

Damián Campeny, escultor religioso del período neoclásico

por Carlos Cid Priego

1.1. La escultura de Campeny en su época

Damián Campeny i Estrany fue sin duda el mejor escultor catalán del último tercio de siglo XVIII y primera mitad del XIX. Nació en Mataró en 1771, hijo de un guarnicionero, y por su esfuerzo y dotes naturales se abrió paso en la vida. Trabajó en los talleres de varios escultores secundarios, estudió en la Escuela de la Lonja de la Junta de Comercio del Principado de Cataluña, estuvo pensionado en Italia entre 1797 y 1816, fue profesor de la Lonja desde la última fecha hasta su muerte en 1855. En su tiempo alcanzó merecida fama, fue escultor de Cámara, miembro de las Academias de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de San Luis de Zaragoza, de San Carlos de Valencia y alcanzó otros muchos honores, pero a finales del siglo XIX estaba casi olvidado. En el presente se le ha revalorizado y la reparación de su memoria va en aumento. Sin embargo, se le recuerda de modo casi exclusivo como escultor neoclásico de temas mitológicos, sin apenas reparar en su producción religiosa, menos extensa que la pagana, pero de indudable interés. Si la primera está dentro de las corrientes normales neoclásicas dominantes en su época, la segunda ofrece las singularidades de apartarse del Neoclasicismo usual del resto de Europa, de pertenecer a una típica tradición diferencial hispánica y de trabajar en una etapa de profunda crisis de nuestro Arte sacro.

La escultura hispánica del siglo XVI se había regido por la sensibilidad particular de cada artista y encontraba apoyo en las altas esferas. Esta protección fue disminuyendo en el siglo XVII, y aunque un Montañés o un Alonso Cano crearon nuevas formas al margen de los caminos trillados, la escultura religiosa decayó a finales del siglo XVII y en el XVIII se consumó su ruina. Falto de estímulo y apoyo, los artistas cayeron en una vulgar artesanía al servicio de los fieles, cuyos gustos habían degenerado en la tremenda incultura propiciada por las catástrofes históricas y la degradación económica y social de la decadencia española. A finales del siglo XVIII y en el XIX buena parte de la gloriosa escultura era mediocre y hasta *kitsch*.

En este desolado panorama destacan algunos nombres de valía, como José Esteve Bonet, José Ginés y sobre todo Francisco Salzillo. El fenómeno se agravó en Cataluña donde la escultura barroca no tuvo desarrollo tan brillante como el de las escuelas andaluzas y castellanas. Aparte predisposiciones temperamentales hacia uno u otro estilo, los tiempos barrocos no fueron prósperos en las tierras catalanas. La ruina producida por el desplazamiento del centro de gravedad del Mediterráneo al Atlántico, el favoritismo por los puertos andaluces en detrimento de los catalanes, la pérdida del Rosellón, la Guerra dels Segadors y la Guerra de Sucesión, después de la cual las tierras catalanas fueron machacadas por haber tomado partido por el derrotado Archiduque Carlos de Austria, no propiciaron el auge de las Artes, sino su ruina.

Tampoco es cierta la repetida exageración de que careciera de escultura barroca. Sólo entre los artistas tardíos hay que recordar la familia Bonifás, Salvador

Gurri, Nicolau Traver, Ramón Amadeu y Cabanyeres, entre otros, las escuelas de Valls, de Olot y de Barcelona, que fueron los puntos de partida del joven Campeny antes de residir en Roma.

Un Lluís Bonifàs inundó el país de complejos y monumentales retablos barrocos y Salvador Gurri no se quedó corto. Lo poco que hoy se conserva da una idea falsa, porque la quema de conventos de 1835, las desamortizaciones ochocentistas, la Semana Trágica y la Guerra Civil de 1936, redujeron a cenizas y recuerdo la mayoría de las obras, lo que vale también para muchas de Campeny.

Damià conoció completo aquel panorama perdido y aprendió con los últimos barrocos; y si ellos atemperaron los delirios barrocos con la moderación y elegancia que aportaba el naciente Neoclasicismo, Campeny fortaleció los rasgos clásicos sin perder la jugosidad barroca. Y a veces consiguió lo que parece imposible: transcribir la temática religiosa al nuevo estilo sin caer en lo absurdo.

Campeny perteneció a la generación siguiente a los barrocos rezagados; a la de Felipe de Castro, Felipe Carnicero, Juan Pascual de Mena, Luis Salvador Carmona, Manuel Alvarez Cubero, Josep Solá y otros maestros que se inscriben en nuestro Neoclásico, y como él aceptaron a su manera el nuevo estilo. Casi todos hicieron esculturas religiosas, incluso de talla policromada. Carmona y Mena se distinguieron en este aspecto -por lo que son comparables a Campeny. Pero éste les superó en calidad; no salió de sus manos una Magdalena arrepentida tan torpe como la de Carmona, que además es un mal plagio de otra de su homónimo del siglo XVII. Sin embargo, María Elena Gómez-Moreno no lo cree así y llega a afirmar que por falta de encargos «Campeny hubo de recurrir incluso a las imágenes de talla, arte en que no sobresalió»¹. Disentimos de este criterio; Campeny, como lo reconoce la misma autora, fue el mejor neoclásico catalán y junto con José Alvarez Cubero, uno de los más distinguidos de todo el país en su época.

Su faceta religiosa fue un intento de salvar del marasmo un Arte de vieja y gloriosa tradición, de liberarlo de las truculencias y dulzonerías de pésimo gusto de la devoción popular y de darle nuevo impulso. Como era hombre de profunda religiosidad, la fe fortalecería sus esfuerzos para realizar esta empresa, evidentemente muy superior a sus posibilidades; nadie podía cambiar solo una situación general que se arrastraba desde hacía mucho tiempo. Tuvo que conformarse con ser uno de los escultores neoclásicos que hicieron más y mejor imaginería religiosa, dentro de límites que no se deben desorbitar.

Es imposible redactar hoy el catálogo completo. La mayoría de sus piezas han tenido mala suerte. A las destrucciones catastróficas hay que añadir otras por abandono, olvido y cambios de moda; incluso buena parte de lo bien documentado se ha destruido o se ha extraviado. Reuniendo lo conservado y lo documentado puede confeccionarse una lista de veintiuna esculturas o grupos terminados, diez modelos de yeso para el paso del Santo Sepulcro, cincuenta y cinco modelos de barro de la colección Padrós, trece posibles figuras de Pesebre conocidas por clichés fotográficos y doce láminas de dibujos de la colección Casellas. Ciento once unidades en total. Como buena parte del material era preparatorio no es fácil determinar a cuantas esculturas definitivas dio lugar. Algunos modelos dan la impresión de que debieron realizarse; las series de variantes de una misma figura deben contar como origen de una sola escultura, si se hizo. Una apreciación sin fundamentos absolutos, pero de aproximación verosímil, podría evaluar en unas treinta o cuarenta las obras religiosas que realizó en su vida, número considerable o inusitado en un escultor neoclásico y en una época decadente del género.

Estilísticamente este aspecto de su producción siguió las líneas generales de

su evolución personal, con algunos matices. Al comienzo bastante barroquista; en Italia y en los primeros ocho o diez años de su regreso, con impronta neoclásica. Luego su arte empieza a perder empuje por el peso de los años y las influencias de nuevas corrientes, como el Romanticismo, que ya no le eran fáciles de asimilar. Al final de su existencia cedió bastante al realismo imperante impregnado de ciertos recuerdos barroquistas de su juventud.

1.2. Esculturas

La primera obra religiosa conocida de Campeny es el San Bruno de la cartuja de Montalegre, en la provincia de Barcelona. Destruída totalmente la escultura y la documentación, hay que conformarse con noticias antiguas, sobre todo las de Arrau en su *Necrología*, relativamente extensas². Por ellas sabemos que esta comunidad convocó un concurso al que concurren, además del joven Campeny, maestros tan acreditados como Ramón Amadeu y Salvador Gurri. Si como dice Arrau, el artista estuvo en la cartuja entre los ejercicios del concurso para la beca de Roma y la concesión de ésta, la cronología es anterior al 20 de octubre de 1796, en que un acuerdo de la Junta de Comercio le concede la beca³.

Al parecer hizo un modelo de tres palmos de alto que gustó lo suficiente para que le encargaran la obra. «Para ello volvió Campeny a Barcelona, compró la madera necesaria, recogió sus herramientas, las empaquetó»⁴, y tardó mes y medio en la ejecución. Era una escultura de madera tallada y policromada, en pie y en actitud de contemplar el crucifijo con ambas manos. El tipo iconográfico es el tradicional hispánico del siglo XVII, que trae a la memoria las estatuas de San Bruno de Mena, Pereira y otros. Aunque este santo era relativamente poco frecuente en Cataluña y Campeny todavía no había salido de ella, le bastaban las láminas grabadas tan abundantes en la época como fuente de inspiración. Barraquer dijo de esta figura que su realismo era tan grande que no hablaba porque su religión no se lo permitía⁵. La talla se trasladó a una capilla de la catedral de Barcelona desde 1820 a 1823 «por las vicisitudes políticas»⁶. Devuelta a la cartuja, ardió en la quema de conventos del 25 de julio de 1835. Esteve Batlle, al publicar unas notas sobre la colección Padrós, recién adquirida por el Museo de Barcelona en 1931, dice que en la cartuja aún se conservaba una cabeza del santo vaciada en yeso, que él suponía hecha con un resto de la figura de Campeny⁷. En cambio, Arrau que estuvo allí un siglo antes, asegura que no encontró más que cenizas. Visitamos la cartuja después de la Guerra Civil, y si en ella hubo algo no quedaba ni rastro.

Queda una constancia material en la colección Padrós de modelos de barro⁸. Hay por lo menos dos, uno poco elaborado, el otro muy acabado, casi una reproducción reducida de excelente calidad, por desgracia con la mano derecha rota. Sin duda estaba dentro de la línea tradicional de ascendencia barroca, aunque con cierta moderación en los paños. Barrocos eran también las técnicas y los materiales. No es extraño, porque Campeny tenía por entonces 16 o 17 años, aún no conocía Italia y estaba muy influido por la generación anterior de escultores catalanes. Respecto a las «otras obras de menor empeño» (Arrau) que realizó en la cartuja, no queda la menor constancia.

Por los *Libros de Acuerdos* de la Junta de Comercio y la *Necrología* de Arrau, sabemos que los primeros trabajos de Campeny pensionado en Italia eran meros ensayos que él mismo destruía. También que la primera obra que hizo con intención de conservarla fue un bajorrelieve de 3'5 por 2'5 palmos de alto, que representaba a «Sisara en la tienda de Yahel», fechable hacia 1798-99, y que envió a Barcelona, adonde llegó a comienzos de 1801 según los *Libros de Acuerdos*. Una vez más la preocupación religiosa juvenil y sin duda

un trabajo académico de pensionado sobre una iconografía algo alambicada por inusual.

Varias obras de Campeny, religiosas y paganas, fueron a parar a Aranjuez y a Madrid, siempre en relación con la realeza y con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De sus primeros tiempos de pensionado fue el envío de dos relieves paganos y de otros dos religiosos, «El pueblo de Israel socorrido en el desierto», que la documentación cita como copia de un original de Miguel Angel Buonarroti. Como era corriente en la época, tan ligera en las atribuciones, se trataría de otro autor, porque es seguro que Miguel Angel no lo hizo. Remitido a la Junta de Comercio en 1803, ésta creyó oportuno ofrecerlo a la Academia de San Fernando, que lo aceptó⁹. Una vez más la obra de un principiante aventajado, pero de tal calidad que la Junta la consideró digna de la Academia de San Fernando; en ella se perdió pronto, ya que no figura con las otras obras del artista que poseía en el *Catálogo* de 1821.

Volvemos a tener noticias de la producción religiosa de Campeny en Roma a propósito de cuatro obras -junto con varias paganas- que envió al rey Fernando VII. Su cronología es insegura, pero desde luego entre 1797 en que llegó a Roma y 1815 en que hizo el envío, probablemente entre 1805 y 1814. Hay abundante documentación sobre estas piezas (y el resto pagano del lote)¹⁰, ya que se relacionaban con ciertas aspiraciones del artista, que al llamar la atención del soberano logró el nombramiento de Escultor de Cámara y el de Académico de San Fernando, así como pretensiones de encargos que se limitaron a dos estatuas para la Casa del Labrador. El envío constaba de «Cabeza de Cristo coronado de espinas», «Cabeza del Salvador», «Cabeza de la Virgen», «La Virgen», tal como consta en el *Catálogo* de la Real Academia de 1821, que en lo relativo a su persona revisó el propio Campeny según consta por la correspondencia de éste con la institución.

Estas esculturas eran de yeso y nunca se pasaron al mármol, como su autor deseaba. Estuvieron expuestas al público en la galería de la Academia durante muchos años, y en fecha imprecisa se retiraron sin duda por las preferencias por la pintura y por no considerarse los yesos materia digna de exhibición¹¹. Luego se perdió su rastro. Carecemos de modelos pequeños de barro y de dibujos preparatorios, porque al parecer todos los conservados son de obras hechas en Cataluña y no trajo los de la etapa italiana. No obstante podemos imaginar estas obras. Según breves referencias, una cabeza de Jesús y otra de la Virgen eran de tamaño muy grande, dos los presentaban serenos y las otras dos con expresión de sufrimiento. Como se hicieron en Italia, la época más purista neoclásica de Campeny, quizás la más perfecta y bella, aunque también la más fría y canoviana, acaso serían las calidades comparables -salvando todas las diferencias- a Lucrecia muerta, técnica y estilísticamente próxima a ellas, con predominio de la belleza formal y el pulimento muy acabado. Por el formato parecen esculturas con fines más esteticistas que destinadas al culto efectivo.

1.3. El Sant Misteri del Gremi de Revendedors de la Ciutat de Barcelona

Paso del Santo Sepulcro, cuyo auténtico título es la «Deposición del Señor en el Santo Sepulcro», es la obra religiosa cumbre de Campeny, y junto con la Lucrecia muerta, una de las dos piezas maestras de toda su producción. La obligada brevedad y el haberla publicado de modo exhaustivo aconseja comentarla aquí con menos extensión de la que merece¹². Fue el primer encargo a su regreso de los diecisiete años de su residencia en Roma. Según Arrau llegó a Barcelona el 4 de enero de 1816, y el Gremio de Revendedores, que deseaba poseer un paso procesional para el Jueves Santo que emulara o supe-



Grupo escultórico del paso del Santo Sepulcro del Gremio de Revendedores de Barcelona.

rara a todos los demás, firmó el contrato con el artista el 8 de agosto de 1816¹³. Redactado en catalán, se conservó en el cajón de una de las cómodas que el Gremio tenía en la capilla de San Miguel de la iglesia de Santa María del Pino de Barcelona, donde se quemó el 18 de julio de 1936. Por fortuna existía un cliché fotográfico en el Archivo de la Junta de Museos, que ya publicamos¹⁴. El paso debería estar terminado al menos quince días antes de la procesión de 1817, Campeny recibiría 1.700 duros de plata y el coste de ciertos materiales y la obra se ceñiría al modelo presentado. La realización se ajustó casi en todo salvo en que a las cuatro figuras contratadas se añadió una más, la Magdalena, sin que sepamos las razones ni los detalles de la lógica modificación del contrato y la reenumeración. Un boceto de la colección Padrós muestra la idea primitiva, y un dibujo de la colección Casellas presenta seis figuras en actitudes diferentes y sin sarcófago, sin duda un proyecto desechado. Campeny cumplió lo contratado como lo demuestra la placa con inscripción en las andas con una indulgencia del obispo Pau Sichar y la fecha de 1817.

Poseemos bastante material preparatorio: dibujos de la colección Casellas y modelos de barro de la Padrós, así como varios modelos en yeso de tamaño definitivo, todo en el Museu d'Art de Catalunya. Los dibujos seguros son tres, el ya citado y otros dos -caso tres- para los dos relieves mayores de las andas. Los modelos de la colección Padrós son: la Virgen y otra figura junto



Fama meditando sobre la Pasión de Jesús, relieve del paso del Santo Sepulcro.

al sarcófago; otro muy completo que muestra todavía cuatro figuras; el tercero es una Virgen, sin duda pensada para el paso o derivada de ella, pero de gran perfección, ya que está muy acabada y policromada -detalle éste inusitado en estos modelos. Es muy bella y por sus dimensiones, 34 centímetros de alto, supera el concepto de ensayo para ser una obra acabada. Hay que añadir los modelos de yeso de los relieves laterales de las andas, que fueron los definitivos incluso por sus dimensiones¹⁵.

Los materiales y las técnicas empleadas son muy curiosos. El paso consta de cinco figuras de tamaño natural agrupadas en torno a un sarcófago colocado sobre un peñasco. El soporte consiste en unas andas rectangulares con salientes en las esquinas y en el centro de los laterales, molduras, un colgante de tallas caladas y doradas con entrelazos de figuras caprichosas y de flora, y varios jarrones-candelabro. Dos grandes relieves rectangulares y nueve cuadrados más pequeños y la placa citada ornamentan los laterales.

Pese a las apariencias, las figuras no son de talla, aunque la imiten. Consisten en armazones de madera sobre los que se colocaron telas auténticas, empa-

padas en estuco coloreado y debidamente plegadas y compuestas en fresco por el escultor. Sólo las cabezas, manos y pies son de material macizo, aunque tampoco de talla, como parece gracias al acabado y a la policromía, sino modelados de estuco. El sarcófago es de las mismas materias, y el peñasco y el suelo, de corcho pintado. Las andas son de madera liviana y los relieves se pataron con tal maestría que parecen de bronce. Sólo son metálicos los jarrones-candelabros. Con esto se logró gran economía y enorme reducción de peso, muy apreciable en un paso procesional que debía transportarse a hombros. Adviértase que estas técnicas y materiales nada tienen de neoclásicos, y que con evidentes perfeccionamientos entroncan con la tradición barroca de los «santos de vestir».

La Virgen sentada definitiva del paso no es la mejor de sus figuras, y aunque buena es un tanto inexpresiva con su rostro de perfil griego y los pies algo desproporcionados. En cambio, la Magdalena en pie con el recipiente de los unguentos es de serena elegancia, muy directamente inspirada en los genios funerarios de la antigüedad clásica incluso en el detalle de doblar el brazo para apoyar el mentón en la mano, actitud triste y meditativa que también recuerda la Germana prisionera de la Loggia dei Lanzi de Florencia, que Campeny conoció. San Juan es muy joven, y aunque ayuda a sus compañeros a mover la tapa del sarcófago, no da la impresión de patetismo ni de verdadero esfuerzo físico, es el personaje más flojo, salvo sus manos, que son las mejores del grupo. Los dos hombres de más edad superan al resto de las figuras. José de Arimathea se representa como un varón de larga cabellera, barba muy poblada, bigote y nariz recta, que evoca en cierto modo las divinidades clásicas que Campeny vio y copió tantas veces en Italia. El mejor es Nicodemo, cuyo cuerpo realiza un potente esfuerzo reflejado en su tensión psíquica y fuerza expresiva, mezcla de estudio realista del natural y recuerdos de los retratos romanos antiguos.

Uno de los relieves apaisados laterales figura a Cristo llevado al sepulcro por numerosos personajes procesionales en friso o simetría traslatoria; posee bella euritmia y abundantes detalles clásicos. Un dibujo de la colección Casellas muestra la primera idea y un yeso preparatorio el estado final. El otro es una Piedad al pie de la Cruz de composición piramidal; en la colección Casellas hay uno o dos dibujos relacionables y otro definitivo. Los nueve relieves cuadrados son variantes de un mismo tema: una mujer con trompeta, filacteria



Descenso de la cruz y Piedad, relieve del paso del Santo Sepulcro.

y en actitud de escribir las escenas que contempla al fondo, todas referentes a la vida y Pasión de Cristo. Tenemos también todos los modelos definitivos de yeso, pero no conocemos ningún dibujo. Estas mujeres son Nikés o Famas y no Sibilas, como se ha pretendido¹⁶.

El paso del Santo Sepulcro es una obra singular. Además de ser una de las mejores de Campeny, es inusitada por cronología, temática, destino y estilo. Entrado el siglo XIX la escultura religiosa estaba un tanto pasada de moda, había perdido su calidad de antaño, y aunque en España se seguía produciendo con cierta frecuencia, muchas piezas eran repeticiones de valor secundario, plagios de otras épocas. Es sorprendente la aparición en este momento de una obra excelente y sobre todo innovadora, ya que vierte al estilo neoclásico puro la iconografía y los conceptos espirituales que habían primado en siglos anteriores. Sorprende también un paso procesional neoclásico, destinado a desfilar en procesión por las calles, algo totalmente ajeno al Neoclasicismo oficial, a sus fuentes de inspiración y a su ideario revivalista del mundo pagano antiguo. Es un fenómeno inconcebible fuera de lo hispano ¿podría imaginarse a un Canova o a un Thorwaldsen en empeño semejante, aunque también hicieron escultura religiosa? Este paso es único en toda la Península. Por fortuna se conserva intacto en la antigua casa gremial, un bello edificio de 1781 en la plaza del Pino.

1.4. Otras imágenes

Campeny realizó un considerable número de santos y otros temas sacros. Si prescindimos del episodio de San Bruno de Montalegre, un tanto casual, la mayoría de ellos, si no todos, hay que situarlos desde su regreso de Italia en 1816 hasta su muerte en 1855. Antes de marchar a Roma era un muchacho poco formado y desconocido, circunstancias que no favorecían los encargos. En cambio, cuando regresó de Italia era ya un hombre en plenitud de edad, formación y facultades, y un maestro que antes de llegar venía aureolado por la fama. Sabemos que a partir de entonces le llovieron los encargos, como lo demuestra el ya analizado paso del Santo Sepulcro. Hubo épocas de producción más escasa, como los años 1820-23 por la situación política, y los de vejez avanzada.

Para la ciudad de Barcelona hizo varias imágenes. La más famosa fue «la Virgen al pie del milagroso crucifijo de Lepanto que se venera en esta Iglesia Catedral» (Arrau). La citan casi todos los autores y hasta unas notas anónimas en el fichero de artistas del Archivo Histórico de la Ciudad, y se da como fecha unánime la de 1844. Pero no hallamos un solo documento que lo confirme. Las búsquedas en el archivo catedralicio y en otras dependencias, no exentas de dificultades, no aportaron ningún rastro. Tampoco la consulta con varios canónigos ni con el Sr. Durán y Sanpere, entonces Director del Archivo de Historia de la Ciudad, persona de sorprendente memoria y erudición en temas barceloneses. En el Arxiu Mas tienen un cliché del que nos dijeron que era muy antiguo. Puede calificársela de figura de vestir con manos y rostro modelados, al parecer de técnica semejante a la del paso del Santo Sepulcro, aunque con ropajes sin estucar.

Dice Arrau en su *Necrología* que Campeny hizo «otra obra de menos importancia, el retablo de la Iglesia de San Pedro, conocida vulgarmente por Hospital de Santa María, en cuyo retablo desarrolló de una manera feliz la idea de hermanar la composición, la gracia con la bellaza y una ejecución delicada»¹⁷.

Hay que añadir un grupo del Sacrificio de los Inocentes, que fue a parar a la Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona; es anónimo, pero su atribución a Campeny parece aceptable.



Virgen Dolorosa con Cristo muerto en los brazos. Grupo escultórico bajo el Cristo de Lepanto, catedral de Barcelona.

La ciudad natal del artista, Mataró, también quiso tener esculturas de su ilustre hijo. Por las noticias de Arrau sabemos que hizo al menos un San José Oriol para la iglesia de Santa María, donde fue bautizado y cuyo párroco Mn. Camín, fue el primero en apoyarle; un San Vicente de Paúl para la de San José, con el que pueden relacionarse un par de modelos de la colección Padrós; un San Jaime para la capilla del Hospital, y un supuesto San Agustín.

Este último se conserva en el Museo de Mataró, es la más interesante y la que plantea serios problemas. Todas estas figuras son sin duda encargos tras su regreso de Italia, aunque de fechas concretas poco determinables. Es muy probable que el San Agustín esté muy próximo al regreso, quizás entre 1816 y 1820, como lo prueba su fuerte clasicismo, la belleza formal, la materia marmórea y la manera de tratarla. Hay dos modelos poco elaborados en la colección Padrós, pero ningún dibujo. Es de gran calidad; el santo sereno y muy digno, viste los atuendos de obispo y se toca con mitra. Todo encaja con su dignidad de obispo de Hipona, y aunque no lleva otros particulares distintivos



Figura del Museo de Mataró, erróneamente supuesta de San Agustín.

-salvo el libro y el báculo- siempre se le ha citado como San Agustín. Sin embargo, plantea una duda iconográfica de difícil solución: en la parte anterior de la mitra hay esculpidos unos caracteres hebreos que transcritos dicen YAHVÉ,

es decir, Jehová. Las letras y la ortografía son correctas, y como Campeny no sabía hebreo se las darían dibujadas o las copió de alguna parte. Por el tamaño y situación visible y preferente muestran clara intencionalidad. Pero es inusitado que un santo obispo lleve inscrito un nombre en la mitra, y no el suyo, sino el de Jehová, Dios Padre, Primera Persona de la Santísima Trinidad. Para colmo, San Agustín era un romano que hablaba latín y pertenecía a una cultura diferente a la hebrea y que no utilizaba su lengua. Como tampoco encaja como patriarca o profeta, lo más directo es creer que se trata de Jehová, aunque también presente sus dudas¹⁸. Si no tiene justificación como San Agustín, tampoco como Jehova, que no recibió culto como Persona independiente en los altares cristianos, sino con el resto de la Santísima Trinidad. Podría pensarse en una figura de una Trinidad de la que se han perdido las otras dos o que no llegó a terminarse. La falta de documentación nos deja en la oscuridad. La única referencia a esta iconografía en la producción de Campeny es un dibujo de la colección Casellas que representa a la Santísima Trinidad, pero su Primera Persona no tiene parecido con el supuesto San Agustín. Cabe preguntarse si los autores que así lo califican no supieron leer el nombre hebreo o si no le dieron importancia; la advocación que le dieron se basaría en sus vestiduras episcopales y el error pasaría de unos a otros.

Existen referencias a otras imágenes de Campeny en Cataluña. Dos santos para una iglesia de Reus¹⁹ y otras que se destruyeron en la quema de conventos de 1835²⁰. También una atribución de la Santa Úrsula de la ermita del Roser de Valls²¹.

Arrau escribió que se debe «a su experto cincel un crucifijo de tamaño natural que existe en la Iglesia Catedral de Tortosa, hecho por encargo del Ilmo. Obispo Sáez de aquella diócesis»²². Al parecer sería fechable hacia 1830. No cabe duda de que Campeny realizó la obra ya que se concreta hasta el nombre del prelado que la encargó. Y una vez más vemos a un artista neoclásico trabajando en una labor tan poco clásica como un crucifijo de tamaño natural.

No pudimos localizarlo, si es que existe. Cuando visitamos la catedral de Tortosa con esta intención (1948) hallamos dos Cristos crucificados: uno en la sacristía y otro en la primera capilla que se encuentra entrando a mano derecha desde el claustro; pero no nos parecieron relacionables estilísticamente con nuestro escultor, y no encontramos confirmación documental ni a nadie que pudiera darnos la menor orientación.

Téngase en cuenta que durante muchos meses las calles de Tortosa fueron primera línea de fuego del frente durante la Guerra Civil. La ciudad quedó dividida por el río Ebro entre los dos bandos y la catedral en el lado republicano hasta enero de 1939 en que las tropas de Franco se apoderaron de todo el caserío. Recordamos las calles totalmente abandonadas, las calles saqueadas y las tremendas destrucciones por haber estado en aquel frente. Estuvimos entonces varias veces en la catedral, que no sufrió daños graves, pero sí pérdida de piezas artísticas. No recordamos haber visto tampoco entonces el crucifijo, aunque las preocupaciones del momento no eran las de erudición artística. Pero es muy posible que la obra se destruyese en aquella ocasión.

La última escultura bien documentada es una Virgen de mármol. Campeny había trabajado esta pieza por su cuenta y la presentó en la exposición celebrada en 1844 en la Lonja de Comercio de Barcelona. Ignoramos cómo llegó al conocimiento de la reina madre Dña. María Cristina, última esposa y viuda de Fernando VII, pero el caso es que se interesó por ella y encargó a la Junta de Comercio su adquisición. La Junta acordó pagar a Campeny su valor de 6.000 reales y ofrecerla a la reina como obsequio²³. Una vez más hay que conformarse con los papeles; la Virgen se envió a Madrid y debe estar en alguna parte del inmenso Palacio de Oriente, o en algún Real sitio, pero su localización

-en principio dificultosa- no ha sido posible. Aparte de la cita de Arrau y de la abundante documentación de la Junta de Comercio, queda un modelo de barro en la colección Padrós. La Virgen se alza sobre un pilar y extiende su manto sobre varios menesterosos que están a sus pies en las cuatro gradas que sirven de base al pilar. Resulta así un sincretismo entre la Virgen del Pilar y las Vírgenes protectoras, como la de los Desamparados o del Perpetuo Socorro.

En el rellano superior de la Casa Lonja de Barcelona hay una escultura muy particular. Es una figura de la Virgen desde algo por encima de las rodillas, ataviada con amplio manto que la envuelve también parte de la cabeza, y que recoge con los brazos que aprieta sobre el pecho. En el basamento cilíndrico se lee en letras capitales cuadradas monumentales JANUA CAELI, Puerta del Cielo, una de las invocaciones de las Letanías de la Virgen María. Está hecha con mármol y piedras duras de colores ensambladas, lo que produce hermoso efecto de policromía natural, y explica que Arrau la llamara «estatua-camafeo». Mide 80 cms. de alto y está sobre un basamento de 105 cms. Es rigurosamente neoclásica, con rostro casi de *Koré* griega, con todo lo que esto supone de extraordinaria belleza y también de frialdad. La hizo en Italia, la envió a la Lonja y allí permaneció embalada desde 1816 a 1827. Desconocemos los móviles concretos que originaron esta escultura, que por el tema hay que incluir en la producción religiosa de Campeny, pero que en modo alguno es imagen de culto. Marca el máximo extremo del escultor en la adopción del estilo neoclásico más depurado a un tema sacro²⁴.

1.5. Los modelos de barro de la colección Padrós

Si las esculturas terminadas de Campeny son hoy por desgracia escasas, los modelos de barro de la colección Padrós dan una idea aceptable de su arte. Recogidos amorosamente por su fiel discípulo y ayudante Padrós, están hoy a salvo en el Museu d'Art de Catalunya. Son muy numerosos y 55 de ellos pertenecen al género religioso. Salvo los dos de San Bruno, todos parecen posteriores a su regreso de Roma, por lo que sólo son parte de los muchos que debió hacer en su prolongada existencia. Su carácter, finalidad y calidad artística varían mucho. Algunos están tan elaborados que son casi reducciones de figuras que debieron ampliarse a tamaño natural; otros, menos trabajados pero con clara intencionalidad, revelan proyectos menos avanzados de esculturas concretas. En ocasiones varios modelos forman series de variantes, son menos detallados e incluso es difícil o imposible concretar el personaje, evidenciando varios ensayos para una misma escultura.

De estos modelos podría deducirse un catálogo de esculturas realizadas a partir de piezas singulares o de grupos referidos a un mismo tema. Finalmente, hay otros que deben ser primeras ideas inconcretas o ejercicios de entrenamiento; son muy abocetados y carentes de los valores artísticos de los anteriores. Salvo una excepción son de arcilla normal de escultor sin policromía ni otros acabados. Hay figuras independientes, otras que son parte de un grupo y no faltan conjuntos completos. En la imposibilidad del análisis detallado de todas, las comentaremos según su interés prescindiendo de las ya citadas como modelos de esculturas realizadas²⁵.

La casi totalidad se refieren al Nuevo Testamento y al santoral. Excepcionalmente hay un grupo catalogado como «Degollación» que es un indudable Sacrificio de Isaac, muy perfecto y de violencia dramática que recuerda el mismo asunto por Alonso Berruguete, aunque no debió existir relación directa; un soplo de barroquismo, y hasta de manierismo tenso, arrebató a estas figuras, buena prueba de que Campeny no fue siempre el frío y racionalista neoclásico en que insisten algunas críticas.



Grupo del Sacrificio de Isaac, boceto en barro de la colección Padrós.

Cristo está poco y mal representado. Como Niño en dos modelos, en uno recostado sobre la cruz con cierto tinte de devoción sentimental, y en otro desnudo y simplemente reclinado. Con la Virgen y angelotes se le ve en dos grupos de la Piedad, uno muy bueno y con excelente estudio anatómico del cuerpo muerto. Da la impresión de un proyecto serio para una obra de gran empeño, lo que apoya un dibujo de la colección Casellas²⁶.

La Virgen, además de los estudios para el paso del Santo Sepulcro, cuenta con una Dolorosa arrodillada muy acabada, con la cabeza alzada y la mirada hacia arriba, por lo que pudiera relacionarse con la de los pies del crucifijo de Lepanto; es muy clásica y de sugestiva belleza. Una Purísima también parece



Virgen, modelo de gran tamaño y acabado, barro policromado.

haberse traducido a la escultura definitiva; es elegante, alargada, ofrece la iconografía tradicional: se apoya sobre media esfera celeste con nubes y cuarto de Luna y aplasta con los pies la serpiente maligna. Comparada con ella, otra variante de la Virgen resulta anodina.

Cuatro figuras de mujer, todas con velo y en diferentes actitudes, quedan dudosas entre Vírgenes o santas. Una está catalogada como «Santa Catalina», pero no queda claro y hasta podría ser una Santa Teresa. Hay que añadir otras dos en pie sin adscripción clara y algo flojas. En cambio es de calidad muy notable otra, de 39 centímetros de altura, tamaño poco corriente entre sus modelos de barro, que consta como «San Juan»; cierto que las vestiduras pueden



Magdalena penitente, modelo en barro de la colección Padrós.

ser equívocas y a San Juan se le presentó joven y no demasiado viril, pero en este caso optamos por una santa no sólo por su gran femeneidad, sino porque tiene senos bien acusados. Es una de las piezas más bellas de la colección.

La Magdalena es la santa que parece haber preocupado más a Campeny, ya que cuenta con seis modelos. Tres son variantes del mismo tipo, presentan una mujer suplicante dolorida, son modelos poco acabados que por la actitud hacen pensar en una figura de Calvario o en el trance del *Nolli me tangere*. Mayor interés tienen las tres piezas que la presentan arrepentida y penitente. En una está en pie leyendo, en otra medio arrodillada y levantando la cabeza. La mejor lleva larga cabellera y lee un libro apoyado en una calavera que a su vez descansa en dos sillares superpuestos que sirven de atril improvisado. La más floja es la primera, de movimiento excesivo y poco calculado y que se pierde por la abundancia y tamaño de paños, libro, roca y calavera. La segunda es mejor pese a cierto rebuscamiento, y agrada por su equilibrio y belleza formal; tiene arrepentimiento, dramatismo, que contrastan con las ricas vestiduras que aún



Modelo en barro de la colección Padrós, Virgen o Santa.

conserva y con las coquetas cascadas de melena. La tercera es una obra deliciosa, la santa es sencilla, vencida por el dolor y la penitencia, sin más vestido que una burda arpillera sujeta con una sogá; los cabellos caen lacios y descuida-



Modelo de barro de la colección Padrós, Virgen o Santa.

dos sobre unas carnes que fueron lozanas y sensuales y que aún conservan el recuerdo de su esplendor. Estas Magdalenas, sin dejar de ser muy hispánicas, tienen recuerdos italianos, sobre todo de Canova. Campeny debió conocer la canoviana de 1811. Se aproxima a ella en la composición, los cabellos lacios, los rasgos del rostro, y sobre todo por el concepto plástico. Las variantes de la santa de Canova, las de Villa Carlota, de la Academia y del Ermitage, están en la misma línea y fueron el punto de partida de Campeny, aunque las de Canova juegan más con el equívoco del erotismo y el arrepentimiento.

De la serie de santos uno de los mejores es el más terminado de San Bruno, obra preciosa. Tres estudios en diversas actitudes deben ser proyecto para una escultura quizás ejecutada; dos llevan libro cerrado y cruces de brazos iguales esgrafiadas en el hábito, el otro difiere y es de rostro muy detallado. Un posible Apóstol es de gran barroquismo y acertados ropajes, pero de destino incierto. En cambio hay un modelo claro de San Pancracio, de los más bellos de la colección, cuya esbeltez acentúa el brazo levantado, una vez más se intuye la escultura definitiva. Un San Miguel muy poco trabajado es apenas una primera idea que no sabemos si prosperó. Sí da la impresión de que se ejecutaría el modelo de un San Sebastián atado a un árbol, con las ropas y el casco militar en el suelo y en el trance de su martirio. Es muy italianizante, y recuerda más los tipos pictóricos que los escultóricos.

Gracioso es el grupo de San José con el Niño en brazos, bien compuesto y que apoya la pierna izquierda en una especie de escabel para compensar el peso del Niño; está suficientemente elaborado como para trasladarse a la escultura. Composición semejante presenta San Antonio con el Niño en brazos, poco terminado y que está dentro de la tradición popular de menor empeño artístico. San Pablo es monumental a pesar del tamaño pequeño del modelo, de tendencia barroquista, recuerda la interpretación tradicional catalana del santo, y más concretamente la de Bonifás, y es de lo mejor de la serie. Existe otro santo que se supuso San Agustín; no lo parece por carecer de mitra y báculo y en cambio lleva un libro cerrado con tres piedras encima, y por lo tanto es un San Esteban seguro. Un fraile en pie, encapuchado y con largo bastón o cayado, parece relacionado con un dibujo de la colección Casellas y es quizás un San Antonio Abad, de popular devoción barcelonesa.

Figuras menores por significación y destino, aunque no por belleza, son dos personajes simétricos intencionadamente emparejados, con largas vestiduras flotantes que recogen con una mano y elevan el otro brazo. Sus rostros juveniles son andróginos; si son ángeles extraña que carezcan de alas y que insinúen senos. Quizás sean alegorías para un retablo, pero casi con seguridad candelabros que sostendrían un cirio en la mano levantada. En cambio resulta demasiado dulzón un angel custodio que acompaña en actitud protectora a un muchacho de menor tamaño, como aconsejándole en el camino de la vida. Cinco angelotes muy movidos y barrocos, dos sobre nubes, pueden ser estudios para retablo.

El resto de la colección Padrós lo forman varias figuras navideñas, para esas escenificaciones que en Cataluña llaman *Pessebres* -Belenes o Nacimientos en otras partes. La costumbre y los modelos son italianos, los *Presepri* que alcanzaron especial desarrollo artístico en Nápoles. Las viejas e intensas relaciones de todo orden entre Cataluña e Italia explican que arraigaran aquí con mayor intensidad que en el resto de la Península, sobre todo en los siglos XVIII y XIX. La afición popular se refleja todavía en la típica feria de Santa Lluçia de la plaza de la Catedral en el mes de diciembre, dedicada a la venta de muñecos, vegetación y otros complementos, y hasta que se fundara una asociación pesebrista.

Aunque los *Pessebres* hayan tenido una difusión básicamente popular e infantil y sus piezas suelen ser modesta producción artesana, no faltaron conjuntos de primera calidad hechos por artistas de renombre. Bonifás hizo estas figuras, y Ramón Amadeu se hizo famoso por ellas²⁷. Campeny conocería sus *Pessebres*, al menos uno de Amadeu que se exhibía en la casa de la familia Sanromá de Mataró. Su larga estancia en Italia favorecería esta afición. No queda ninguna pieza grande ni documentación, pero si varios modelos. Uno es la deliciosa Virgen con el Niño en un cajón lleno de paja, que junto con un San José inclinado para mirarlo debían componer el grupo principal del *Mysterian* de un *Pessebre*. El pintoresco realismo de estas figuras nada tiene de aca-



Pastor ofrendando una oveja, figura de Nacimiento. Figura de barro de la colección Padrós

démico ni de neoclásico y caen en lo popular aunque conservando la buena técnica culta. Son de jugoso realismo: el pastor que ofrenda una oveja, un hombre sentado bebiendo, una mujer que corre.

Estos modelos son como los del resto de la colección, de barro y sin acabado definitivo, se supone que como proyecto de figuras de mayor empeño. Falta la policromía esencial de estas figuras, incluso en las más modestas, siempre presente en las obras de artistas. Son pequeños, de tamaño semejante al corriente en las piezas artesanas; cuando eran labor de escultores importantes su tamaño era mucho mayor. Desgraciadamente no conocemos ningún *Pessebre* terminado de Campeny, aunque es posible que exista. En fecha no precisada, pero algo anterior a 1946, un desconocido se presentó en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona y donó tres clichés fotográficos con varias figuras de *Pessebre*. No dio su nombre ni ningún otro, ni dijo dónde se hallaban las piezas, únicamente aseguró que eran originales de Campeny. Por estilo se le pueden atribuir, con la inseguridad de no tener los originales en la mano e información parcial y equívoca de la reproducción fotográfica. Como era de esperar, parecían grandes, bien terminados y policromados.

1.6. Los dibujos de la Colección Casellas

Un complemento menor, pero interesante de la actividad artística religiosa de Campeny son varios dibujos, doce láminas de la colección Casellas de la Junta de Museos de Barcelona. En ella hay otros del artista, pero de otras temáticas. No tienen finalidad en sí mismos ni se destinaron al público, son apuntes de ensayo, ejercicio o esquemas previos a la labor escultórica, que en algunos casos pasaron al yeso y a la obra definitiva. Pertenecen a una intimidad despreocupada, con zonas incompletas, arrepentimientos y modificaciones, ligerezas propias de una actividad auxiliar. Pero ayudan a comprender los métodos del artista, revelan la frescura directa de la expresión no mediatizada por el compromiso formal, y pese a todo son muy bellos. De la poca importancia que Campeny les concedía es buena prueba que los trazara aprovechando papeles de contabilidad por el revés, por lo que se transparentan los números.



La Virgen del Rosario, dibujo a pluma y tinta lavada de la colección Casellas. Se atribuye con bastante seguridad a Campeny, pero curiosamente no es un proyecto escultórico, sino pictórico.

La calidad es buena, la normal en una época en que la gente dibujaba bien y en que los escultores consideraban esta técnica instrumento esencial de su creatividad y procesos técnicos. Los métodos son casi siempre mixtos, de trazo de tinta negra aplicada con pluma para los perfiles y los modelados con tinta diluida en agua y extendida con pincel. Puede dominar uno u otro sistema; a veces los sombreados se consiguen con rasgueados insistentes, y no faltan trazos de lápiz de mina de plomo, casi siempre para el primer trazado luego repasado con tinta; como no los borró, se observan variantes para mejorar la composición.

Algunos dibujos ocupan todo el papel con una escena completa más o menos acabada; otras láminas presentan figuras de temática muy diversa sin otra relación entre sí que estar en el mismo soporte.

Unos de los dibujos más notables representa a un anciano con turbante, recostado en un lecho; delante hay dos adolescentes, uno arrodillado, sobre el que posa la mano el viejo. Dos personajes a la izquierda presencian lo que sucede y por detrás del lecho una cabeza de mujer se asoma curiosa. Se trata sin duda de la historia de Isaac ciego en su lecho de muerte y sus dos hijos mellizos -Esaú y Jacob- en el momento en que el patriarca elige como sucesor a Jacob gracias al engaño urdido por su madre Rebeca. Aunque no totalmente terminada, la obra es de gran calidad, de carácter predominantemente pictórico, inimaginable como grupo escultórico y más propia de un cuadro, aunque Campeny, a diferencia de otros escultores, nunca ejerció la pintura.

Otro dibujo muy acabado y de gran finura recuerda el tema del paso del Santo Sepulcro, pero es una Deposición o Santo Entierro de composición totalmente diferente. Acaso sería una primera idea desechada.

Hay tres Piedades, al menos dos preparatorias de uno de los relieves grandes de las andas del paso del Santo Sepulcro. La tercera es de composición totalmente diversa y se relaciona con uno de los modelos de barro de la colección Padrós. El último de los dibujos importantes representa la conducción del cuerpo muerto de Cristo, proyecto literal del otro relieve grande del paso del Santo Sepulcro. Los demás dibujos son ensayos de menor entidad, que se detallan en el catálogo que sigue.

En resumen, pese a destrucciones y extravíos, se conserva una amplia gama de obras y técnicas de temática religiosa de Campeny, las suficientes para dar idea cabal del que acaso fue el último escultor importante de este género en nuestro país, y que no conforme con ser imaginero realizó paralelamente una notable producción mitológica.

2.1. CATÁLOGO DE LA PRODUCCIÓN DE DAMIÁ CAMPENY I ESTRANY

3.1. Esculturas

4.1. *Cartuja de Montalegre (Barcelona)*

1.- SAN BRUNO, tamaño natural, madera tallada y policromada, en pie contemplando el crucifijo que tenía en la mano, encargo de la comunidad mediante concurso, hacia 1796-97. Quemado en el asalto a los conventos de 1835; quedaba la cabeza (¿reconstruida?), que también se destruyó en julio de 1936.

2.- SAN BRUNO, modelo en barro, acaso policromado, definitivo para la escultura anterior y ganador del concurso. Hacia 1796, perdido (noticias de Arrau). No es el mismo de la colección Padrós, ya que medía tres palmos y éste es más pequeños y muy poco acabado.

4.2. Barcelona y provincia

3.- SISARA EN LA TIENDA DE YAHÉL, primera obra hecha en Roma con intención de conservarla, 3'5 palmos de largo por 2'5 de alto, yeso, hacia 1798-99. Relieve enviado a la Junta de Comercio de Barcelona a comienzos de 1801.

4.- RETABLO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO o del HOSPITAL DE SANTA MARTA, Madera tallada, ¿segunda mitad de la década de 1820 o comienzos de la siguiente?

5.- PASO PROCESIONAL DEL SANTO SEPULCRO DEL GREMIO DE REVENDADORES DE BARCELONA, contiene las esculturas de la Virgen, San Juan, José de Arimathea, Nicodemus y la Magdalena; nueve relieves cuadrados en las esquinas y cogante calado. Madera, yeso, tela, corcho y policromía. 1816-17. En la antigua casa gremial, Barcelona.

6.- VIRGEN DOLOROSA A LOS PIES DEL CRISTO DE LEPANTO, en la catedral de Barcelona.

7.- JANUA CAELI, escultura de mármol y piedras duras de colores, 80 cms. de alto, sobre pilar de 105 cms. Es una de las advocaciones de las Letanías de la Virgen, aunque no es imagen de culto. Absolutamente neoclásica, hecha en Italia antes de 1816 en que Campeny la envió a Barcelona. En la escalera de honor de la Casa Lonja de Barcelona.

8.- GRUPO DEL SACRIFICIO DE LOS SANTOS INOCENTES, yeso anónimo en la Academia de Bellas Artes de Barcelona; aunque indocumentado, parece verosímil su atribución a Campeny.

9.- SAN AGUSTÍN, tamaño natural, mármol, en la tiara *Yahvé* en caracteres hebreos, ¿hacia 1817-20? Mataró.

10.- SAN VICENTE DE PAÚL, iglesia de San José (noticia de Arrau). En la colección Padrós hay modelos relacionables.

11.- SAN JOSÉ ORIOL, iglesia de Sana María (noticia de Arrau). En la colección Padrós hay modelos relacionables.

4.3. Provincia de Tarragona

12.- CRUCIFIJO DE LA CATEDRAL DE TORTOSA, tamaño natural, madera, encargado por el obispo Sáez. Noticia de Arrau, al parecer cierta, pero perdido o destruido en 1936.

13-14.- DOS SANTOS PARA UNA IGLESIA DE REUS, noticia y atribución, no segura, de Grau i Elías. Al parecer destruidos por el fuego en 1835.

15.- SANTA ÚRSULA, ermita del Roser de Valls, atribución de Grau i Elías.

4.4. Madrid, obras enviadas a los soberanos y en la Academia de Bellas Artes de San Fernando

16.- EL PUEBLO DE ISRAEL SOCORRIDO EN EL DESTIERRO, relieve en yeso hecho en Roma, copia de una obra falsamente atribuida a Miguel Ángel. Llegó a Madrid el 6 de noviembre de 1803. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se perdió.

17.- CABEZA DE CRISTO CORONADO DE ESPINAS, enviada a Fernando VII, pasó a la Academia de Bellas Artes, nº 155 del *Catálogo* de ésta de 1821. Yeso realizado en Roma hacia 1805-15.

- 18.- CABEZA DE LA VIRGEN, igual que la anterior, *Catálogo*, nº 157.
- 19.- CABEZA DEL SALVADOR, igual que la anterior, *Catálogo*, nº 163.
- 20.- CABEZA DE LA VIRGEN, igual que la anterior, *Catálogo*, nº 165.
- 21.- LA VIRGEN DEL PILAR, mármol regalado a la reina Dña. María Cristina en 1844. Casi seguro en el Palacio de Oriente, aunque no localizada.

4.5. Modelos definitivos en yeso para el Paso del Santo Sepulcro, en el Museu d'Art de Catalunya (todos 1816)

- 22.- FAMA Y ANUNCIACIÓN
- 23.- FAMA Y ANUNICACIÓN, la escena apenas esbozada.
- 24.- FAMA Y BAUTISMO DE JESÚS
- 25.- FAMA Y PREDICACIÓN DE JESÚS
- 26.- FAMA Y MILAGRO DE JESÚS (?)
- 27.- FAMA Y MILAGRO DE JESÚS (?)
- 28.- FAMA Y ENTRADA DE JESÚS EN JERUSALÉN
- 29.- FAMA Y CRUCIFIXIÓN
- 30.- FAMA Y TRÁNSITO DE CRISTO A LA CRUZ
- 31.- JESÚS EN LA CENA DE EMAÚS, de mayor tamaño que las anteriores, coincide en forma y dimensiones con los relieves apaisados del paso, pero no se ejecutó la obra definitiva.

4.6. Modelos de barro de la colección Padrós, en el Museu d'Art de Catalunya

- 32.- GRUPO DEL SACRIFICIO DE ISAAC, el antebrazo alzado de Abraham, roto.
- 33.- SAN BRUNO, estudio sumario para el San Bruno de la cartuja de Montalegre, hacia 1796.
- 34.- SAN AGUSTÍN, con tiara, libro abierto y parte del báculo. Modelo para el San Agustín de Mataró, el erróneamente supuesto.
- 35.- SAN AGUSTÍN, con tiara, una mano rota y en la otra libro cerrado. Modelo para el San Agustín de Mataró, de atribución iconográfica falsa.
- 36.- SAN PANCRACIO, con libro bajo el brazo derecho, levanta el otro, muy joven. Falta el perro.
- 37.- SAN MIGUEL, apenas esbozado y mal conservado, falta el brazo derecho alzado, el otro antebrazo y el pie derecho.
- 38.- MARTIRIO DE SAN SEBASTIÁN, poco trabajado, atado a un árbol sumario, abajo parte de las ropas y el casco militar.
- 39.- SAN JOSÉ CON EL NIÑO JESÚS EN BRAZOS, el santo apoya su pierna izquierda sobre una especie de escabel; rotos el brazo derecho del Niño y la mano de San José.
- 40.- SUPUESTO SAN JUAN, así catalogada hace tiempo, pero que parece mejor una santa.
- 41.- SAN ANTONIO CON EL NIÑO JESÚS EN BRAZOS, muy poco acabado; el Niño tan deteriorado que le falta la cabeza, un brazo y parte del tórax.
- 42.- SAN PABLO, de cuerpo entero en pie.

43.- SANTO EN PIE, se supuso antiguamente que era San Agustín, pero no lleva sus atributos. Como encima del libro cerrado que sostiene hay tres piedras, es un San Esteban seguro.

44.- SANTO EN PIE CON LIBRO CERRADO, dos cruces de brazos iguales esgrafiadas en el hábito. Supuesto San Francisco, advocación que nos parece errónea.

45.- SANTO EN PIE CON LIBRO CERRADO, con dos cruces esgrafiadas, una mano en el pecho, alza la cabeza. Es una variante del anterior.

46.- FRAILE EN PIE CON CAPUCHA y largo bastón o cayado. ¿San Antonio Abad?

47.- SANTO EN PIE, cabeza descubierta, roto el brazo derecho y los dedos de la otra mano. Muy acabado, sobre todo el rostro.

48.- NIÑO JESÚS DESNUDO Y RECOSTADO, poco elaborado, en la mano tenía algo que contemplaba, posiblemente una cruz, lo que lo relaciona con el siguiente.

49.- NIÑO JESÚS, poco elaborado, desnudo y recostado sobre la cruz que descansa en una roca; apoya la sien en el brazo derecho. Relacionado con el anterior.

50.- CRISTO CON LA CRUZ A CUESTAS, aunque la alza en lugar de descansarla en el hombro, poco elaborado, apenas tiene rostro.

51.- ¿ANGEL O FIGURA ANDROGINA?, muy acabado, mirada hacia arriba, alza el brazo izquierdo (antebrazo roto) y se recogía las volantes vestiduras con el otro (en parte rotura). Sorprende que carezca de alas y que se aprecien senos discretos bajo los paños. Parece figura de retablo, pero por la posición del brazo y ser pareja simétrica del siguiente debió ser proyecto de un candelabro.

52.- ¿ANGEL O FIGURA ANDROGINA?, pareja del anterior, mejor conservado.

53.- GRUPO DE ANGEL CUSTODIO CON UN JOVEN, el ángel de mayor tamaño y en actitud protectora, rotos el brazo derecho y un ala, figuras muy alargadas.

54.- ANGELOTE desnudo, quizás para retablo, poco acabado, muy movido; rotos los brazos, piernas y alas. Forma serie con los siguientes.

55.- ANGELOTE, variante del anterior.

56.- ANGELOTE, forma serie con los anteriores. Sobre una nube, los brazos rotos.

57.- ANGELOTE, forma serie con los anteriores. Muy poco trabajado, rotos las dos manos y un ala.

58.- ANGELOTE, forma serie con los anteriores, poco hecho, las dos manos rotas. Sobre una nube.

59.- VIRGEN DOLOROSA ARRODILLADA, muy acabada, bella y neoclásica, mira hacia arriba; mano izquierda rota y los dedos de la otra.

60.- GRUPO DE FIGURAS CON LA VIRGEN DEL PILAR, la Virgen con el Niño en brazos sobre un corto pilar, cartela con líneas esbozadas (letras sin concretar) y podio de cuatro escalones; despliega el manto sobre cinco figuras suplicantes de rostros poco acabados. Modelo para el grupo regalado a la reina Dña. María Cristina en 1844.

61.- PURÍSIMA, mira hacia abajo, rostro apenas esbozado, manos rotas. En pie sobre una media esfera en la que se esbozan nubes, un cuarto de luna y la serpiente.

62.- VIRGEN EN PIE.

63.- VIRGEN SENTADA con las manos enlazadas, poco trabajada. Estudio para el Santo Sepulcro de 1816-17.

64.- VIRGEN SENTADA, muy terminada y bella, con policromía; modelo muy acabado para el paso del Santo Sepulcro de 1816-17.

65.- DOS FIGURAS JUNTO A UN SARCÓFAGO, muy sumario, apenas estudio de volúmenes. Modelo parcial preparatorio del paso del Santo Sepulcro del Gremio de Revendedores, 1816.

66.- ENTIERRO DE CRISTO, modelo para el paso del Santo Sepulcro, muy acabado y cercano a la obra definitiva, salvo que en lugar de las cinco figuras de ésta solo tiene cuatro, 1816.

67.- SANTA VELADA O VIRGEN (?), actitud dolorosa, las dos manos unidas sobre el pecho, poco trabajada; se relaciona con las siguientes.

68.- SANTA VELADA O VIRGEN (?), de pie, poco elaborada, un brazo sobre el pecho y el otro en actitud discursiva; se relaciona con la anterior.

69.- SANTA VELADA O VIRGEN (?), en pie y con los brazos en actitud de sostener algo (¿una cruz?); se relaciona técnica y estilísticamente con las anteriores.

70.- SANTA VELADA O VIRGEN (?), bastante alta, muy acabada y bella; levanta el brazo derecho que tiene los dedos rotos.

71.- MAGDALENA PENITENTE, con larga cabellera, un libro apoyado sobre una calavera colocada sobre dos sillares superpuestos.

72.- MAGDALENA PENITENTE.

73.- MAGDALENA PENITENTE.

74.- MUJER SUPPLICANTE ARRODILLADA, posible Magdalena bajo la cruz o en el *Nolli me tangere*.

75.- MUJER SUPPLICANTE, variante de la anterior.

76.- MUJER SUPPLICANTE, variante de las anteriores.

77.- SANTA EN PIE, impersonal, muy poco trabajada.

78.- SANTA EN PIE, variante de la anterior, con las manos unidas, muy poco trabajada.

79.- GRUPO DE LA PIEDAD, composición piramidal, buena anatomía del Cristo pese a no ser obra muy acabada; además de la Virgen y Jesús, hay tres angelotes desnudos a la derecha. Rotos los dedos de la mano derecha de Virgen y un brazo del angelote.

80.- GRUPO DE LA PIEDAD, variante del anterior.

81.- LA VIRGEN CON EL NIÑO JESÚS, figuras de *Pessebre*, en relación con el siguiente.

82.- SAN JOSÉ, figura de *Pessebre*, formaba parte del grupo anterior.

83.- GRUPO DE DOS PASTORES, figura de *Pessebre*.

84.- PASTOR OFRENDANDO UNA OVEJA, figura de *Pessebre*.

85.- HOMBRE SENTADO BEBIENDO, figura de *Pessebre* poco trabajada.

86.- MUJER COMIENDO, casi segura figura de *Pessebre*.

4.7. Figuras de *Pessebre* en paradero desconocido

87-99.- Trece figuras de barro cocido y policromado, sin más constancia que una noticia verbal y los clichés fotográficos en el Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona. Atribución posible, pero no confirmación.

4.8. Obra gráfica en la colección Casellas

100.- TEMA BÍBLICO, papel, trazo de pluma, tinta lavada y lápiz de mina de plomo; un anciano con turbante en un lecho, dos niños ante él -en pie y arrodillado, pone la mano sobre la cabeza de uno; a la izquierda dos personajes, uno señala la acción al otro; por detrás asoma la cabeza de un personaje curioso. Abajo derecha: N° 952. A la derecha hay dos figuras esbozadas con lápiz, sin duda desechadas. Es casi seguro Isacc legando la sucesión a Jacob mediante engaño.

101.- SANTÍSIMA TRINIDAD, VIRGEN, EVANGELISTAS, papel, trazo de tinta y tinta lavada. Son varios apuntes sueltos sin relación entre sí.

102.- SAGRADA FAMILIA, VARIOS APUNTES, papel, trazo de pluma y tinta lavada. Son simples bocetos de ejercicios.

103.- FIGURA ASIDA AL TRAVESAÑO VERTICAL DE LA CRUZ, papel, trazo de tinta y tinta lavada. Personaje con amplias vestiduras, asido al único palo visible de la cruz, que una cuña afianza en el suelo; por su aspecto y juventud parece San Juan ¿estudio para una Crucifixión? Detrás hay cuentas que se transparentan.

104.- PROYECTO NO REALIZADO PARA EL PASO DEL SANTO SEPULCRO, papel, trazo de tinta y tinta lavada. Debió ser para el del Gremio de Revendedores, una primera idea muy diferente de la realizada.

105.- PIEDAD, papel, trazos de tinta y tinta lavada. Gran cruz con paño colgante, Virgen con Cristo muerto y dos angelotes laterales, que junto con las rocas forman una composición rigurosamente piramidal. Es italianizante. En el basamento, a la izquierda: N° 947. Por detrás cuentas que se transparentan.

106.- PIEDAD O DESCENDIMIENTO, papel, trazo de tinta, tinta lavada y lápiz de mina de plomo. Cruz con cartela para el INRI (sin letras), paño colgante, dos escaleras de mano apoyadas, Virgen con Cristo muerto rodeados por cuatro personajes y cuatro angelotes; a la derecha se ven otras dos figuras esbozadas a lápiz, una trepando por la escalera. Abajo hay diez desgarros de papel con pérdida de materia.

107.- PIEDAD, papel, trazo de pluma y tinta lavada. Composición piramidal sin cruz; Virgen con Cristo muerto y cuatro figuras laterales; abajo dos angelotes con un cesto ¿con los instrumentos de la Pasión? Parece un proyecto para uno de los relieves del paso del Santo Sepulcro.

108.- ENTIERRO DE CRISTO, papel, trazo de pluma y tinta lavada. Claro proyecto para el relieve del mismo tema del paso del Santo Sepulcro del Gremio de Revendedores. En ambos, personajes dolientes compuestos en friso conducen el cuerpo de Cristo en unas parihuelas.

109.- LA VIRGEN DEL ROSARIO, papel, trazo de tinta y tinta lavada. Aunque se atribuye a Campeny, nos parece dudosa su autoría.

110.- NIÑOS O ANGELOTES, papel, trazo de tinta, lápiz de mina de plomo. Varias figuras sin relación entre sí; parecen relacionarse con algunos modelos de barro de la colección Padrós.

111.- MONJE Y ANGELOTE, papel con varias técnicas. En él hay figuras o parte de ellas y miembros sueltos de muy diferente carácter, incluso un soldado. Aquí interesan un angelote en trazo de tinta, semejante a los anteriores, y un monje o santo religioso a trazo y modelado de lápiz de mina de plomo. Arriba a la izquierda, 3896; abajo: n° 4264.

4.9. Actividades de Campeny en que debió realizar obras religiosas, hoy perdidas y sin referencias documentales

4.10. Niñez y adolescencia en Mataró

- Figuras de barro y dibujos bajo la inspiración del párroco Camín de Santa María; probablemente le sugeriría temas sacros.
- Figuras hechas con los artesanos de Salvador Gurri cuando éste hacía el retablo de Santa María.

4.11. Aprendizaje y estudiante

- En el taller de Salvador Gurri, durante nueve meses; recuérdese que este escultor fue retablista e imaginero con preferencia a otros temas.
- Como en el caso anterior cuando fue aprendiz del escultor Cabañeras.
- Acaso durante su aprendizaje en la Escuela de la Lonja, aunque con menos probabilidad por la orientación neoclásica e ilustrada de ésta.

4.12. Viaje cuando su expulsión de la escuela de la Lonja

- Obras en el monasterio de Montserrat, lógicamente religiosas. Noticia de Arrau que ofrece muchas reservas.
- Obras durante su estancia de siete meses en Cervera (noticia de Arrau no confirmada).

4.13. Obras menores en la Cartuja de Montalegre

- Cuando hizo en ella el San Bruno de tamaño natural; Arrau añade «otras obras de menor empeño».

4.14. Período de 1820-24 (Trienio constitucional)

- Al tener poco trabajo por la situación política, se dedicó a «ejecutar algunos modelos de plástica y en madera para no olvidar esta clase de trabajo» (Arrau). El trabajo en madera era la típica técnica religiosa, extraña a la pagana neoclásica.

4.15. Período desde 1830 hasta su muerte

- «Desde 1830 trabajó ya por sí solo, ya con el auxilio de sus discípulos, muchas obras para ser colocadas en templos y edificios públicos y particulares, ejecutadas en madera y en barro» (Arrau). El destino a los templos y el uso de la madera son reveladores.
- «Hizo también otras obras y muchas efigies para varios puntos de América» (Arrau). Aunque no concreta, sabemos la gran cantidad de obras enviadas a América por los artistas peninsulares en aquella época, muchas religiosas. Campeny pudo estar en el mismo caso, pero no hallamos la más leve referencia documental, aunque la noticia de Arrau merece crédito.

1. M. E. GÓMEZ-MORENO, *Breve Historia de la escultura española*, pág. 187, Madrid, 1952.
2. J. ARRAU Y BARBA, *Necrología. D. Damián Campeny y Estrany, Escultor de Cámara de S. M. . Profesor de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona. . . , Compuesta por D. José Arrau y Barba, Doctor en Ciencias y profesor de la de Bellas Artes. . . , y leída por el mismo en la sesión pública celebrada por la de ciencias el día 15 de noviembre de 1857*. Inédita en el archivo de la Academia de Ciencias de Barcelona, caja 34. Se publicó un extracto en el *Diario de Barcelona* de 26 de febrero de 1858. Los padres de Arrau y Campeny fueron compañeros y amigos, el hijo, amigo y discípulo; al existir íntimo conocimiento recoge muchos detalles no documentados, pero por el carácter del escrito abrevia, utiliza mucha retórica y debido al afecto inventa y hasta cambia algunos detalles de la vida del artista. Estos errores se repiten en las obras generales que suelen basarse exclusivamente en esta necrología.
3. Y a lo más tarde antes del 18 de septiembre de 1797, en que la Junta de Comercio da cuenta en un acuerdo de haber recibido una carta de Campeny en que notifica haber llegado a Roma.
4. Cita textual de la *Necrología* de Arrau.
5. Esta frase se aplicó siempre al San Bruno de Pereira, talla de madera policromada en la cartuja de Miraflores, Burgos. En este caso es una apropiación.
6. Noticia de Arrau, *Necrología*.
7. Véase *Bulletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. I, nº 4, págs. 106 y ss.
8. Josep Padró fue discípulo y colaborador de Campeny, sobre todo en su producción decorativa, como los adornos de las Casas Xifré. Profesaba gran afecto al maestro y conservó parte de sus modelos de barro. Se adquirieron a su descendiente Dña. Mercedes Padró.
9. Aceptación en junta ordinaria de 20 de octubre de 1803, libro V, en que consta el ofrecimiento de Antonio Buenaventura Gassó. En acuerdo de 6 de noviembre de 1803 se dice que ya está en Madrid y que se recoja. Se especifica que son vaciados en yeso.
10. Enorme abundancia de detalles sobre este asunto. En el archivo de la Real Embajada de España en Roma: *Oficios de la Embajada*, legajo 738, nº 878; idem, leg. 738, nº 178 bis; leg. 229, nº 640; leg. 725, oficio del Embajador al Cónsul en Civitavecchia de 29 de febrero de 1804. Archivo General de Palacio, Madrid: oficio de 15 de julio de 1805, en *Reales Órdenes*, leg. 677, s. n.; escritos de 8 de febrero de 1820 en *Expedientes Personales*, leg. 8697; escrito de 16 de febrero de 1820 dirigido al Secretario de Estado y del Despacho; escrito de la Contaduría General de la Real Casa fechado en Palacio a 15 de septiembre de 1820; escrito de 27 de septiembre del mismo año dirigido al Mayordomo Mayor de S.M.; escrito dirigido al Secretario de Estado, fechado en Palacio a 17 de febrero de 1821 en que se dice que se pagaron a Campeny 478 duros y que las obras están ya en la Real Academia de San Fernando el 27 de enero de 1820. En el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: actas del 23 de enero, 9 de abril de 1820, 29 de marzo de 1821, 21 de diciembre de 1824, carta de 12 de octubre de 1831 en el armario X, nº 42. Las series documentales de la Junta de Comercio de Barcelona son tan numerosas por estas fechas que es imposible detallarlas.
11. La galería pública y los fondos de la Real Academia de San Fernando, fabulosos y numerosos, han pasado por muchas vicisitudes, incluyendo el último cierre. Hace bastantes años intentamos localizar las piezas sin conseguirlo. Aprovechando la reinstalación de las salas volvimos a insistir con el mismo resultado. Puede que cuando se termine la revisión aparezcan.
12. "El paso del Santo Sepulcro del Grcmio de los Revendedores de Barcelona", en *Archivo Español de Arte*, tomo XXVI, nº 102, pp. 99 y ss., Madrid, 1953.
13. *Necrología* de Arrau; el *Libro de Acuerdos* de la Junta de Comercio, 15 de encro, folio 53, confirma que ya estaba en Barcelona.
14. Publicamos el contrato íntegra y literalmente en el artículo citado e "El paso del Santo Sepulcro", pág. 102, nota 8.
15. Para los detalles de todas estas figuras y escenas, véase el catálogo al final, y sobre todo "El paso del Santo Sepulcro", citado, páginas 112 y ss.
16. Véase el detalle en el catálogo al final de este trabajo. Los yesos se conservan en el Museu d'Art de Catalunya. Análisis sobre el problema iconográfico de estas figuras femeninas, en "El paso del Santo Sepulcro", p 113, nota 13.
17. La iglesia de Santa Marta estuvo en el barrio de Ribera, que en 1714 fue derruido para construir la Ciudadela de Felipe V, más para vigilar Barcelona que para defenderla. La iglesia se trasladó a una estrecha calleja que a su vez desapareció al construir la Vía Laietana, por lo que el templo se volvió a desmontar y se trasladó al nuevo Hospital de San Pablo.
18. Hay que observar que la mitra que lleva la figura que analizamos es la del Nuevo Testamento, y por lo tanto la normal para un obispo. La del Antiguo Testamento como se sabe es diferente, y los artistas la utilizaron siempre para las representaciones del Dios Padre de la Santísima Trinidad. Por lo tanto, en nuestro caso el nombre de Yahvé sobre una mitra que no se corresponde aumenta la confusión.
19. Noticia de A. de BOFARULL, *Anales Históricos de Reus*, Reus 1866, segunda edición, página 475. Barraquer atribuye a Campeny una Santa Ana con la Virgen, que creemos muy dudosa, o al menos no podemos confirmar.

20. Según GRAU I ELIAS, *Historia de las Hermitas del Arzobispado de Tarragona*, página 12.
21. En la misma fuente de información que en la nota anterior.
22. Arrau, *Necrología*, Véase también O'CALLAGHAN, Ramón, *Anales de Tortosa e historia de la Santa Cinta*, tomo II, página 51, Tortosa 1887; F. MESTRE NOÉ, *El Arte en la Santa Iglesia Catedral de Tortosa*, páginas 51 y 51, Tortosa 1898.
23. Esta escultura plantea numerosos problemas no aclarados. Extraña que Campeny la pasara al mármol sin responder a un encargo y resulta oscuro cómo llegó a conocimiento de la reina. Pero la documentación de la Junta de Comercio no ofrece dudas.
24. J. BASSEGODA I NONELL, *La Casa Llotja de Barcelona*, Barcelona, 1986. Libro de muy alto valor científico y de bella edición, se refiere a la escultura en la p. 171, la reproduce en color en la 157. Es del máximo interés el largo capítulo que dedica a Campeny, pp. 114 a 164.
25. Prescindimos de la descripción detallada de todas estas figuras, véase el catálogo al final.
26. Nos referimos a la lámina consignada como nº 105 de nuestro catálogo.
27. Estos Belenes monumentales a imitación de los italianos tuvieron cierta difusión en la Península. Recuérdese el que Carlos III encargó a José Esteve para el Príncipe de Asturias (el monarca había sido antes rey de Nápoles), o el maravilloso de Salzilla en el Museo de su nombre en Murcia, por cierto, artista de origen italiano. En Cataluña fue Amadeu el mejor, aunque no el único, artífice de estas obras, de ellas las más famosas son los conjuntos aún conservados en Olot y el que hizo para D. Salvador Bordas, fundador de la Asociación de Pesebristas de Barcelona.