a la cual se mantuvo espiritualmente unido hasta su muerte.

Al tener que abandonar la Escuela y en espera de la oportunidad de presentarse a las oposiciones de la bolsa de viaje que la Junta de Comercio creaba para que sus mejores alumnos ampliaran y perfeccionaran sus estudios en el extranjero, Campeny trabajó en la Cartuja de Montalegre, en donde modeló la imagen de san Bruno. Más tarde pasa a trabajar en Lérida, Cervera y Montserrat.

A los dos años de obtener la pensión para Roma —los trámites burocráticos eran enormemente lentos— Damián Campeny liquida sus cosas, cierra su taller y lleno de optimismos y afanes, abandona la ciudad, camino de la soñada Italia.

Ante el mundo de la escultura antigua, se abrirán a sus ojos nuevas posibilidades que habrán de perfilar su personalidad definitiva, iniciada brillantemente en nuestra Escuela de la Lonja.

Roma. Campeny y las nuevas corrientes. Winckelmann, Canova y Thorwaldsen.

FUERTE debía ser la impresión que recibiera el escultor en su plenitud, al pisar la Capital del Orbe Cristiano, tan cuajada de escultura y de monumentos trascendentales de la civilización antigua. Impresión de las que dejan huella que no se borra jamás. La Ciudad Eterna en su contenido, era un constante recordar de glorias pretéritas, de grandezas que le valieron la supremacía del Arte y el dominio del mundo.

Roma vivía uno de los momentos cruciales de la historia del arte, los inicios de una fuerte comemo-

ción que debía sacudir su olímpica serenidad. Abriéndose para el Arte, en su eterno renovar, profundas inquietudes; nuevos horizontes vislumbraban el mundo antiguo. Los hallazgos alucinantes de las excavaciones recientes volcaban a la faz de Europa la belleza de la escultura antigua.

Campeny, en Roma, no tardó en entrar a trabajar en los talleres de los museos pontificios. Allí acariciando los mármoles helénicos, medio envueltos aún por el sudario de la tierra cálida que los guardó en su entraña, descubre el secreto de la gran lección, la lección de hace siglos, que sigue viva como en el día que se pronunció.

¡Bello privilegio para un escultor el abrísce los portones de los talleres del museo de la escultura clásica! Todos los días, durante meses y años, frente a frente al alucinante misterio, tantos siglos oculto: gran diálogo sin palabras, mantenido en el silencio que revela y aclara el concepto de la escultura, su principio y verdad incombustibles, trascendidas del secreto. Y no sólo pudo Campeny conocer a fondo la gran escultura, sino que además pudo, en el país del mármol, conocer todos los recursos de una técnica exigente.

La obra restauradora le cimentó prestigio y consideración que el propio director de los talleres del Vaticano, el abate Bazzani, reconoce. Su fama trasciende y le facilita la entrada en el taller de Canova.

En aquella época resurge, como en súbito despertar, después de un sueño de siglos, el arte griego y romano, y los mejores escultores tenían a gran honor la restauración de una que otra estatua clásica. No pocas de las estatuas griegas de las galerías del Vaticano, fueron restauradas por escultores famosos.

Winckelmann y Mengs, desde Roma, irradian el mensaje del nuevo estilo que centra la atención del mundo del arte. Abrense los grandes diálogos y se difunden los brillantes conceptos sobre estética y sobre arte. Se prodigan las fórmulas, se precisan los cánones y las reglas para alcanzar la belleza de la forma humana.

El Arte debe informar lo bello y lo bello era el arte griego y no otro.

La naturaleza —son palabras de Winckelmann— difícilmente producirá un cuerpo perfecto como el de Antínoo o uno que supere la proporción, más que humana, de una bella divinidad como la del Apolo del Belvedere, del Vaticano.

Dos caminos existían para el artista: estudiar simplemente lo antiguo, o lanzarse por el largo y difícil camino del estudio libre de la naturaleza.

La corriente erudita de tipo académico impuso el clasicismo, el estudio de la escultura antigua, como un arte de fórmulas y preceptos que, si por un lado facilitaba el de las medianías, por otro imponía trabas al genio.

Canova es el intérprete que logra plasmar en realidades plásticas el espíritu de las nuevas corrientes, y alcanza con su arte la admiración apasionada de sus contemporáneos, que veían y adoraban en él la encarnación del genio italiano.

El neoclasicismo representa un retorno al arte clásico; una reacción que enfrenta al desorden de las formas complicadas y las líneas sueltas del barroco, el orden, la proporción y la medida de los viejos módulos del arte clásico.

La pasión despierta por el arte antiguo y su servilismo se manifiesta en la tendencia en representar al emperador en la desnudez heroica de los tiempos clásicos y a su hermana Paulina, como Venus triunfante.

La escultura de Canova, evita, en general, toda impresión de gravedad, de sentido estático que centra toda la gran estatuaria clásica; disimula el carácter del material y acentúa sutilezas de forma, suavidades de movimiento. Roza el mundo clásico, pero su contacto es superficial; por debajo palpitan morbideces del estilo rococó.

Canova fué, no obstante, el más genuino representante del neoclasicismo, muy superior a los demás. El mismo Thorwaldsen, escultor danés, que compitió con él la gloria y fué su más cercano rival, carece de la imaginación y de la gracia características del escultor latino.

En el vestíbulo del Museo de Arte Moderno, de Madrid, hállanse expuestos, frente a frente, dos mármoles: la Hebe, de Canova y el Hermes, de Thorwaldsen. Dos esculturas que hablan por sí solas, con muda elocuencia, y definen la obra de los dos maestros neoclásicos, latino uno, nórdico el otro.

La Hebe, de Canova, bajo el revolar del ropa je, al soplo de la brisa, muestra en las transparencias de la forma púber, vibración y aliento; el ritmo lineal modula acentos de gracia y el modelado matiza sutilezas marmóreas. En el Hermes, de Thorwaldsen, el arte al servicio del cerebro, la plena y absoluta entrega al servilismo de la copia clásica, deja impávido.

Canova, espíritu latino, aporta al nuevo estilo sutiles matices de gracia, ritmo y vibración humana.

Thorwaldsen, espíritu nórdico, trae el cerebralismo frío, los módulos al canon intangible.

Campeny pertenece al grupo de escultores neo-

clásicos latinos, formados bajo la influencia de Canova en Roma, en el que figura también otro catalán, Solá, y el andaluz José Álvarez.

La escultura de Campeny sigue de cerca la cultura de Canova; la obra del alumno sigue paralela las directrices del maestro.

Campeny, pues, significa en España lo que Canova representa en Italia: el paso del barroco al neoclásico.

Campeny, con Solá, son las figuras indiscutibles más interesantes de la escultura neoclásica catalana. Los que más altas consideraciones alcanzaron en Roma,

Formados primero en Barcelona y después en Roma, dentro las disciplinas artísticas de vuelta a lo antiguo, que preconizaba la Academia, la máxima autoridad en la enseñanza de la época, la que fija las normas, los tipos estéticos, y marca las directrices a los pensionados, sus obras no podían escapar a las nuevas corrientes.

El arte de Campeny siguió el camino que debía; era difícil librarse del peso del medio ambiente artístico en pleno auge; bajo la influencia de los nuevas corrientes, fué lo que debía ser: tributario del nuevo estilo.

Sin embargo, la obra de Campeny realizada durante su permanencia en Roma, llena de prestigio toda su vida. Entre ella se destaca la estatua de Lucrecia. Alguien quiso ver en ella un plagio de la Agripina romana. Si fuera así, más que una censura, debería constituir un elogio para el artista, ya que en su época la originalidad no contaba; imitar el arte clásico o confundirse con él, era el ideal del día y, el alcanzarlo, equivalía a una alta consideración de maestro.

Campeny no parece ser un escultor de inquietudes, pero tampoco de trabajo fácil, antes bien exigente. Buen conocedor del oficio, gustaba de apurar su obra en mármol en el que lograba delicadezas y matices.

Su producción principal, como la de los más importantes escultores clasicistas, fué ejecutada en mármol. Al mármol, precisamente, debe la escultura neoclásica un porcentaje crecido de su éxito. Conocemos los modelos en yeso de algunas de las esculturas más famosas de Canova y Campeny, en los que fundamos nuestra apreciación. En el yeso no era posible alcanzar las sutilezas de modelado y calidades del mármol, tan propicias a la escultura y al gusto de la época.

Por estas mismas razones el bronce no era materia prodigada entre las grandes esculturas neoclásicas.

Precisamente en este salón figuran expuestas las dos principales obras de Campeny fundidas en bronce: la Lucrecia y la Cleopatra, pertenecientes al Museo de Arte Moderno. En ellas se puede observar fácilmente lo justificado de nuestros razonamientos.

Y, sobre todo, cabe comprobar la reproducción en bronce de la Lucrecia con el original en mármol que existe en el salón anexo de esta exposición; será fácil observar la enorme diferencia entre una y otra.

No comprendemos las razones que pudieron existir en su día, para decidir el traspaso al bronce y no al mármol de las dos obras más importantes de nuestro escultor.

Quizás sería propicia la oportunidad de este homenaje para subsanar ese evidente error.

Proyección de un mecenazgo.

Al mecenazgo de la benemérita Junta Particular de Comercio, débese el que hoy conoczamos las obras más destacadas de Campeny y las más representativas de la escultura catalana del período neoclásico: las estatuas de Lucrecia, Paris, Himeneo, Diana, Fe Conyugal y los jarrones decorativos que embellecen los salones de esta noble Casa.

Casi todas ellas fueron modeladas durante su época de pensionado en Roma y ejecutadas en mármol años después en Barcelona, mediante convenio estipulado entre la Junta de Comercio y el escultor, por el cual se comprometía el artista a traspasar en materia definitiva, los modelos en yeso, y la Junta, por su parte, a sufragarle una renta vitalicia que asegurara su provenir.

Precisamente al ser de mármol la estatua de Lucrecia, se debe el que hoy subsista; de haber permanecido en yeso, ya haría años que la obra del maestro no existiría.

Bien vale la pena que os cuente cómo se salvó la estatua. Tiene la anécdota su curiosidad.

El presidente de esta Cámara de Comercio y Navegación, mi ilustre amigo don Félix Escalas, me la recordaba estos días; en ella se demuestra, una vez más, cuán ligera es la humanidad en su inconsciencia e ignorancia y cómo cae en los más lamentables errores que suelen traer consigo muchas veces la destrucción de lo que debería constituir su propio orgullo, su más alta ejecutoria.

La anécdota se desarrolla en un clima político de plena demagogia: el de los días de la llamada Revolución de Septiembre. Un grupo de

exaltados lanzados a las requisas y a la explotación, tuvo la ocurrencia de registrar esta Casa con el pretexto de averiguar lo que había en ella de subversivo, y al traspasar el umbral de este salón, ¡oh sacrilegio! se encontraron nada menos que con la estatua en tamaño natural, de la Reina Isabel II, durmiendo en su trono.

Es fácil de comprender su indignación, al encontrarse precisamente ante la figura contra la cual se habían levantado exponiendo sus vidas, la causante de todos los males que aquejaban a la patria dolorida, la Reina que centraba todos los odios del pueblo.

Los encargados de velar por la implantación de los principios sacrosantos de la revolución en su misión depuradora, no podían consentir tamaño insulto. Había que arrastrar la estatua de la Reina destronada, arrojarla por el balcón, para que el pueblo soberano se tomara la justicia por su cuenta.

Pero la estatua era de mármol y el ímpetu revolucionario que corría por sus venas no daba para tanto, impotente ante el peso de aquélla.

Este fortuito incidente dió tiempo a que con el esfuerzo realizado se calmaran los ánimos y se aclara el error; hubo quien pudo convencerles que aquella figura no era la de la Reina Isabel II, como ellos suponían, sino la de Lucrecia. Un clamor unánime lanzó al aire el interrogante ¿quién era esta Lucrecia? En medio del criterio una voz potente se dejó oír y con ingenio y oportunidad certera, dijo: «La patricia romana que se suicidó antes que ver deshonrada la república».

Perplejos y desarmados, los vituperios se convirtieron en vítores y aclamaciones y todo terminó, coronando la cabeza de Lucrecia con un gorro frigio que llevaba el más turbulento de los revoltosos, y colocando en el pedestal un cartel improvisado que decía: «Santa Lucrecia, patrona de la República».

Decíamos, pues, que al mecenazgo de la Junta se debe el que hoy se conserven las obras más importantes de Campeny. Y no exageramos al afirmarlo.

La Junta supo alentarle durante su estancia de pensionado en Roma, al que no le faltó en ningún momento su apoyo moral ni material.

Al envío de Lucrecia siguió, por encargo de la propia Junta, el envío de Cleopatra. La Junta se interesaba constantemente por conocer la marcha de sus estudios. La Junta supo conservar los modelos en yeso de la obra de Campeny y, más tarde, como hemos indicado, se interesó en que fueran por el propio artista trasladadas al mármol con el mejor deseo de darles perpetuidad y dejar a las ge-

neraciones venideras la producción del escultor insigne.

Procuró que entrara a formar parte del profesorado de su Escuela preferida, la Escuela de Nobles Artes, con el mejor propósito de que sus enseñanzas recogidas en Roma, directamente de los grandes artistas de la época, refrescaran los aires un poco enrarecidos de la misma. No tardaron en señalarse sus pasos por la Lonja; es cierto que no le faltaron sinsabores y enemigos, pero tampoco le faltaron los incondicionales, los que le quisieron como amigo y los que le reconocieron como maestro.

Su fama trasciende, los más altos honores le son conferidos. Se le nombra escultor de Cámara. Las Academias, la Real de San Fernando, de Madrid, la de Bellas Artes y la de Ciencias, de Barcelona, la de San Carlos, de Valencia y la de San Luis, de Zaragoza, le nombran Académico de Mérito. Anteriormente había sido nombrado miembro de honor de la de Bellas Artes de Roma.

La obra de Campeny: Su evolución y su influencia.

PARA resumir, agruparemos la obra de Campeny en tres períodos: un primer período que abarca la etapa de su formación inicial artística; un segundo, correspondiente a la época de pensionado y un tercero, que transcurre desde el regreso de Italia hasta la muerte del maestro. Como sabemos, el primero y último períodos, se desarrollan en Barcelona y, el segundo e intermedio, en Roma.

Su primer período, se desenvuelve, como dejamos dicho, bajo la influencia del academismo, animado aun de espíritu barroco. Abarca desde el año 1792, en que Campeny alcanzó el primer premio de escultura en la Escuela de Nobles Artes, a 1797, año de su salida como pensionado de la Junta de Comercio, camino de Roma; son pocas e inciertas las noticias de que disponemos, de esta primera etapa.

Tan sólo sabemos —lo hemos apuntado antes—, que talló un San Bruno para la Cartuja de Montalegre y que trabajó en la ciudad de Lérida, en Cervera, así como en Montserrat y, que de los ahorros de estos trabajos, pudo establecer su primer taller.

En este período en que se inicia su personalidad artística pudo ejecutar durante los años que mantuvo abierto su taller, una vez terminados sus estudios en la Escuela Lonja, antes de salir para Italia, las imágenes de san Jaime y san Vicente de Paúl,

en talla policromada, que se conservan y veneran aún hoy en la capilla del hospital y en la iglesia parroquial de San Juan y San José, de Mataró.

El segundo período se desarrolla en pleno fervor neoclásico, comprendido desde 1797, año de su llegada a Roma, a 1815, año de su vuelta a España, es del que se conservan mayor número de obras y datos. Entre aquéllas, las estatuas de Lucrecia, Himeneo, Diana Cazadora, Fe Conyugal, Paris, Diana sorprendida en el baño (relieve), jarrones decorativos, con alegorías de Hércules y de Baco, los bustos de Vesta, Flora y Cabeza de Joven, todas ellas en mármol, pertenecientes a la Cámara de Comercio, a excepción de los tres bustos que pertenecen a la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge; además, en el Museo de Arte Moderno se conservan en depósito las estatuas de Cleopatra, los modelos en yeso de las estatuas de Aquiles herido, Baco y Sileno, Flora, Orfeo desesperado, Venus y Cupido. En esta misma época debemos incluir la estatua en piedra de Hércules, que remata la fuente emplazada en los jardines del salón de San Juan.

Sólo nos falta hablar del tercer período, que se desenvuelve oscilante entre las influencias de los dos anteriores. Abarca desde 1815, año de su regreso a Barcelona, a 1855, año de su muerte; sabemos que realizó durante este período, importantes encargos de temas religiosos y profanos.

Según los datos que poseemos, la primera obra de consideración realizada por Campeny a su regreso a Barcelona, fué el grupo del Santo Sepulcro, por encargo del gremio de revendedores de la ciudad; la última, la estatua de Galcerán Marquet, que figura en el monumento de la plaza de Medinaceli.

Entre el grupo del Santo Sepulcro y la estatua de Galcerán Marquet, transcurre la última etapa, la más extensa —cuarenta años— de la vida artística de Campeny.

El Grupo del Santo Sepulcro no representó para el artista—escultor de formación neoclásica, dado a la temática mitológica y formado en la escultura antigua —un encargo de fácil éxito. La obra en sí entrañaba una serie de dificultades: su destino, su tema, su composición y tamaño, sus problemas de ejecución; dificultades de orden artístico y técnico, a las que había de añadir exigencias de orden económico, limitaciones que mermaban el potencial creador del artista.

Prueba difícil para un escultor de mirada dirigida hacia lo clásico, de normas rígidas, dado a las excelencias de los materiales nobles, el tener que en-

frentarse con una obra de asunto religioso y una técnica de tan limitadas posibilidades como la del maniquí.

Hemos de convenir en que no tuvo fortuna nuestro escultor en su primer encargo, al tropezar con tantas dificultades, en especial las de tipo económico, que le obligaron a soluciones contradictorias, con el espíritu que informaba las nuevas corrientes. Exigencias y limitaciones que le obligaron a salir del compromiso como supo, a tenor de las posibilidades de que disponía.

Hay que suponer que Campeny conoció en Italia las famosas figuras de Presepe o Presepio napolitano, compuestas de maniquí vestido con tela, seda o terciopelo, en las que, como escultura, tan sólo podían apreciarse las cabezas, manos y pies, en barro o madera, magníficas figuras, obras maestras algunas de ellas. Debió pensar en sus ventajas, no sólo por la reducción del peso, sino también por su economía. La primera era muy digna de tenerse en cuenta en un misterio procesional que había de llevarse a hombros.

Pero esta solución de tipo práctico y económico obligaba a resolver otros problemas importanzísimos: el dar estabilidad y fijza al ropaje que en los desfiles procesionales por las calles y plazas, quedaba expuesto al soplo del aire, a un continuo descomponerse de los pliegues.

Para salvar este escollo y dar consistencia al ropaje, Campeny empleó un sistema ya usado anteriormente en figuras de belenes, de reducidas dimensiones, consistentes en impregnar la tela con cola diluida, en caliente, que permitía componer y estilizar los pliegues que —en frío— quedaban fijos e inalterables.

Desde luego este sistema empleado en el Grupo del Santo Sepulcro, no dió el resultado que seguramente esperaba el artista, debido tal vez a su inexperiencia. Campeny debió olvidar que en el siglo XVIII la técnica del entrapado en cola, se usó tan sólo en figuras de pequeña dimensión y que quizá a ello se deban los admirables resultados alcanzados. Olvidó, también, el procedimiento empleado por algunos de los grandes imagineros españoles de finales del siglo XVII a principios del XVIII, del enyesado en grueso de la tela que, sin ser una solución recomendable, permitía alcanzar mejores resultados de calidad plástica. Con el refuerzo del yeso y la decoración correspondiente llegaban los pliegues de tela al natural a confundirse con los tallados en la madera.

Campeny salvó, como pudo, las dificultades técni-

cas con soluciones en contraposición con el espíritu clásico, en el que la elección de los materiales se mantenía rígida y severamente, en el empleo estricto de los materiales nobles: el mármol y el bronce.

La composición del grupo, y la escultura propiamente dicha (extremidades y cabezas talladas en madera) es, indudablemente, obra bien resuelta y modelada con la grandiosidad muy estilo Campeny. No obstante, el ropaje no guarda relación con la escultura, por su mezquina concepción que contrasta con la gran sobriedad general de la obra.

La estatua de Galcerán Marquet fué realizada en los últimos años, casi octogenario el maestro, obra, pues, de decadencia. En ella, si bien no tuvo limitaciones que le obligasen, como en el grupo del Santo Sepulcro, a echar mano de recursos dudosos, no por ello tuvo mayor fortuna al ser fundida con un material tan poco noble y tan inadecuado para la escultura, como el hierro. No obstante, bien resuelta su silueta en razón a su altura, tiene su empaque.

Allá, en lo alto de la columna, en el centro de la barcelonísima plaza de Medinaceli, se yergue la estatua del almirante de Aragón. El plante de la figura, la arrogancia del gesto, el componer del ropaje dan a la escultura, a la manera antigua, prestancia augusta.

Sóñó el artista, quiso evocar su mente en el umbral de su vejez, recuerdos de sus años mozos: la estatua romana, la columna de Trajano; mientras su corazón, mordido de nostalgias de aquellos años en Italia, renovaba la fe y el fervor por el mundo de la estatuaria antigua.

Supo, en un alarde de suprema gallardía, en un atardecer de noble supervivencia, cuando los años borrraban ya la gloria de su maestro y la suya propia, y las nuevas corrientes olvidaban el estilo de ayer, levantar su voz y, en un esfuerzo supremo, canto del cisne, esculpir y dar perennidad a su fidelidad a lo antiguo, en rendido homenaje a su época.

Es difícil resumir la obra de Campeny, por no disponer de elementos de juicio suficientes que nos permitan discriminar aquellas de atribución auténtica, de aquellas otras dudosas e inciertas.

Algun biógrafo próximo a Campeny intentó catalogarla y lo hizo de una manera incompleta, imprecisa y sin orden cronológico. Unas veces se nos habla de proyectos que ni tan sólo llegaron a realizarse, otras se nos silencian antecedentes de muchas obras realizadas, hoy desaparecidas.

Por las escasas referencias biográficas, sabemos que Campeny realizó, aparte las citadas anteriormente, una serie de obras religiosas y profanas, hoy

desaparecidas: entre éstas, unos proyectos para monumentos públicos conmemorativos de efemérides reales: uno para el Llano de la Boquería, otro para una fuente que se debía emplazar en el Llano de las Comedias. Entre la escultura religiosa se citan como más importantes, el retablo de la iglesia de Santa Marta y el de Santa María del Mar, de Barcelona, y otras imágenes para conventos e iglesias de diversas ciudades de Cataluña.

De toda su labor conocida, clasificada de Campeny, la estatua de Lucrecia es, indudablemente, su escultura maestra. Es una obra que en aquella época de fervor neoclásico pudo competir con ventaja con las de los mejores escultores de su tiempo. Reúne todas las cualidades que se exigían a la escultura, pero, además, otra que no era frecuente: una vibración humana que la salva de la frialdad característica de la escultura neoclásica.

Campeny, y en ello se parece a su maestro Canova, supo dar a su obra, cierta palpitación, una emoción que la libera del plagio servil, de la copia fría de la escultura clásica, que era la nota dominante y la aspiración máxima de los seguidores de las teorías estéticas de Winckelmann.

Ya hemos sugerido cómo esta vibración humana, cierta amable delicadeza en la línea y el modelado, eran herencias del estilo anterior, que supo conservar su maestro en toda su obra y que nuestro Campeny mantuvo con dignidad superior a muchos otros, y a veces, incluso, con más exacto sentido plástico que Canova, quien se dejó llevar con exceso de su pasmosa facilidad, que restó a algunas de sus obras aquel punto justo de ponderación y medida, de gravedad, de la gran escultura clásica, olvidando ciertos principios formales de la escultura, ciertas exigencias de la técnica, derivadas de la materia, que tergiversó con demasiada frecuencia. En el grupo de Amor y Psiquis y en el relieve de la glorificación de Venus y en la misma Hebe, atraído por el arabesco de la línea grácil, cayó en el lirismo musical resbaladizo hacia la cadencia amable del minué.

Campeny fué más contenido en su escultura, menos pródigo —su labor no alcanza, ni de lejos, la producción de su maestro—, y quizá por ello pudo conservar un mayor dominio de sí mismo, evitando caer en un manerismo decadente en que cayó Canova en sus últimas obras.

Pero no hemos de ser apasionados. El arte de Campeny, lo repetimos, está unido al arte de Canova, el maestro de la escultura neoclásica. La obra ingente de Canova sobrepasa a la de todos los escultores de la época. Si tuvo sus desviaciones, también

tuvo sus grandes aciertos, la Venus de la galería Pitti, de Florencia, las Tres Gracias, entre otras muchas, hay que reconocerlo, son dignas de paragonarse con las obras maestras de la escultura de todos los tiempos.

Canova vivió su época y su obra hay que juzgarla dentro de ella. La influencia de Canova pesa sobre todos los escultores de la época.

Ya dijimos que la obra de Campeny en Italia se desarrolla paralela a la del maestro y que en aquella etapa ello no era ningún defecto, sino precisamente una gran calidad.

Y no podemos terminar sin mencionar dos facetas importantes que destacan en la misma: el conocimiento profundo del oficio y el sentido ornamental.

Campeny, como los grandes escultores, amó apasionadamente el oficio. Su obra revela las máximas preocupaciones técnicas que exigía a sus auxiliares y colaboradores. Sus mármoles son ejemplo de cómo cuidaba la labra y cómo aprovechaba los detalles más difíciles e incluso los más secundarios, para recrearse con alardes de maestría de oficio pocas veces igualada, como el mejor orfebre al cultivar el cincelado de la joya.

Rara es la escultura de Campeny que no presente una muestra de esta cualidad de orfebre tan cara al maestro; a una simple sandalia, a una joya o a cualquier objeto adicional, de la categoría que fuese, él sabía con su cincel exigente darle categoría y señorío. Ciertamente Campeny se formó en un período de grandes exigencias técnicas, la gran época de las excelencias del mármol.

Otra cualidad muy destacada en la escultura campeniana era cierta inclinación por la ornamentación, en la que se recreaba, con accesorios secundarios, que sabía ennoblecer dignamente.

No sólo son de apreciar estos detalles de exorno complementario en las figuras, peinados, pliegues, etc., sino de una manera esencial en lo eminentemente ornamental: lo mismo en la secundaria de relleno de espacios, que en la escultura fundamental.

Recordemos los jarrones que figuran en las salas de esta Casa, en los que el escultor supo armonizar la línea y la forma con la gracia, la sobriedad con la riqueza. Recordemos, asimismo, el basamento del grupo del Santo Sepulcro en el que destacan una serie de relieves dorados y frisos de ornamentación vegetal de estilo imperio, en plata oxidada sobre fondo negro, que por su composición y por la delicadeza de su talla, labrada con una gran maestría, es un bellísimo ejemplar de nuestra escultura ornamental. Citemos, además, la decoración escultórica

de los pórticos de Xifré, proyecto de Campeny, y de una manera especial el elemento decorativo aparentemente secundario que llena las enjutas, por ser de lo más destacado de escultura decorativa aplicada a la arquitectura que posee la ciudad.

El artista y el hombre.

Sus amores: Barcelona, la Escuela de la Lonja.

Su muerte.

Hemos hablado ya del artista, del escultor insigne. Se estudió su arte y su influencia. Evocamos su ambiente en las tres etapas de su carrera ascendente; seguimos su vida artística, sus luchas y su gloria. Hemos valorado su obra y sus influencias. Nos queda tan sólo conocer al hombre, su carácter y su alma.

A través de nuestro itinerario, al seguir paso a paso la vida artística de Campeny, hemos podido conocer una serie de pormenores que reflejan no sólo las cualidades innatas de su personalidad artística, sino que a la vez nos permiten conocer algunas características temperamentales de su personalidad humana.

Sin señalar los rasgos, el contenido humano de su personalidad, tan importantes en la vida de un artista; sin explicar algunos puntos confusos de su paso por la Escuela de la Lonja y por los talleres de sus maestros en su época de formación artística barcelonesa, este estudio hubiera quedado incompleto.

Falta razonar un poco las cosas, aclarar ciertas nebulosas para dejar diáfanas las actuaciones dudosas de algunos, concretamente la de Gurri.

Alguien presentó a Gurri como un espíritu celoso e implacable perseguidor de Campeny. Es absurdo suponer que un maestro del prestigio de Gurri, todo un profesor, nada menos que el profesor de escultura, de la Escuela de Nobles Artes, fuese capaz de sentir envidia de los avances de un alumno y hacerle culpable, por celos, de todos los ardides atribuidos a Campeny, que no fueron pocos los que se le inculparon en los años mozos de aprendizaje en nuestra ciudad, no sólo por los talleres, sino también en la misma Escuela, donde le costaron precisamente la expulsión.

El hecho de verle metido en complicaciones por los talleres de los maestros, y en la propia Escuela, que le acarrearon graves decisiones, nos hace suponer

que algo había de irregular en él. Le vemos reñir con cierta facilidad, le vemos metido en cuestiones con sus propios condiscípulos, a los que combate con artimañas que quizás se han exagerado.

Una vez expulsado de la Escuela, Campeny tiene que pedir clemencia, que, benévolamente, la Junta le concede, lo que le permite concursar a la pensión a Roma. Pensión que le fué concedida por el tribunal de profesores de la Escuela, entre los cuales figura con voto decisivo, como profesor de la clase de escultura, Salvador Gurri.

Ya en Roma, olvida sus obligaciones de pensionado y la propia Junta de Comercio tiene que recordarle que «se ha conducido muy desatentamente» y con insistencia el cumplimiento de sus deberes. Anteriormente la dirección y los comisionados de la Escuela habían informado a la Junta que, no habiéndose recibido del escultor Campeny muestra alguna de su aplicación, no procedía concederle la prórroga.

Al recibir por fin la Junta los trabajos que, a requerimiento suyo hubo de remitir Campeny desde Roma, como testimonio de sus estudios, previa aprobación del profesorado de la Escuela, acordó concederle la prórroga, prescindiendo de su comportamiento anterior y atendiendo tan sólo al mérito de las obras presentadas. Además, la Junta acuerda felicitarle esas obras; posteriormente le fueron concedidas nuevas prórrogas consecutivas que le permitieron estudiar varios años en Italia.

No cabe, pues, dudar de cuán exageradas son las acusaciones de algún biógrafo de Campeny sobre la conducta de su maestro Gurri.

Y hay que destacar la estima que la Junta tenía por la obra de su pensionado Campeny.

Más tarde, ya profesor de la Escuela, con todo su enorme prestigio, le vemos retraido, aislado, siempre discrepante. Parece ser que su vida transcurre en la Escuela y fuera de ella con un descontento y una amargura constante.

Su carácter, quizás un poco rebelde de naturaleza, como el de tantos artistas temperamentales, constituye su enemigo principal, su propia sombra que le persigue y contra la cual tiene que luchar continuamente, con el doble esfuerzo que ello representa para un artista creador.

Recordemos al artista, admiremos su labor, enaltezcamos su gloria, que la vida humana y sus vicisitudes poco pesan y poco valen sin su obra, al correr del tiempo y de los años.

Destaquemos sus cualidades, que las tuvo muy destacadas; su amor a Barcelona, a su Escuela y a sus

alumnos, que bien lo merece el artista y el hombre que supo dedicarles sus mejores afectos.

Recordemos la época triste de miseria y de ruinas, después de los años de la invasión napoleónica, en que las posibilidades económicas mermadas hasta quedar poco menos que exhaustas, crearon momentos de angustia y de depresión que alcanzaron a todos los sectores vitales, paralizando la industria y la vida cultural y artística de la nación.

Años aquellos en que la benemérita Junta de Comercio, dando una vez más una prueba fechaciente de sus desvelos, se impuso la difícil e improba tarea de levantar de nuevo la moral ciudadana, reconstruyendo la economía, estableciendo instituciones, creando nuevos organismos docentes y estimulando el ambiente espiritual de la ciudad.

En esta etapa de decadencia, en la que la nación se hallaba sumergida en un colapso total, Campeny, ante la llamada de la Junta, no vacila en regresar a España, para ponerse al frente de la clase de escultura de su escuela de la Lonja. Entendió la Junta que la presencia de un escultor insigne que tantos lauros había alcanzado en la Capital del mundo del Arte, podía servir de estímulo y, como figura señera, abrir nuevos horizontes en el ambiente enrarecido y pobre de la vida barcelonesa.

Campeny no podía olvidar a su Barcelona, a su Escuela de Nobles Artes, nuestra Escuela de la Lonja, a la Junta de Comercio; no olvidó en sus momentos de reacción, cuánto debía, a una y a otra, su formación artística, su obra y su gloria misma. Supo renunciar a nombramientos y honores, con merma de sus propios intereses materiales, por amor a la ciudad, tan íntimamente unida a los días difíciles de sus comienzos de artista.

Ya no se moverá de ella hasta su muerte. Allá en la barcelonísima calle del Carmen, vivirá su vida tranquila en el reposo de su hogar, hasta que su naturaleza física, fuerte como el roble, tendrá que ceder bajo el peso de los años y también de no pocas ingratitudes y desconsideraciones humanas, que no faltan nunca al artista en el duro peregrinar por la vida.

En busca de mejor clima para su quebrantada salud, se trasladó a los alrededores de la ciudad, a la sonriente y tranquila villa de San Gervasio. Allí, en su modesto retiro, rodeado de algunos discípulos, en una mañana clara durmióse el artista insigne en la paz del Señor el día 7 de julio de 1855. Nacido el

12 de abril de 1771, contaba, pues, 84 años de edad.

Fué su última voluntad, su postrer deseo, ser enterrado en el cementerio barcelonés, nuestro viejo cementerio, donde reposan en el olvido de los hombres, tantos y tantos buenos barceloneses y tantos otros que, no siéndolo, supieron también amar profundamente a Barcelona, la ciudad que debe a unos y a otros, mucho de lo que es hoy, de su grandeza y de su renombre.

Una sencilla lápida sobre la tierra común, piadoso recuerdo de unos discípulos y amigos, a los 25 años de su muerte, señaló un día el lugar de reposo de los restos mortales del escultor egregio.

Hace años —no se sabe cómo— desapareció la lápida. Hoy ya no queda recuerdo ni señal alguna. Alguien, ignorando lo que no cabía ignorar, dió la orden de retirar distingos y honores, borrar toda ofrenda de admiración y afecto de discípulos y amigos de ayer.

Tan sólo en el libro del registro de entradas del cementerio, el del año 1855, queda constancia de que los restos del escultor insigne procedentes de San Gervasio, fueron sepultados en la tierra libre, el día 8 de julio. Y en el departamento 3.^o del cementerio, un sencillo pilar indica el lugar donde reposan los que fueron enterrados aquel año en la tierra común.

Sin escultura, ni símbolo de homenaje, quien fué maestro y tantos creó en vida; sin consideración alguna, quien tantas alcanzó en su carrera artística, duerme envuelto en el sudario de la tierra húmeda, en el frío olvido del anonimato, mezclados sus huesos entre otros de humilde condición humana a los que la suerte les fué adversa.

«*Sic transit gloria mundi.*»

Frente a la tumba, en el centro de una plazoleta, se levanta un cenotafio, piadosa evocación de los versículos de Job:

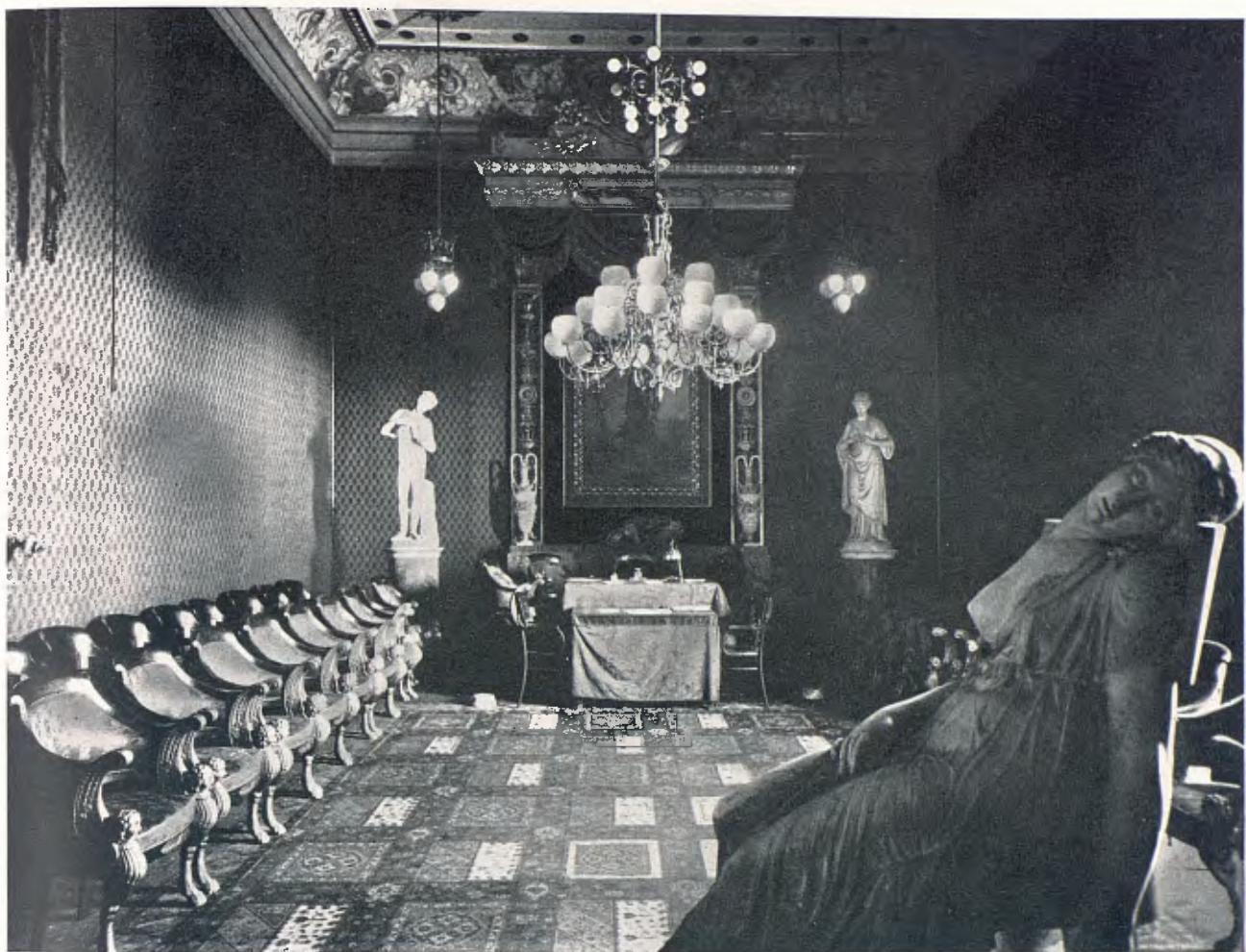
«El Señor descubre lo que está en lo más profundo de las tinieblas».

«Esperando estoy mi gloriosa transformación».

Sobre el cenotafio, ofrenda piadosa de la ciudad, clévase una humilde cruz esculpida en mármol, traído de Roma.

Presentes, unidas en el dolor, al correr de los años, velan en el silencio la tumba anónima del maestro, las dos ciudades de su sueño y de su gloria...

LÁMINAS



Sala de reunión de la Junta de la Cámara de Comercio, con los mármoles de Campeny; el de "Lucrecia" a primer término, "Himeneo" y "Amor conyugal" en el fondo, y los jarrones decorativos en el centro.



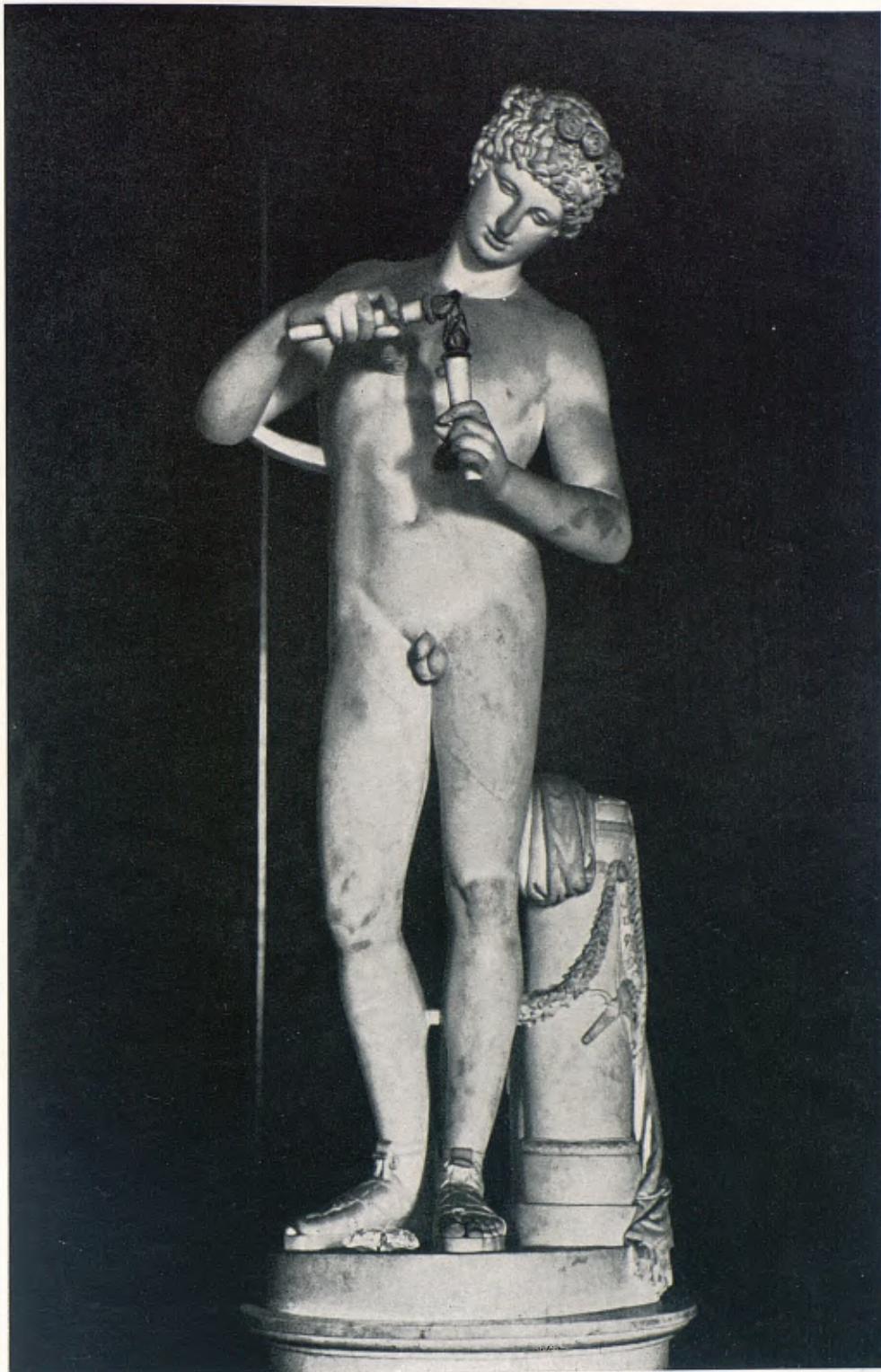
"Paris", mármol, Barcelona: Cámara de Comercio.



"Diana cazadora", mármol. Barcelona: Cámara de Comercio.



"Amor conyugal", mármol. Barcelona: Cámara de Comercio.



"Himeneo", mármol. Barcelona: Cámara de Comercio.



"Flora", yeso. Barcelona: Museo Municipal de Arte Moderno.



"Baco y Sileno", yeso. Academia de Bellas Artes de San Jorge, en depósito en el Museo Municipal de Arte Moderno.



"Lucrecia", mármol. Barcelona: Cámara de Comercio.



"Cleopatra", bronce. Obra de pensionado en Roma, encargo de la Real Junta Particular de Comercio.
Barcelona: Museo de Arte Moderno.



"Vestal", mármol. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.



Busto de adolescente, mármol. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.



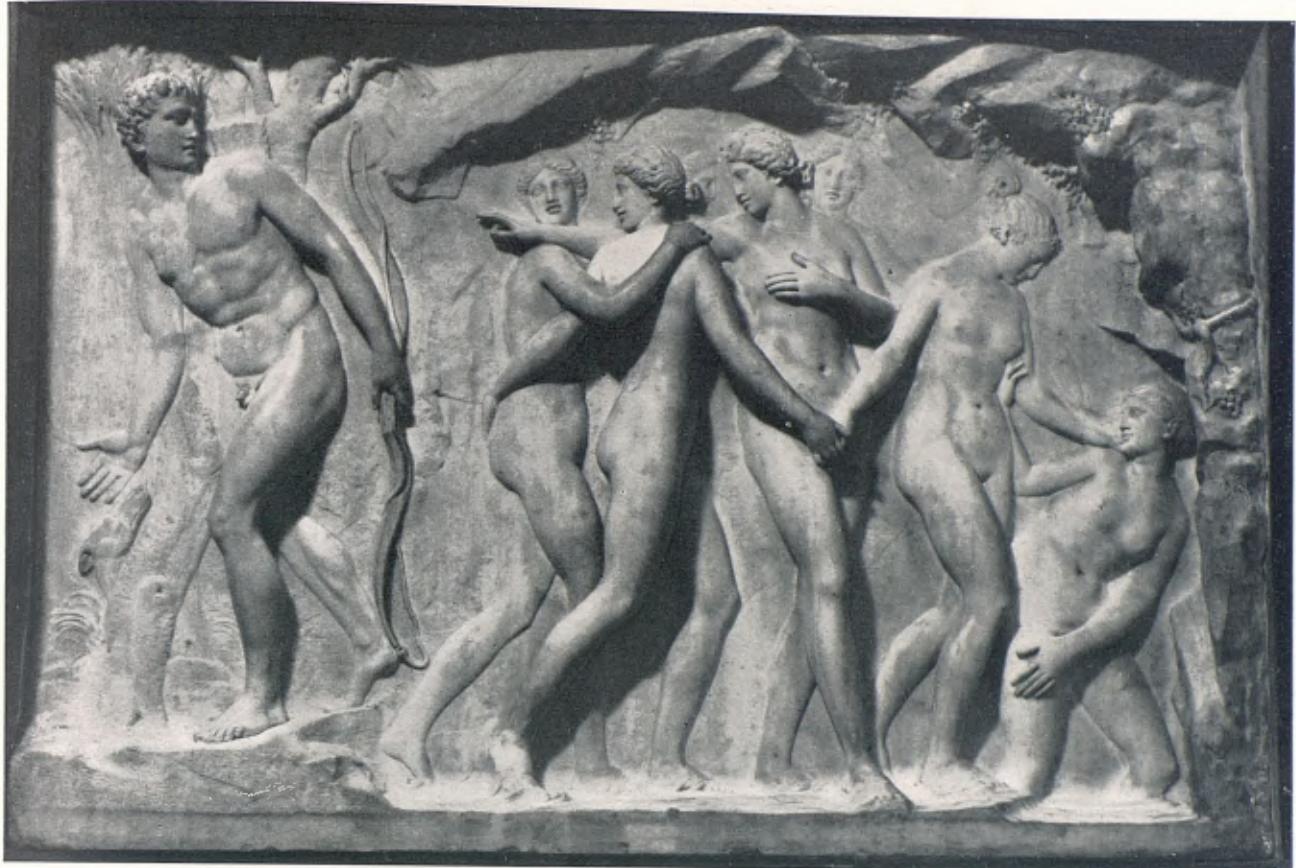
"Flora", mármol. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.



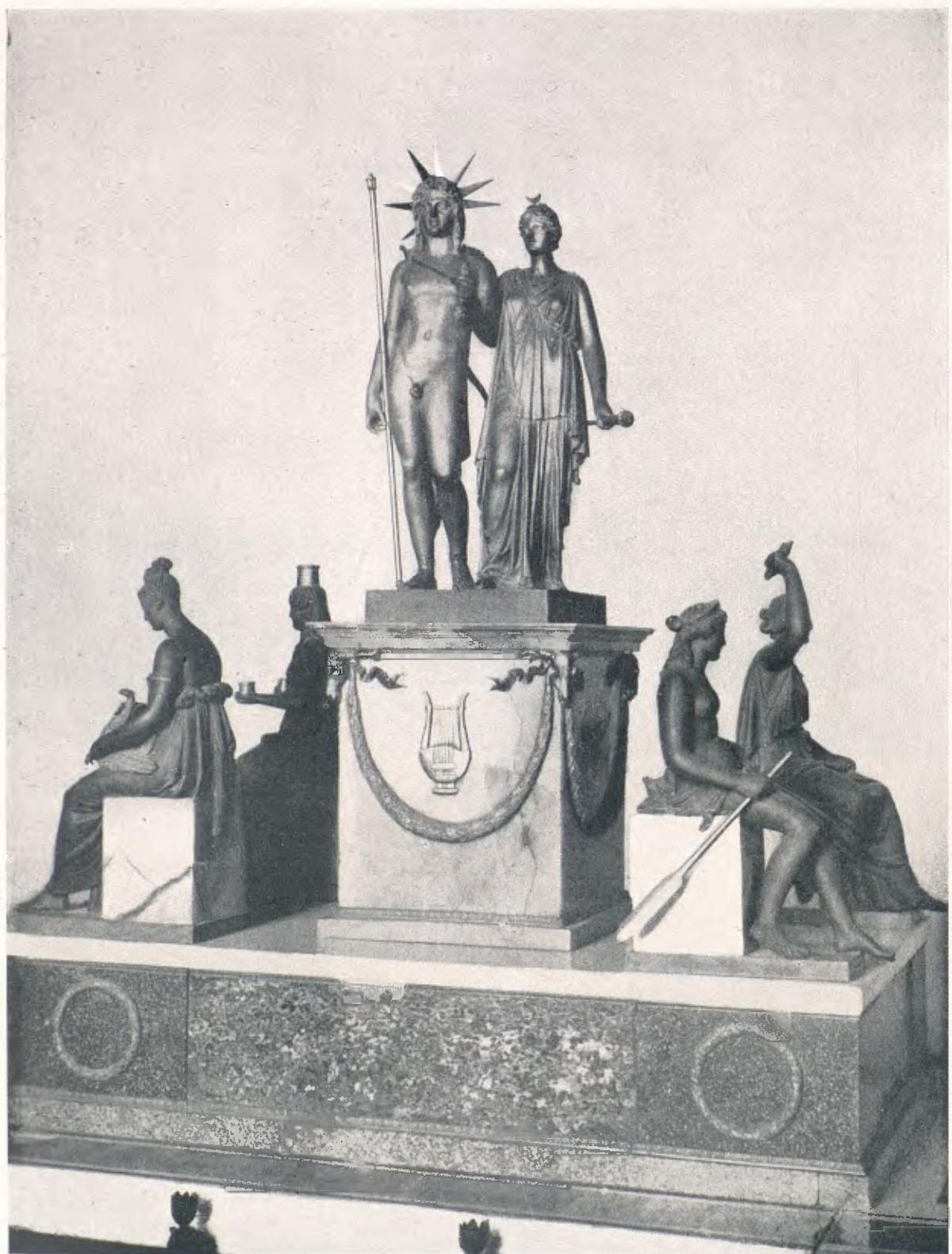
"Sacrificio de Calirrohe", relieve en yeso. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



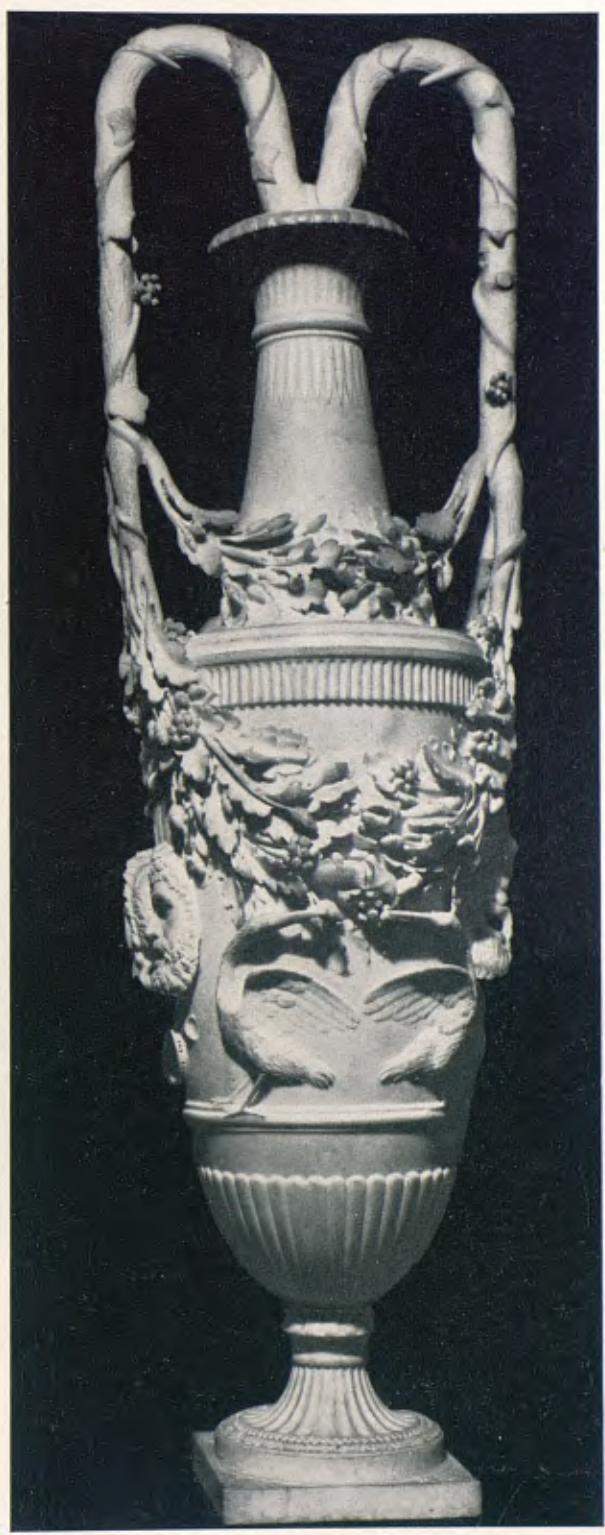
"Aquiles herido", yeso. Academia de Bellas Artes de San Jorge, en depósito en el Museo de Arte Moderno.



"Diana sorprendida en el baño", mármol. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge.



"Triunfo de mesa". Composición central de "ramillete", o servicio de mesa, en bronce, mármol y piedras duras, realizado por Campeny en Roma, encargo que obtuvo, previo concurso entre los escultores españoles pensionados, del ministro plenipotenciario Antonio Vargas Laguna. El escultor catalán Solá colaboró en algunas de las figuras. El conjunto mide alrededor de unos seis metros de largo. En el fragmento central que se publica, se representa la figura de Apolo y Diana, y en sus cuatro ángulos la Tierra, el Aire, el Fuego y el Agua. Actualmente se conserva en el Museo de Parma.



La obra decorativa del escultor Campeny se distingue por la elegancia de la línea en el más puro sentido neoclásico.
Jarrones de mármol, en la Cámara de Comercio.



Bocetos en barro cocido. Barcelona: Museo Municipal de Arte Moderno.



Bocetos en barro cocido. Barcelona: Museo Municipal de Arte Moderno.



"Alegoría". Bajorrelieve en bronce dorado, que forma parte del basamento del Paso que el Gremio de Revendedores llevaba en la procesión de Semana Santa. Actualmente expuesto en el Museo de Arte Popular, del Pueblo Español de Montjuich.



"Alegoría". Bajorrelieve en bronce dorado, del Paso del antiguo Gremio de Revendedores.



"Los discípulos de Emaús". Bajorrelieve en bronce dorado, del Paso del Santo Entierro, del Gremio de Revendedores.
Museo de Arte Popular de Montjuich.



Bocetos en terracota policromados. Colección F. Marés.



"Santo Entierro". Paso de procesión de Semana Santa. Gremio de Revendedores.
Museo Popular del Pueblo Español de Montjuich.



Boceto de la estatua "Cleopatra", en barro cocido.
Barcelona: Museo Municipal de Arte Moderno.



Boceto en barro de la estatua "Cleopatra". Museo
Municipal de Arte Moderno.



Bocetos en terracota policromados. Colección F. Marés.

"Santa Catalina", boceto en terracota. Museo Municipal de Arte Moderno.



Tierra cocida. Museo Municipal de Arte Moderno.



"Apóstol San Jaime". Boceto en barro cocido. Museo Municipal de Arte Moderno.



Nº 955

Dibujo con la firma de Campeny. Museo Municipal de Arte Moderno.



Proyecto de medalla conmemorativa. Año 1802.
Museo Municipal de Arte Moderno.



Dibujo. "El descendimiento de la Cruz". Museo Municipal de Arte Moderno.



Proyecto de medalla conmemorativa. Año 1802.
Museo Municipal de Arte Moderno.



Dibujo atribuido a D. Campeny, procedente de la colección R. Casellas. Museo Municipal de Arte Moderno.

D.^r Damián Campeny he recibido del S.^o D.^r Antoni Nolla
o^r Tesorero General de S.M. Cat.^a, por mano del S.^o D.^r
Diego Escandon su Tesorero en Roma, Quinientos Reales
de Wellington, equivalentes bajo la Notación de Escudo Roma-
no por Peso fuerte de España, a veinte y cinco Escudos Mo-
neda Romana de plata, que me corresponden en el presen-
te mes de la fecha por la pensión de 6^o D.R. anuales, que
S.M. se ha dignado prestararme por estos tres años, para
continuar a perfeccionarme en mi profesión de Escultor,
y se me satisfacen en virtud de R. Orden de 15. de Julio
de 1805, comunicada a la Tesorería General en 17. del mis-
mo mes por el Ex^{me} S.^o D.^r Miguel Cayetano Soler. Roma.
31. de Diciembre de 1806.

Son R. 500 = de V.^o } Damián Campeny
equiv. a 25 = Rom. } 25

Documento autógrafo de Damián Campeny. Recibo de la mensualidad de diciembre de 1806 correspondiente a la pensión que le fué concedida por S. M. el Rey Carlos IV. Museo Municipal de Arte Moderno.

Este quinto número de "ENSAYO", Boletín de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Barcelona, fué proyectado y confeccionado en la clase de Artes del Libro de la Escuela, y se terminó de imprimir el día 22 de mayo de 1956. Las fotografías proceden de los museos Municipal de Arte Moderno, Marés y del Archivo Mas.