

FÜSSLI I L'OBRA ROMANA DE DAMIÀ CAMPENY

Rosa Maria Subirana Rebull

L'efímera capitalitat de Barcelona durant la cort de l'Arxiduc Carles a inicis del Set-cents¹ va representar per a l'art català una magnífica finestra oberta a Europa gràcies a l'aportació dels artistes àulics; però no serà fins al darrer terç del segle que, gràcies al patrocini de la Junta de Comerç², els nostres artífexs tindran l'oportunitat de formar-se dins els més innovadors corrents internacionals.

És en aquest darrer període que centrarem l'atenció de la present comunicació, i especialment en una de les millors escultures realitzades a Roma per un becarí de la Junta. Es tracta de la coneguda *Lucrècia* (1803) de Damia Campeny (1771-1855), de la qual es conserva la versió posterior en marbre (1834) al capdamunt de l'escala d'honor de l'edifici de Llotja. Fou una de les obres més admirades en el seu temps, alhora que criticada i qüestionada la seva originalitat en base a la sospita que l'autor havia copiat una peça de l'Antiguitat. Recentment, els documents i exhaustius estudis d'Anna Riera³ i de Carlos Cid⁴ han tractat el tema, i ambdós autors han intentat, sense aconseguir-ho plenament, descobrir el possible model plàstic de l'escultura de Campeny.

Es tracta d'indagar sobre la producció artística d'un període encara poc analitzat i, concretament, sobre diferents qüestions relacionades amb l'Academicisme i el Neoclassicisme a Catalunya. De fet, aquest és el tema clau del Projecte d'Investigació dirigit pel Dr. Joan Ramon Triadó⁵ i al qual estem inscrits.

Models clàssics? inspiració en la producció neoclàssica dels seus contemporanis? influències dels grans mestres del Renaixement i del Barroc? dependència del gravat com a difusor de les noves formes plàstiques? resultat d'unes mateixes fonts plàstiques i/o literàries? Aquest serà el fil conductor del nostre discurs, plantejat a partir de l'observació d'una pintura de Heinrich Füssli (1741-1825) –*Oberó mulla amb el suc d'una flor màgica els ulls de Titània*

1. En la disputa per la corona espanyola, la presa de posició catalana envers l'arxiduc Carles d'Àustria convertí Barcelona en la capital de la Cort entre els anys 1705 i 1711. Però va vèncer Felip de Borbó i l'11 de setembre del 1714 la ciutat capitulà perdent Catalunya tots els seus privilegis. No obstant la desfeta política, l'àmbit artístic va sortir vivificat gràcies a l'efímera experiència àulica.

2. L'any 1758 Ferran VI creà el cos de Comerciants i la Reial Junta Particular de Comerç del Principat de Catalunya, la qual assumí les funcions de l'antic Consolat de Mar. Aquest organisme havia estat suprimit pel primer Borbó confiscant-ne el dret d'impost o *pariatge* i transformant en caserna el seu edifici de Llotja, el qual acabaria acollint les dependències de la futura Escola Gratuïta de Dibuix o de Nobles Arts després que Carles III en disposés la seva devolució a la Junta i els militars l'abandonessin l'any 1770.

3. A. RIERA. *La formació dels escultors catalans: l'ensenyament de l'Escola Gratuïta de dibuix i els pensionats a Madrid i Roma. 1775-1815*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1994.

4. C. CID. *La vida y la obra del escultor neoclásico catalán Damia Campeny i Estrany*. Barcelona, Biblioteca de Catalunya / Caixa Laietana, 1998.

5. Projecte PB 97-0863: *Clasicismo y Academicismo en el Arte Catalán. 1750-1808. Dependencias e invariantes en relación con España y los centros de París y Roma*.

adormida (1793, Zurich, Kunsthaus)⁶, en la qual la figura de Titània palesa en la seva estètica un clar precedent a la *Lucrècia* de Campeny. Evidentment, ara per ara només ens proposem enfilat el primer pas cap a una investigació més llarga i complexa, però hem considerat interessant avançar-ne unes primeres reflexions i documentar les primeres propostes.

Fa pocs anys que la nostra historiografia artística va recuperant l'enorme buit de coneixements que ha envoltat l'activitat dels nostres artífexs al llarg dels segles XVI, XVII i XVIII i, sens dubte, és el Set-cents el període que s'ha vist més beneficiat pels treballs d'investigació, tan en el camp històric com en el artístic. No obstant això, resta encara un llarg camí.

Centrem-nos, però, en el tema que ens ocupa: el darrer terç del divuit català i la seva producció escultòrica, sobre la qual hem de destacar les valuoses aportacions dels precitats treballs d'Anna Riera i Carlos Cid. El primer ens situa en l'àmbit de la formació dels alumnes d'escultura a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona; del reconeixement de la Real Academia de San Fernando; de les pensions a Madrid i a altres indrets d'Europa; i, sobretot, ens informa respecte al sojorn a Roma d'un escultor català, la qual cosa ens permet enllaçar amb la monografia de Carlos Cid dedicada a Damià Campeny, el principal representant –al costat d'Antoni Solà (1780-1861)– de l'escultura neoclàssica al nostre país. Un artista que, com molt bé resumeix Francesc Fontbona, referint-se al seu estatge romà (1797-1815), pensionat per la Junta de Comerç, «va fer un conjunt d'obres de gran qualitat que es poden equiparar amb les que coetàniament estaven fent Antonio Canova o Bertel Thorwaldsen, els gran exponents internacionals del Neoclassicisme, amb els quals Campeny, d'altra banda, va mantenir una relació personal». En tornar a Barcelona, «S'incorporà a l'ensenyament superior de les belles arts, dirigí els estudis d'escultura de l'Escola de Llotja de Barcelona, però hagué d'adaptar la seva tasca creadora al què li reclamava el mercat artístic català, molt menys «modern» –el Neoclassicisme malgrat ser l'art acadèmic «oficial», també significava aleshores la modernitat– i molt menys brillant, lògicament, que el d'Itàlia. Després d'una llarga època en la qual hagué de conviure amb l'atmosfera migrada i sovint mesquina que es respirava al país, morí a Sant Gervasi de Cassoles, aleshores municipi independent de Barcelona, el 1855».⁷

Nascut a Mataró l'any 1771, Damià Campeny Estrany inicià la seva formació artística a la ciutat natal, completant-la després a Barcelona i Roma. De tarannà conflictiu, la seva trajectòria professional es veié sovint envoltada d'incidents, alguns tan greus com els que provocaren –a causa de la trencadissa d'una obra (~ 1787)– l'allunyament del taller del seu primer mestre, Salvador Gurri, amb qui mai més es va poder entendre⁸; l'expulsió de l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona (1789) culpats del sabotatge a l'obra d'un company⁹; o l'enúig de la Junta de Comerç pel seu incompliment a Roma dels pactes de pensionat que, a punt va estar de costar-li la beca (1801)¹⁰.

6. Aquest insòlit pintor suís naturalitzat anglès –adoptà la grafia *Henry Fuseli*–, fou un gran admirador de Shakespeare i de Milton que sovint utilitzà llurs obres com a tema dels seus quadres. Tal és el cas de les aventures dels llegendaris reis dels elfs i de les fades, Oberó i Titània, qui Shakespeare recreà a *El somni d'una nit d'estiu*, estrenada pels volts del 1594.

7. F. Fontbona. «Presentació», dins C. CID, *Op. Cit.*, p. 13.

8. El seu primer biògraf, Josep Arrau, comenta l'incident lliurant de culpabilitat Damià Campeny. Segons aquest autor, les tènibles relacions del deixeble amb el mestre i la resta dels companys expliquen que Campeny carregués amb les culpes de la destrossa d'una pedra que estava treballant Salvador Gurri «*que debía representar el grande escudo de armas para decorar la casa Galera de esta ciudad de Barcelona*» sent per aquest motiu «*considerado delincuente, y como tal maltratado y hasta herido*» (J. ARRAU BARBA. *Necrología. D. Damian Campeny Estany [...] 15 de noviembre de, 1857*. Manuscrit a l'expedient de l'artista que es conserva a la Reial Acadèmia de Ciències Naturals i Arts de Barcelona, caixa 34. En relació a altres còpies i publicacions del mateix, vegeu C. Cid, *Op. Cit.*, p. 39, nota 25). Transcripció completa del paràgraf de la *Necrología* de Josep Arrau a C. Cid, *Op. Cit.*, p. 45.

9. Gràcies a la intervenció del seu director, Pasqual Pere Moles, se suavitzà la sentència –va poder eludir l'empresonament– i, posteriorment, fou readmès (1790). L'any 1796 tornà a participar en les oposicions convocades per la Junta, guanyant una plaça de pensionat a Roma.

10. En el llibre d'Acords de la Junta de Comerç, amb data 1er de juny de 1801, es fa constar que havia «*expirado en seis de Agosto de este año la [pensión] que en Escultura goza en Roma Dn. Damián Campeny, sin ser acreedor a que se prorrogue no habiendo recibido la Junta muestra alguna de su aplicación*»

En relació a aquest darrer afer, si bé és cert que Campeny signà (1797) abans d'anar a Roma un compromís amb la Junta que l'obligava al llarg de quatre anys a complir, entre d'altres requisits, a enviar semestralment a Barcelona «una Figura en barro ó yeso copiada de las antiguas [...] i cada año un baxo relieve de su invención [...] cada un año deberá enviar seis figuras debujadas de natural [...] y entre ellas dos anatómicas»¹¹, les dificultats polítiques del moment no facilitaven la feina.

Cal recordar que als nostres pensionats els resultava francament arriscat portar a terme els seus propòsits. En primer lloc hem de destacar els nombrosos entrebancs que sorgien en els desplaçaments de llarg recorregut. El trajecte per mar era molt insegur, no només a causa dels corsaris, sinó per les constants confrontacions bèl·liques europees, especialment les relacionades amb les campanyes napoleòniques i la pròpia convulsió política de rivalitat entre els petits estats italians. Si l'arribada al seu destí ja comportava un elevat grau de risc, la situació en què moltes vegades es trobaven acabava de complicar-ho tot. Tal fou el cas de Damia Campeny que, després d'un llarg i enrevessat viatge iniciat al port de Barcelona pel juny del 1797¹², en arribar a Roma el 6 d'agost s'enfrontà amb una capital de gran riquesa cultural i artística, però també amb una ciutat insegura, plena de misèria i en un període de fortes convulsions polítiques, la qual cosa dificultava en gran manera tot procés d'integració.

A més dels tràmits burocràtics a complimentar per part dels nous pensionats, havia tal quantitat d'informació a assimilar, de relacions professionals a establir i de visites artístiques a realitzar, que si es dedicaven plenament a allò que realment comportava el seu procés d'aprenentatge no podien complir amb els compromisos adquirits amb la Junta. En aquest sentit s'havia manifestat ja en una ocasió José Nicolás de Azara, ambaixador espanyol a Roma, en una carta dirigida a la Junta: «*Pero con mi natural ingenuidad debe al mismo tiempo advertir à VSS que el Plan de Estudios con que estos Jovenes vienen acompañados es diametralmente opuesto al fin que traen de perfeccionarse, pues segun él, les falta materialmente el tiempo para hacer las obras que se les encargan; y de esta Suerte vendrian estos pensionados a Roma à trabaxar y no à estudiar que es lo que deben hacer, si han de lograr su intento [...] pues repito que para adelantar en la facultad és necesario que estudien los buenos originales, y para esto hace falta tiempo*»¹³. Precisament era aquesta figura, la de l'ambaixador la que possibilitava als pensionats la visita a les biblioteques i col·leccions privades –Ludovisi, Farnese, Albani, Borghese...– i públiques –col·lecció Capitolina, museu Pio-Clementino, la biblioteca Vaticana...– més destacades de Roma¹⁴, així com la participació en les tertúlies literario-artístiques que tan interès suscitava a la societat de l'època.

Damia Campeny fou el darrer pensionat català que arribà a Roma sent ambaixador José Nicolás de Azara, sens dubte un dels nostres representants més coherents i interessants dins l'àmbit cultural romà. De reconegut prestigi polític, utilitzà els seus contactes per introduir-

11. Arxiu Junta de Comerç, lligalls CXLIX, doc. 33, segons transcripció d'A. Riera, *Op. Cit.*, p. 346.

12. S'embarcà en una nau espanyola que el conduí a Gènova, on es veié forçat a canviar d'itinerari a causa de la impossibilitat de desembarcar a la ciutat, aleshores en ple caos per les intrigues napoleòniques que acabarien amb la creació de l'effimera República de Lligur. Després d'adquirir un nou passatge pel vaixell que es dirigia a Livorno, enfilà via Florència el camí que finalment el duria a Roma (recorregut descrit per Josep Arrau i recollit per C. CID, *Op. Cit.*, pp. 52-53).

13. Carta datada a Roma el 17 de novembre del 1790, relacionada amb l'acte de benvinguda dispensat a dos pensionats per la Junta de Comerç (Arxiu de l'Ambaixada Espanyola davant la Santa Seu, lligalls 455, núm. 254, transcrit per A. RIERA, *Op. Cit.*, p. 350).

14. Així ho constata Castellanos de Losada en el seu text biogràfic sobre José Nicolás de Azara: «[...] *A paso que negociaba en España pensiones y recompensas a los buenos artistas y literatos, se constituia en Roma su Cicerone en un principio y después su Mecenas, proporcionándoles ver y estudiar los ricos tesoros que ofrecia aquella capital del orbe, ya en la biblioteca del Vaticano, ja en los museos Pontificios ó particulares ó en las ricas colecciones de manuscritos, antigüedades y otros objetos relativos á las artes y á las ciencias que poseian las notables familias romanas, las que al nombre de Azara hacian abrir sus salones y poner de manifiesto y a su disposición cuantas preciosidades y rarezas tenían [...].* ¡escuchaba a los literatos y à los artistas contra las persecuciones à que se ven comunmente expuestos en todas partes los que se distinguen en cualquier carrera por su oposición à los abusos ò a nuevas doctrinas que defienden proporcionándoles medios en que ocuparse con utilidad, mientras que negociaba con su habilidad en poderles volver à su país ò à la gracia de sus perseguidores, si estos eras soberanos ò poderosos enemigos...» (B.S. CASTELLANOS DE LOSADA. *Historia de la vida civil y política del célebre diplomático y distinguido literato español el magnifico caballero D. José Nicolás de Azara, marqués de Nibbiano*. I-II. Madrid, Imprenta de Don Baltasar Conzàlez, 1849-1850, v. II, pp. 282-283).

se enells cercles d'elit i facilitar-ne l'accés als seus protegits. Humanista¹⁵, col·leccionista¹⁶, dilectant¹⁷, mecenes¹⁸, acostumava a organitzar al seu palau tertúlies d'amics, erudits, poetes, artistes, viatgers de pas...,¹⁹ les quals, freqüentades també pels nostres pensionats²⁰, eren una magnífica ocasió per a establir coneixences i intercanviar idees. Així ho manifesta en la seva *Noticia Histórica* el baró Jean François de Bourgoing²¹: «*El caballero Azara, distinguido como hombre de gusto y como escritor, no es menos recomendable por el apoyo y proteccion que dispensó á los artistas y literatos. Tenía en su trato sus delicias: les daba proteccion poderosa en España y omnipotente en Roma: les proporcionaba registrar los tesoros que hay en Roma, ya en la biblioteca del Vaticano y en los museos del Papa, ya en las ricas colecciones de manuscritos, antigüedades y otros objetos artísticos que se hallan en las grandes casas de aquella ciudad célebre. Les libraba de las persecuciones á que estan expuestos en aquel país los que se distinguen en cualquiera carrera que sea: les proporcionaba trabajo o colación: en fin, para poder informarse, ya de sus miras, ya de su situación, los convidaba á comer todos los miércoles. Los más íntimos iban los viernes. En general, todos los extranjeros que llevaba á Roma la afición á las artes y que se le presentaban, eran recibidos con señales de distinción y de benevolencia*»²²

15. «[...]Lleno de celo por los monumentos antiguos, le tenía también por las ciencias. Se había dedicado a la historia natural y á la química, y aun había ensayado en union con Volpato, grabador célebre, hacer porcelana y perfeccionarse el barniz. Le era familiar la historia moderna, principalmente la parte que se puede llamar diplomática. De la de España, tanto general como particular, eran muy vastos sus conocimientos. Escribía su lengua con gracia y energía, y con facilidad la francesa é italiana[...]. No se conoce obra enteramente suya, más que la traducción castellana de la vida de Ciceron, escrita por Middleton, que ilustró con notas muy eruditas[...], la vida del pintor Mengs[...], algunas notas sobre la obra inglesa de Bowles acerca de la historia natural de España. Había traducido también en castellano el libro VI de Plinio sobre las artes, dado principio a la traducción de Séneca el filósofo, y compuesto algunas fábulas españolas. Estos manuscritos no se han publicado». J.F. de BOURGOING «Noticia histórica sobre el caballero Don José Nicolás de Azara, Aragones, Embajador de España en París, muerto en dicha ciudad en 26 de Enero de 1804. Escrito en francés por M. Bourgoing, y puesto en castellano por un distinguido literato de nuestra época». Dins *El Espíritu de D. José Nicolás de Azara: descubierto en su correspondencia epistolar con Don Manuel de Roda*. Madrid, Impr. De J. Martín Alegria, 1846, pp. VIII-IX.

16. Motivacions polítiques havien obligat Azara a abandonar la capital italiana, deixant-hi totes les seves pertinences. Transcrivim a continuació el fragment d'una carta dirigida a Pedro Cevallos (1801), en la qual fa una curta ressenya de la seva col·lecció romana: «[...] Acerca de este objeto debo explicar, ante todas cosas, en que consiste mi colección, que tal cual es, me ha costado treinta y tres años para juntarla. En primer lugar, tengo una librería de veinte mil volúmenes, cuasi todos de autores griegos y latinos, de los cuales no me falta ninguna edición, por rara que sea. Luego tengo muchos cuadros, bocetos y diseños de Mengs y de otros autores como Murillo, Velázquez, etc: una colección de bustos antiguos en marmol, parte hallados por mí en mis excavaciones, y parte adquiridos por dinero. Estos, por lo que puedo acordarme, serán unos setenta, y representan casi todos los oradores, filósofos y poetas griegos, y algunos tan raros, que no se hallan en ningún otro museo de Roma ni de fuera de ella, como el retrato de Alejandro Magno con su inscripción, el del historiador Herodoto, Sófocles, Teócrito, Hipócrates, Demóstenes[...]» (B.S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Op. Cit.*, v. II, pp. 381-382).

17. «Le hemos visto celebrar en su casa instructivas academias con los literatos más célebres de todas las naciones que habia en Italia, que le alaban con justicia por su talento, y los cuales asistían á su Liceo, pues tal podía llamarse a su casa, de día para acompañarles más instruídos de noche a la tertulia instructiva de la señora literata Maria Pezzeli, célebre en Roma por su talento y por el apoyo que prestó siempre a los sabios. En la famosa Academia de los cultos que se reunían en casa del príncipe Rospigliosi, en Roma, y en la del mismo nombre que sostenía el duque Ceri, no hizo Azara más que beneficios á los ingenios pobres, lo que ejercía casi anualmente en las sesiones campestres de la Academia de los Arcades romanos» (B.S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Ibidem*, v. II, pp. 279-280).

18. «[...] los artistas tuvieron en él un cariñoso padre que, ò les auxiliaba para llevar á cabo sus obras ò les estimulaba á emprenderlas, y además de los muchos consejos que les dió, de sus larguezas al comprar sus obras y sus liberalidades, le deben la corrección, orden, casi composición y publicación de las obras del inmortal Mengs [...]» (B.S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Ibidem*, v. II, p. 279).

19. «[...] entre los anticuarios, el Abate Amaduzzi, Gionanazzi, el célebre Gnio Quirino Visconti, Milicia i á Pira; entre los poetas, el Abate Monti, el cardenal Bernis i el inmortal Casti; entre los pintores Batoni [...] à Corvi i á Conca; entre los escultores, á Monti, imitador del antiguo, á Falcioni [...] al prelado Somaglia [...] al príncipe Chingi [...] al cardenal Archinto [...]» (B.S. Castellanos de Losada, *Ibidem*, v. II, p. 275).

20. «[...]Para mejor conocer su mérito è instruirse en su amena conversacion, les franqueó su mesa todos los miércoles y los viernes á aquellos que merecieron su amistad en primer grado. Por esta afición à conocer lo que podían dar de sí los hombres y a dirigir por el buen camino à los principiantes è inexpertos, ningún pensionado español dejó de merecer su proteccion ni de sentarse a su mesa, honor que dispensó a la mayor parte de los que, estimulados por su amor à las bellas artes, llegaron a Roma ò á París en sus tiempos y se le presentaron, ya fuesen nacionales ò extranjeros» (B.S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Ibidem*, v. II, p. 284).

21. Segons ens informa Basilio Sebastián Castellanos de Losada, el diplomàtic i literat francès baró de Bourgoing (1748-1811) escriví i publicà a París una breu biografia d'Azara l'any 1804, dos mesos després de la seva mort. Sembla ser que s'editaren pocs exemplars del text, la qual cosa explica la seva raresa. Posteriorment, fou traduït al castellà i publicat a Madrid l'any 1846 en el primer dels tres volums que conformen *El Espíritu de D. José Nicolás de Azara: descubierto en su correspondencia epistolar con Don Manuel de Roda* (B.S. CASTELLANOS DE LOSADA, *Ibidem*, v. II, p. 284).

22. J.F. de BOURGOING, *Op. Cit.* pp. IX-X.

Voldríem insistir en el tema de les tertúlies pel fet que les considerem com un dels focus importants en la formació i inspiració dels nostres artistes. És evident que en aquests nuclis de discussió no només en sortien beneficiats per la xarxa de contactes que podien establir, sinó, sobretot, per l'intercanvi d'experiències i d'idees entre els artífexs i «*cognescenti*» de la plàstica i la cultura contemporànies, així com per la recuperació de la praxís i la informació teòrica d'aquells que els havien precedit en l'estatge romà i que havien incidit amb força en l'àmbit creatiu, tals com Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)²³, Francesco Milizia (1725-1798)²⁴, Anton Raphael Mengs (1728-1779)²⁵ o Heinrich Füssli (1741-1825)²⁶, entre d'altres.

Ben cert que de la vida privada de Damià Campeny a Roma en coneixem pràcticament res i que haurem de moure'ns dins el camp de la hipòtesi, per a la qual ens basarem en l'anàlisi i l'observació d'algunes de les seves escultures de l'etapa italiana a fi d'indagar-ne les fonts d'inspiració iconogràfiques i estètiques.

L'artífex que hom ha considerat més influent en la formació romana de Campeny, gairebé el seu veritable mestre, fou Antonio Canova (1757-1822), un artista nascut a Possagno (Vèneto), establert a Roma (1780), ferm seguidor de les teories de Winckelmann i màxim exponent del neoclassicisme italià. Segons Cid, Campeny «*aprendió sus lecciones, conocía bien su taller y varias de sus esculturas revelan la influencia canoviana*»²⁷ i, insistint en l'íntima relació mestre-deixeble, fins i tot considera la possibilitat d'una certa influència del català en la producció de l'artista de Possagno. Concretament, en referir-se a la coneguda *Lucrecia* (1803) de Campeny [il. 1], la compara amb el relleu del *Plor per la filla dels marquesos de Santa Cruz* (1806-1808)²⁸, el dibuix preparatori²⁹ del qual [il. 2], traduït a gravat³⁰, fou publicat i comentat per Giuseppe Antonio Guattani [il. 3]. Exposa Carlos Cid: «*La jovencita difunta yace en un lecho estilo Imperio llorada por el padre al lado izquierdo y por el hermano mayor en la cabecera. En primer termino hay la madre (que moriria tres años después) derrumbada en una silla clásica con otro hijo tras el respaldo y el más pequeño abrazado a un muslo y besándole la mano. La semejanza de la dama con Lucrecia es sorprendente, salvo el brazo izquierdo que en vez de caer perpendicular se dobla sobre el respaldo y apoya la cabeza. Si se desconociera la fecha de ambas obras se diría que Campeny se inspiró en Canova, pero Lucrecia es de 1803 y el relieve de 1806, lo que podría invertir los términos.*»³¹

23. Arribà a Roma l'any 1755, on es relacionà amb Mengs. Les seves *Reflexions sobre les còpies de pintures i escultures gregues* (1754) i *Història de l'art de l'antiguitat* (1764) es consideraven la guia que devien seguir tots els artistes.

24. Amic de Mengs i de Nicolás de Azara, s'instal·là a Roma l'any 1761. Pel seu *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e di Mengs* (1781) i altres obres sobre l'arquitectura clàssica, fou considerat un dels millors teòrics de gust neoclàssic.

25. Juntament amb Winckelmann, que conegué a Roma l'any 1755 i per qui fou influït, elaborà les teories del Neoclassicisme, que plasmà en *El Parmàs*, decoració d'un sostre de la Villa Albani de Roma (1761) i en el seu llibre *Reflexions sobre la bellesa i el gust en la pintura* (1762).

26. Realitzà una llarga estada a Roma, entre els anys 1770 i 1778. Malgrat els seus importants contactes amb l'estètica neoclàssica – traduït Winckelmann a l'anglès (1765) i es relacionà amb David i Gérard – evolucionà com a pintor cap a una nova sensibilitat estètica basada en la fantasia i les visions sobrenaturals. Com a teòric, cal destacar la seva influència en el pensament estètic anglès a través de les *Conferències sobre la pintura* pronunciades a la Royal Academy de Londres entre els anys 1801-1823 i difoses en traduccions a l'alemany, italià i francès. Conegut en tots els cercles acadèmics internacionals, després d'una visita d'Antonio Canova a Anglaterra, ingressà com a membre de l'*Accademia di San Luca* (1816), juntament amb Flaxman i Lawrence, considerats per l'italià els millors artistes d'Anglaterra (Sobre el tema, vegeu F. ANTAL. *Estudios sobre Fuseli* (1956). Madrid, Visor, 1989, p. 115).

27. C. CID, *Op. Cit.*, p. 95.

28. Aquest relleu formava part d'un encàrrec del marquès de Haro de Santa Cruz per a erigir en una església madrilenya un monument funerari dedicat a la seva filla, morta als setze anys. La realització de l'obra es paralitzà en ser executat el comitent i confiscats els seus béns sota l'acusació de traïció a Josep I, l'intrús representant de la monarquia establerta per Bonaparte (1808). Actualment es conserva a la Gliptoteca de Possagno.

29. Dibuix a la ploma que es conserva al Museu Corner de Venècia. Forma part d'un àlbum que va pertànyer a Cicognara, un amic d'Antonio Canova. Vegeu més informació a C. CID, *Op. Cit.*, p. 138, n. 216.

30. G.A. GUATTANI. *Memorie Enciclopediche Romane sulle Belle Arti, Antichità...* Roma, Salomoni-Carlo Mondacchini, 1806-1817, tom III, p. 99. Vegeu, també, *Collection complète des ouvrages du célèbre Antoine Canova gravées au trait par Lasino Fils*. Pisa, Nicolas Capurro, 1825, lùm. 91.

31. C. CID, *Op. Cit.*, p. 138.

En aquest mateix sentit ja s'havia manifestat Arrau en la seva *Necrologia* en afirmar que Canova apreciava a Campeny fins el punt de consultar amb ell els seus models³². Discrepem d'aquestes opinions i més aviat ens inclinem cap a una confluència d'interessos i models culturals comuns. Recordem que dins l'àmbit artístic de la Roma contemporània els creadors plàstics es movien en un mateix ambient, que tenien accés a les mateixes fonts i que en les reiterades tertúlies tenien ocasió de contrastar opinions sobre el models més admirats, la qual cosa ens porta cap a una certa uniformitat creativa en l'etapa de la producció neoclàssica d'aquests artífexs, al marge de la diferent evolució artística de molts d'ells. És a dir, que obviant els trets individuals i personals de cadascun, podem observar com tots ells s'inspiren en unes mateixes fonts literàries i en unes mateixes imatges, tot i que no sempre es corresponen a una visió directa de l'Antiguitat.

Anem pas a pas. En primer lloc voldríem centrar-nos en la incidència de la difusió dels models a través de gravat³³, als repertoris dels quals els artistes devien tenir comú accés. Ens interessa en concret fixar-nos en la representació de la *Mort de Cleòpatra* en un petit bronze recuperat a les excavacions d'Ercolano i reproduït, segons gravat de F. Giomignani³⁴ [il. 4], en un dels vuit volums que conformen el *Catalogo degli Antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano* que, dirigits per Ottavio Antonio Bayardi, foren publicats a Nàpols entre 1755 i 1792³⁵. És evident que la composició d'aquest grup està molt a prop dels precitats dibuix i relleu de Canova –*Plor per la filla dels marquesos de Santa Cruz*–, així com també hi podem trobar una certa relació amb *La partença di Coriolamo*, d'Angelica Kauffmann (1741-1807) [il. 5] i *La mort de Lucrecia* de José de Madrazo (1781-1859) [il. 6], ambdues difoses per gravat a les precitades *Memorie* de Giuseppe Antonio Guattani³⁶. És en relació a aquesta segona que Carlos Cid torna a insistir en la influència de la *Lucrecia* de Campeny. Diu textualment: «*A propósito de semejanzas, hay un caso muy curioso de José de Madrazo, pintor pensionado en Roma, amigo y compañero de Campeny, pintó en 1806 una muerte de Lucrecia rodeada de la doliente familia. El paradero del lienzo se pierde en 1819, quizá esté en el Palacio Real de Madrid, pero Guattani lo publicó añadiendo un bello grabado a doble página. La coincidencia de la dama romana y la escultura de Campeny es tan estrecha que no dudamos que Madrazo se inspiró directamente en la obra del catalán [...] La fecha de la Lucrecia es algo posterior a la de la esculpida. Madrazo no pudo verla porque ya estaba en Barcelona, pero sin duda conoció los dibujos y modelos de barro de Campeny*»³⁷.

Així mateix, l'esmentat gravat publicat per Bayardi té molt a veure amb l'escultura del català pel que fa a la composició de la figura protagonista, que en els dos casos trobem assegurada i recolzada en el respall de la cadira, deixant caure el cap sobre l'espatlla i enllaçant el pes del desmai amb el braç que es projecte perpendicularment al terra;

32. Recollit per Carlos Cid, tot i que ho considera «una exageración laudatoria más» (C. CID, *Ibidem.*, p. 138). Aquest autor ens recorda sovint al text l'afecte d'Arrau pel seu mestre i amic, la qual cosa fa que aquesta primera biografia en certa manera resulti ser «un relato donde se calla o altera lo negativo, y lo positivo, real o imaginario se exalta para mayor gloria de Campeny» (C. CID, *Ibidem.*, p. 48).

33. En aquest sentit, al marge del paper que ja feia temps jugava el gravat com a difusor de nous models, cal tenir en compte la imperant prohibició absoluta de prendre mesures dels edificis o d'esbossar dibuixos en els recintes arqueològics. Així, doncs, hem d'assenyalar que alguns d'aquests gravats es feien de memòria i que per tant podien ser portadors d'imprecisions i d'errors.

34. *De'bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione*, tom. I, MDCCCLXVII, p. 267. Dins *Catalogo degli Antichi monumenti dissotterrati dalla scoperta città di Ercolano per ordine della Maestà di Carlo re delle due Sicilie, e di Piacenza, gran principe ereditario di Toscana*. Composto e esteso da Monsignor Ottavio Antonio Bayardi Protonotario Apostolico, referendario dell'una e dell'altra signatura, e consultore de' Sacri Riti. In Napoli MDCCCLV-MDCCXCII. Nella Regia Stamperia di S.M., vol. VI, p. 267.

35. Tots vuit volums van ser editats en luxós format. El primer sortí a la llum el 1757 i, a l'igual dels quatre següents editats el 1760, 1762, 1765 i 1779, respectivament— es dedicaren a la pintura; els volums VI (bust, 1767) i VII (estàtues, 1771) conformaren dos toms dedicats als bronzes; i el VIII (1792) a llànties i cancelobres. Tot plegat formava part, més d'una campanya de prestigi reial, que no pas d'un veritable desig de divulgació erudita si tenim en compte la utilitat del text, ja que no donava cap informació logística de les troballes. Sembla ser que aquesta edició de l'*Stamperia Reale* va tenir una difusió molt limitada, fet que va resoldre's d'alguna manera amb les edicions —igualment il·lustrades— més econòmiques que d'aquesta obra apareguren a França, Anglaterra, Alemanya i a la mateixa Itàlia. Es tractava de volums de format petit, de text resumit i amb gravats de menys qualitat, però que de ben segur van contribuir en la formació del nou gust i en la ràpida expansió del nou repertori decoratiu.

36. G.A. GUATTANI, *Op. Cit.*, tom III, p. 17 i tom I 59, respectivament.

37. C. CID, *Op. Cit.*, p. 139.

semblantment, les dues vesteixen una fina túnica que permet entreveure la sinuositat de l'anatomia –seguint la tècnica de draps mullats de l'estatuària clàssica–, mostrant al descobert un dels seus pits; les dues imatges ens ofereixen un l'aspecte més aviat allunyat del drama de la mort i molt més proper a la placidesa del somni. En fi, d'ambdues figures es pot dir que, pràcticament, només trobem com a variants la posició del braç dret, el model de la cadira i petits detalls en el tractament de la túnica.

Però no és aquesta l'única font d'inspiració de la *Lucrècia* de Campeny. La tipologia del seient, així com la disposició del braç dret estan força relacionats amb el retrat d'*Agripina (o Elena), mare de Constantí* [il. 7], escultura pertanyent a la col·lecció romana del Museu Capitolino, el mateix model que Antonio Canova utilitzà per al *Retrat de Letizia Ramolino Bonaparte, mare de Napoleó* (Chatsworth, Devonshire collection) [il. 8] difós, també, el 1806 a les *Memorie* de Guattani segons gravat de Fontana³⁸.

Per altra banda, aquesta posició del cap tirat enrere, connectant amb la caiguda perpendicular del braç és una forma compositiva força emprada en la plàstica artística des del Renaixement, probablement inspirada en el grup clàssic de *Menelau i Patrocle*³⁹ [il. 9] que, vinculat a la *Lucrècia* de Campeny, ens remet a un altre gravat de les tan esmentades *Memorie* de Giusepe Antonio Guattani referent a una còpia de Colino Morison (1732-1810) d'un grup original grec desaparegut de Roma i que representava la narració de Plini el Vell⁴⁰ sobre la dramàtica història d'una mare lactant ferida de mort amb el seu fill a la falda⁴¹ [il. 10]. En definitiva, una forma compositiva força lligada a les figures femenines d'altres artistes coetanis –com en el cas de *Lear i Cordèlia*, de James Barry [il. 11], o del *Perseu mata a la Medusa*, d'Alexandrer Runciman [il. 12], per citar-ne dos exemples⁴²– però, sobretot, a l'estètica de Heinrich Füssli i molt especialment a la representació de la figura de Titània en una de les pintures dedicades a il·lustrar *El somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare, –*Oberó mulla amb el suc d'una flor màgica els ulls de Titània adormida* (1793, Zurich, Kunsthaus)– [il. 13], obra difosa el 1794 segons gravat de Richard Rhodes (1765-1838)⁴³ [il. 14] i probablement coneguda per Campeny. Recolzem la nostra opinió en el ritme compositiu d'ambdues figures, marcat per un suau eix que en forma d'«S» (*serpentinata*) recorre el cos de la figura des de la punta del peu, passant per tota la cama, l'enllaçant amb la mà que reposa sobre la cuixa, el braç i, finalment, el cap voltat amb laxitud cap enrere i enfrontat a la caiguda perpendicular de l'altre braç en Titània, o coincident amb aquest en el cas de *Lucrècia*; així com en la presència d'un mateix caire sensual de les dues joves; i, finalment, en aquell alè de pau vinculat a la placidesa del somni, en el cas de Titània, i al repòs de la mort, en el de *Lucrècia*.

És evident que, durant la seva estada a Roma (1770-1778), Füssli s'inspirà en les mateixes fonts que continuarien influïnt a la generació posterior, la qual s'hauria de veure, a més, enriquida amb l'empremta plàstica i teòrica dels grans artistes que els havien precedit en l'estatge romà. En aquest sentit, volem encara remetre'ns a d'altres fonts plàstiques de l'Antiguitat que, al nostre parer, són clars referents d'inspiració d'ambdues protagonistes femenines –Titània i *Lucrècia*–. La primera, és una còpia romana d'*Ariadna dormint* (s. III-II a. JC. París, Louvre) [il. 15], la posició de la qual, encara que en aquest cas completament horitzontal, manté un mateix aire i, sobretot, el tractament del rostre i dels cabells és el mateix de la *Lucrècia* de Campeny, com també hi trobem certes connexions amb la *Mènade*

38. G.A. GUATTANI, *Op. Cit.*, t. 1, p. 11. Aquest fou, també, el model per als retrats de la *Marquesa de Ariza* (Madrid, Palau de Liria) i del *Isabel de Braganza* (Madrid, Museo del Prado) de José Álvarez Cubero (1768-1827), autor que juntament amb Antoni Solà i Damí Campeny formen la triada més destacada del Neoclassicisme hispànic. Álvarez Cubero va estar durant bastants anys a Roma, on també va ser deixeble i amic de Canova.

39. Reproduït per P. TOMORY, *The Life and Art of Henry Fuseli*. London, Thames and Hudson, 1972, p. 130, il. 60.

40. *Naturalis Historia*, llibre 35.

41. Gravats per Campanella de la pintura de Morison, segons dibuix de Cavalluci. G.A. GUATTANI, *Op. Cit.*, tom III, p. 57.

42. Il·lustracions publicades a P. TOMORY, *Op. Cit.*, p. 130, ils. 61 i 62, respectivament.

43. Catalogat per D.H. WEINGLASS: *Prints and Engraved Illustrations by and after Henry Fuseli a Catalogue Raisonné D. H. Weinglass*. Aldershot, Scolar Press Brookfield (Vt.) Ashgate cop., 1994, p. 171, núm. 132, il.

orgiàstica⁴⁴ del relleu clàssic publicat per Peter Tomory en relació al Diomedes i Cressida (1805) de Füssli⁴⁵ [il. 16 i 17]. A més, observem com el rostre d'Oberó a la pintura de Füssli connecta perfectament amb la còpia d'un model grec anterior de la figura helenístico-romana de l'*Eros de Centocelle*, també conegut com «Geni del Capitoli» (s. II, Museu Vaticà), la mateixa figura que Campeny copià en marbre italià i que la Reial Junta de Comerç de Catalunya adquirí el 1825 (Barcelona. Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi)⁴⁶ [il. 18].

Al marge dels possibles models plàstics en comú, voldríem incidir en la coincidència d'ambdós artistes en la dualitat Neoclassicisme-Romanticisme, per altra banda tan freqüent a l'època, sobre la qual ja es manifestà Carlos Cid en relació a la *Lucrecia*. Diu textualment referint-se a Campeny: «No fue un verdadero romántico, pero en algunas de sus obras formalmente más clásicas hay acentos de este estilo, como ensus bellas suicidas –Lucrecia y Cleopatra–, en que palpita la tragedia, la muerte, el postrer hálito sensual y el mensaje pseudomoralizante. Están en esa zona de forma y contenido en que es imposible delimitar de modo absoluto clasicismo y Romanticismo. Su Almogávar venciendo a un caballero francés no sólo participa de esta dualidad, sino que es un tema literario e histórico medieval», i en nota a peu de pàgina insisteix en aquesta dualitat i assenjala dins l'època «casos cumbre como los de Füssli, Blake, Ingres y muchos más»⁴⁷.

Certament, el neoclassicisme de Campeny està molt més a prop del pensament i la manera de Füssli que, per exemple, de la fredor plàstica del seu coetani Thorvaldsen. És en aquest sentit que volem recollir la cita que fa Frederick Antal de la 100 Conferència de Füssli, en la qual es manifestava en contra d'una pintura classicista exageradament escultural: «A la vida es a la que debemos recurrir –a la cálida, cordial y carnal vida– en busca de formas animadas [...] confío en que no se imaginará que pretendo recomendar la frígida introducción de ese estilo marmóreo, esa pedante rigidez, que, con el título de corrección, que no le corresponde, a menudo desfigura los esfuerzos de quienes [...] se contentan con ser los aburridos transcritores de la letra muerta y no del espíritu de los antiguos»⁴⁸.

Ja hem manifestat a l'inici del nostre discurs que érem plenament conscients de què només ens enfrontàvem a una punta de l'iceberg i que aquesta serà una investigació molt més llarga i complexa. Tot i així, hem considerat interessant plantejar un primer estadi de discussió en aquest congrés. És evident que caldrà aprofundir en el coneixement de Füssli i en la seva influència teòrico-plàstica, com per exemple, en les seves referències a les lliçons dels manieristes italians –de ben segur que hi ha diversos elements comparables amb les escenes eròtiques del manierisme tardà–, però caldrà deixa-ho per més endavant. Ara per ara, només ens atrevim a apuntar un parell d'exemples més a analitzar en la relació entre Füssli i l'obra de l'etapa romana de Campeny. Es tracta de *Cleòpatra* (1804) –l'escultura que representa la mort de la mítica reina d'Egipte i que fa parella amb la tan comentada *Lucrecia*–, i del baix relleu de *Macenci ferit* (a. de 1800).

Respecte a la primera, de la qual conservem el buidat en bronze i tres models previs en terracota (Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya) [il. 19], pensem que caldria analitzar-los en relació a la *Cleòpatra* atribuïda a Rafael i difosa segons gravat de Marcantonio Raimondi⁴⁹ [il. 20], i a les representacions oníriques de la pintura⁵⁰ [il. 21] i el gravat⁵¹ [il. 22] de *Cupido davant d'una jove adormida*, ambdues obra de Füssli.

Finalment, en relació al *Macenci ferit* (Barcelona. Museu Marés) [il. 23], cal centrar-se en la crítica que fa Carlos Cid de l'obra, a causa del seu «exceso de dramatismo teatral

44. *Copia romana en marbre d'una obra associada a Cal·límac d'Atenes (finals s. V aC). Roma. Museu Capitolino.*

45. P. TOMORY, *Op. Cit.*, p. 152, ils. 122 i 120, respectivament.

46. Vegeu catalogació raonada de l'obra a C. CID, *Op. Cit.*, pp. 163-164.

47. C. CID, *Op. Cit.*, p. 99 i nota 148.

48. Segons transcripció de F. ANTAL, *Op. Cit.*, p. 205.

49. Catalogat amb el núm. 198 (161) a «The Works of Marcantonio Raimondi and of his School», dins *The Illustrated Bartsch*. New York. Abaris Boks, 1978, vol. 26, p. 194, il·lustrat.

50. Reproduïda per P. TOMORY, *Op. Cit.*, p. 85, il. VIII.

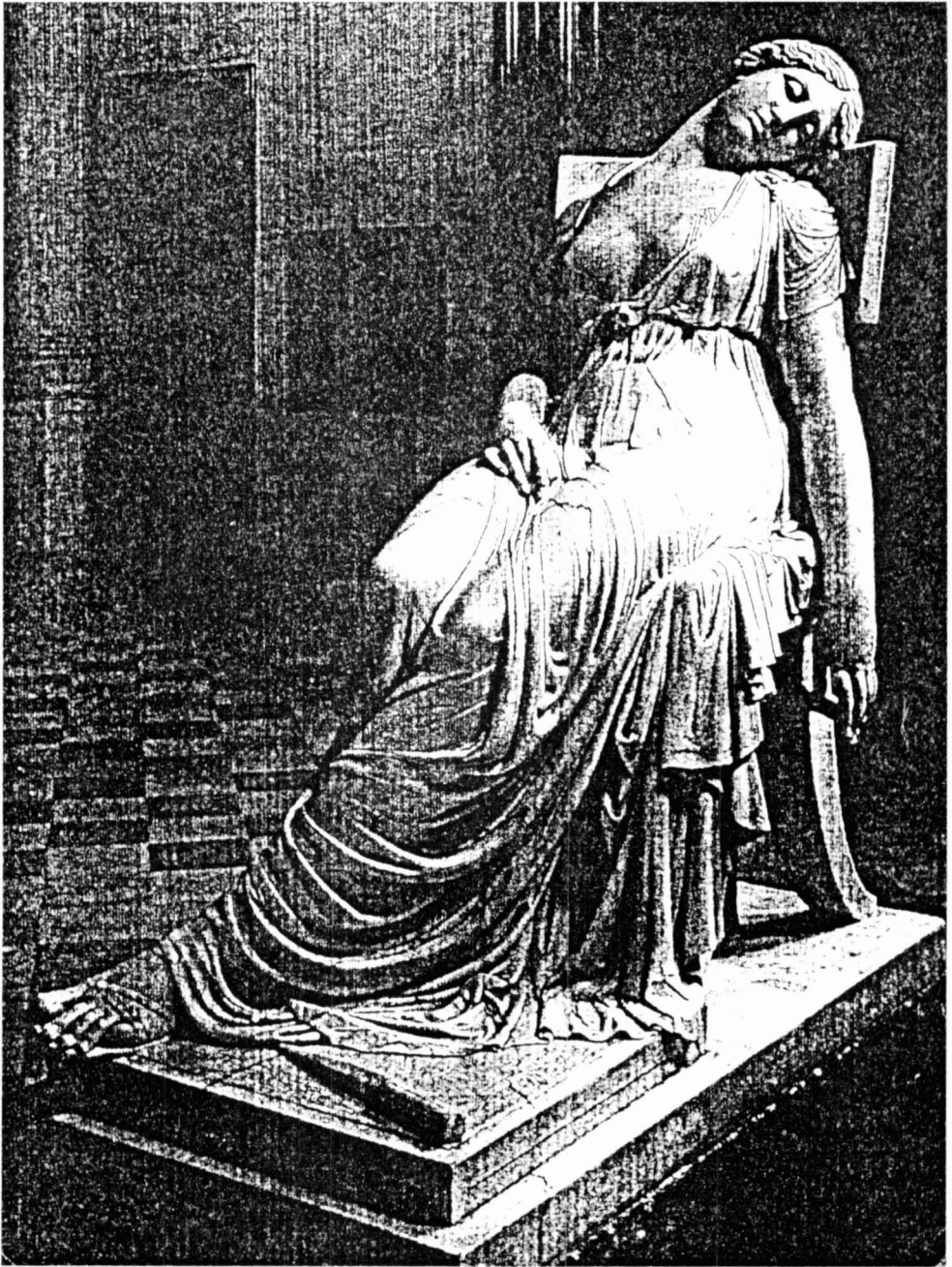
51. Punta seca catalogada amb el núm 81 per WINGLASS, *Op. Cit.*, p. 92.

de Mazencio y el hombre de la izquierda»⁵², i fixar-se en la composició de la figura d'aquest darrer personatge relacionant-la amb la de Lady Macbeth sonàmbula (París. Museu del Louvre) [il. 24].

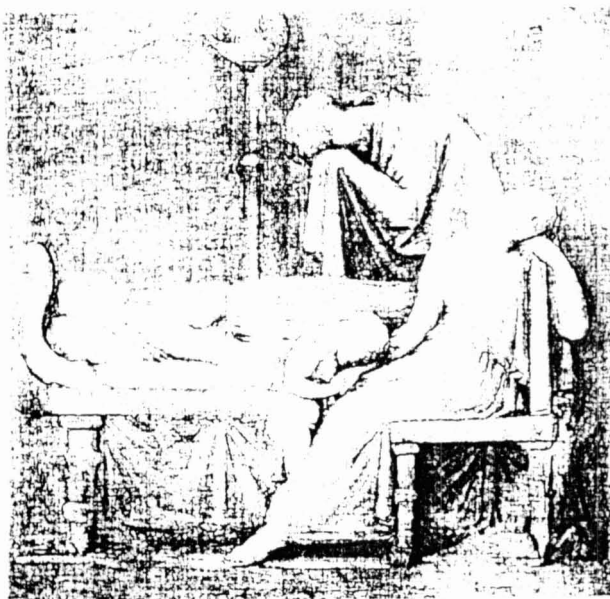
És evident que l'esmentat –i encara poc estudiat– ambient amb què treballà Campeny a Roma afavorí la qualitat creativa de la seva producció italiana, de la mateixa manera que el seu retorn en l'àmbit barceloní, molt més pobre artísticament i cultural, condicionà les seves obres posteriors, tot i que mantingueren un bon nivell tècnic. És en aquest sentit que fem nostres les paraules de Joan-Ramon Triadó quan, referint-se a la *Lucrecia* de Campeny, diu que «és il·lustrativa d'un manera de fer d'aquest autor; segueix l'esperit del moment i només s'entén en el seu context romà. Hom creu que l'ambient és consubstancial a l'obra de l'artista [...] Pensem que el Neoclassicisme no és un art adient a la tipologia religiosa, ja que la seva forta càrrega ideològica, de marcat accent clàssic i liberal, el fa inviable. Campeny arribarà a ser clàssic quan, un cop a Barcelona conrearà les temàtiques religioses, però ja no tornarà a ser neoclàssic. Tanmateix, l'art és la sàvia simbiosi de concepte i forma, i la transgressió d'aquesta norma esdevé sempre un fracàs. I Campeny, malgrat tot, no va ser excepció i es convertí en esclau del sistema. Com diu el romanç anònim: "Que buen vasallo si hubiera buen señor"»⁵³.

52. C. CID, *Op. Cit.*, p. 115.

53. J.R. TRIADÓ. *L'època del Barroc. S. xvii-xviii* (1984). *Història de l'Art Català*, vol. V, 40 ed. Barcelona, Edicions 62, 1998, p. 262.



1. Damià Campeny.
Lucretia



Antonio Canova.

Plor per la filla dels marquesos de Santa Cruz

2. dibuix preparatori

3. gravat

3 bis

Tab. III.

Fig. 94.





4. F. Giomignani
Mort de Cleòpatra



5. Angelica Kauffman
La partenza di Coriolano



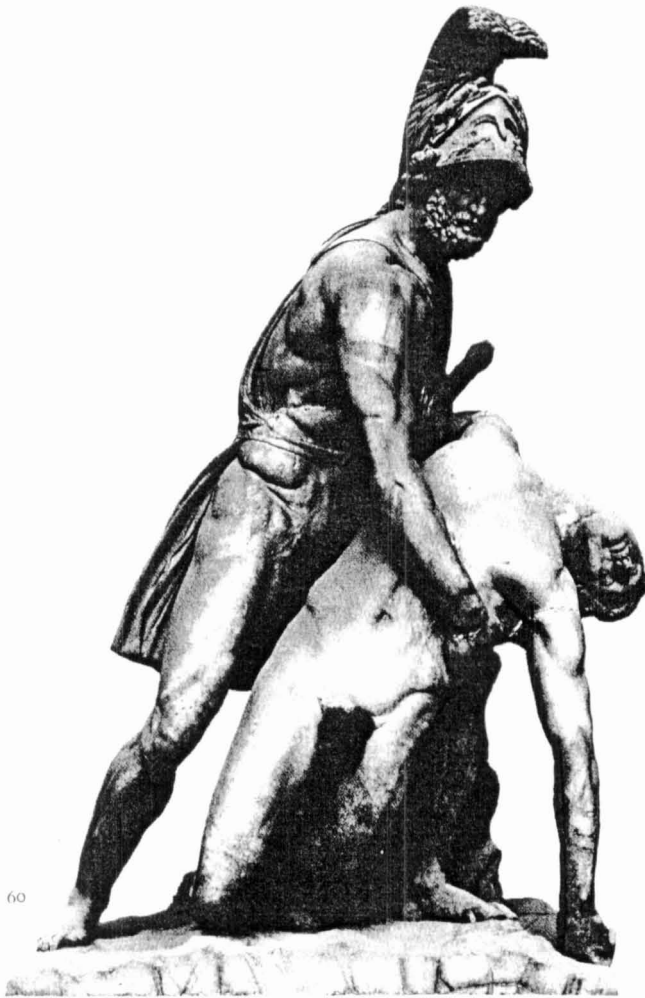
6. José de Madrazo
La mort de Lucrècia



7. *Agripina (o Elena), mare de Constantí*



8. Antonio Canova
Retrat de Letizia Ramolino Bonaparte, mare de Napoleó



9. *Menelau i Patrocle*

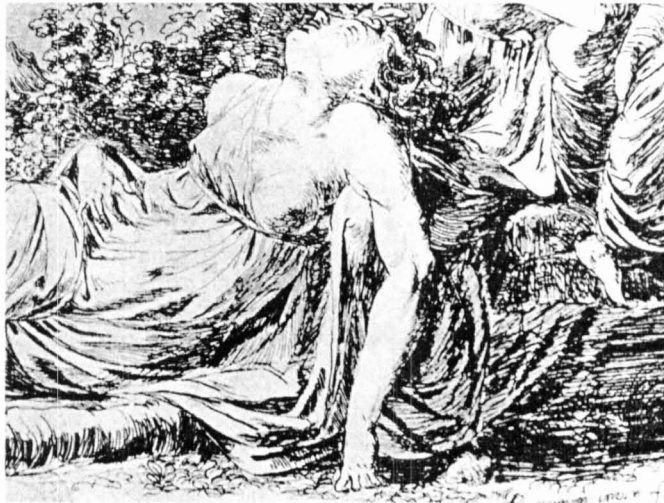


10. Colino Morison

Mare lactant ferida de mort amb el seu fill



11. James Barry
Lear i Cordèlia



12. Alexandrer Runciman
Perseu mata a la Medusa



Heinrich Füssli
Oberón mulla amb el suc d'una flor màgica els ulls de Titània
13. pintura



Heinrich Füssli
Oberó mulla amb el suc d'una flor màgica els ulls de Titània
14. gravat



15. *Ariadna dormint*



15. Campeny. *Lucretia*.



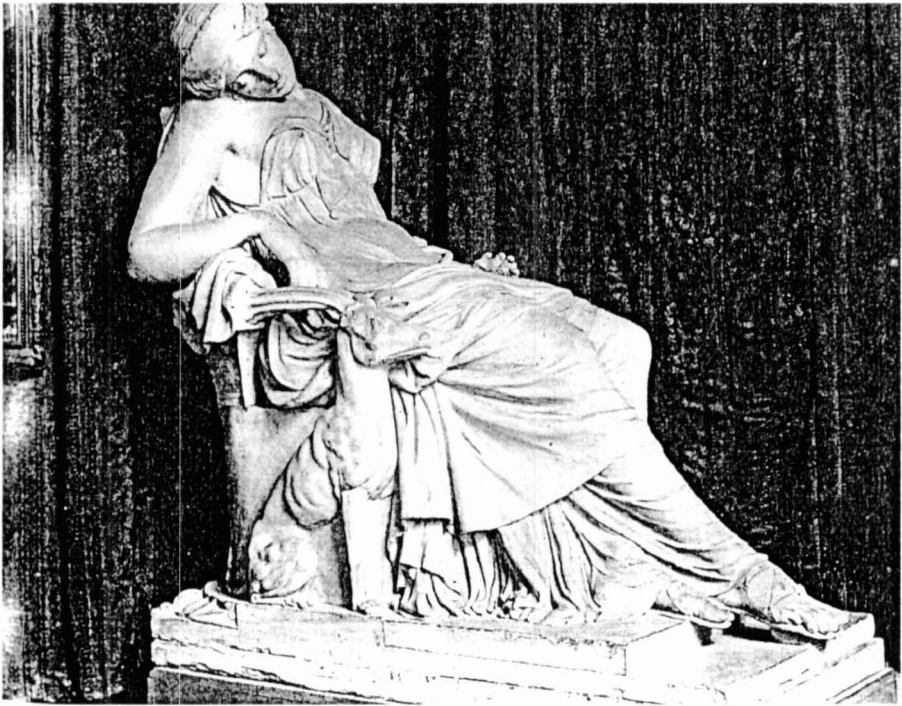
17. Heinrich Füssli
Diomedes i Cressida



16. *Mènade orgiàstica*



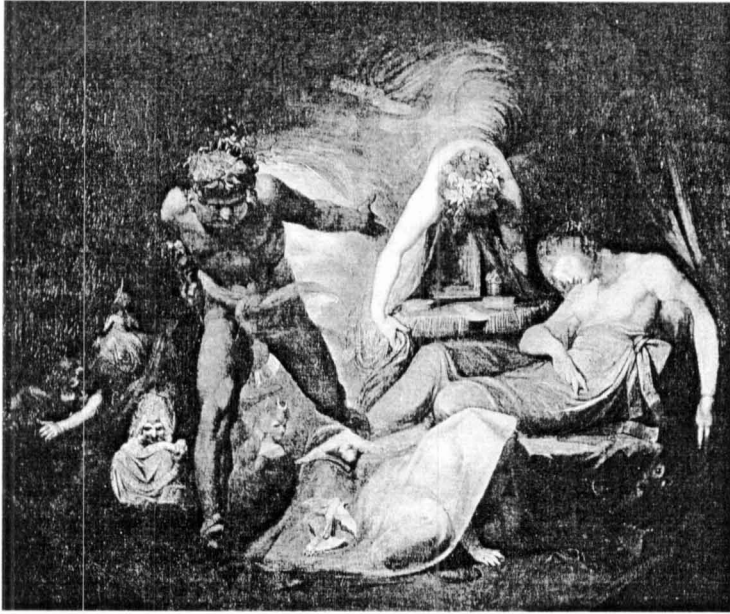
18. *Eros de Centocelle* «Geni del Capitoli»



19. Damia Campeny.
Cleòpatra



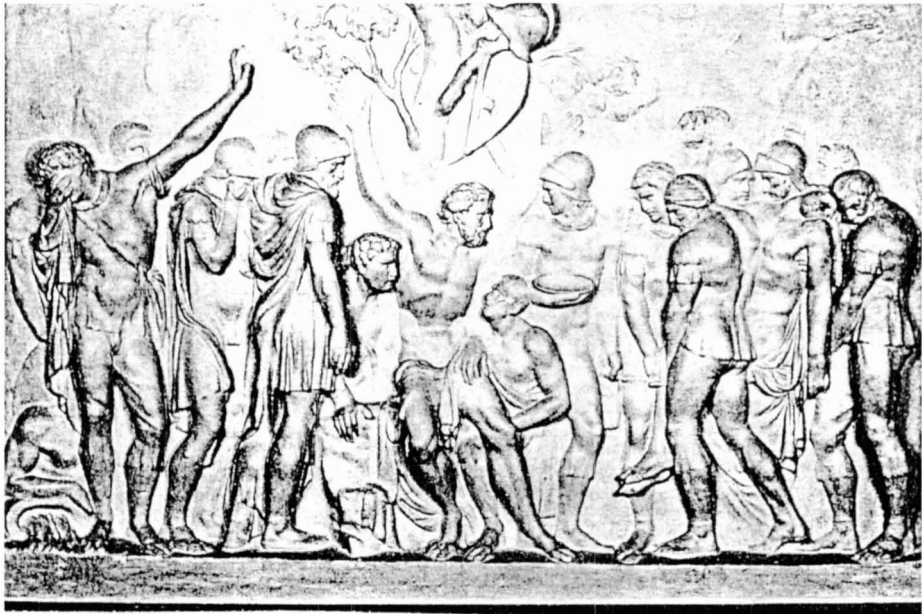
20. Marcantonio Raimondi
Cleòpatra



Heinrich Füssli
Cupido davant una jove adormida

21. pintura

22. gravat



23. Damià Campeny
Macenci ferit



24. Heinrich Füssli
Lady Macbeth