

El escultor neoclásico Damià Campeny y la «Iconología» de Cesare Ripa

CARLOS CID PRIEGO

1. *Campeny y el método iconológico*

Campeny es figura sobradamente conocida en términos generales de nuestra escultura neoclásica, aunque están por profundizar su biografía y su obra. Baste recordar que nació en Mataró en 1771, que fue discípulo de Salvador Gurri, estudió en la Escuela de Nobles Artes de la Llotja de Barcelona, que estuvo becado en Roma dieciocho años, donde se familiarizó con la estatuaría clásica y mantuvo estrecho contacto con Antonio Canova. De regreso a Barcelona, le nombraron profesor de la Escuela de Llotja, fue Escultor honorario de Cámara, perteneció a varias Academias y murió en Sant Gervasi de Cassoles en 1855.¹

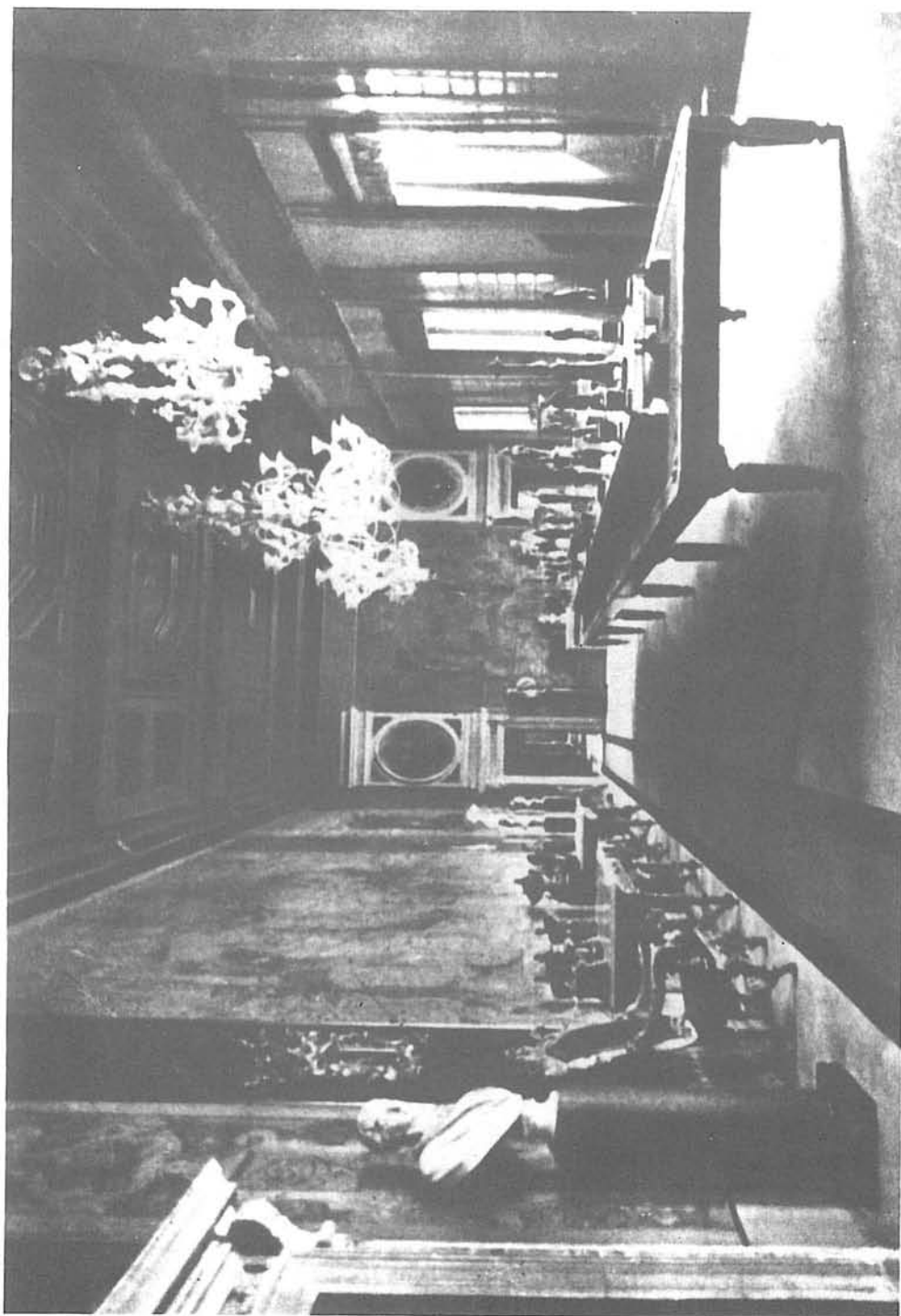
1. La biografía crítica y a fondo de Campeny está por hacer, hay algunos ensayos y la mayoría de los autores incluyen un resumen. Entre los textos más extensos o interesantes: ALCOLEA, S., «*El Renacimiento. L'època barroca. El segle XIX*», *L'Art català*, t. I, pp. 268-269, Barcelona, 1983; ARRAU Y BARBA, J., *Necrología de D. Damián Campeny, Memoria necrológica leída en sesión pública en la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes el 15 de noviembre de 1857*, manuscrito en el archivo de la misma, carpeta 34, se publicaron varios resúmenes, completo por la Academia en *Año Académico 1910 a 1911*; BASSEGODA NONELL, J., *La Casa Llotja de Barcelona. Estudi històric, crític i descriptiu de l'Edifici i les seves col·leccions d'escultura i pintura*, pp. 165 ss., Barcelona, 1986; BELLALTA COLLET, J., *Notas biográficas sobre la personalidad del insigne Campeny*, Barcelona, 1906; BENET, R., *L'Art català*, t. II, pp. 225 y 241-250, Barcelona, 1958; CASTELLVÍ TODÀ, J., *El escultor mataronés Damià Campeny y Estrany*, Mataró, 1955; ELIAS, F., *L'escultura catalana moderna*, t. II, pp. 40-46, Barcelona, 1928; ELIAS, F., *Mestres catalans d'ahir i d'avui. La vida de Damià Campeny*, Barcelona, 1938, traducción castellana

Su obra se divide entre la escultura pagana neoclásica, que practicó preferentemente en Italia, en la que alcanzó excelente calidad, y la imaginaria religiosa en la que su arte es menos apreciable.

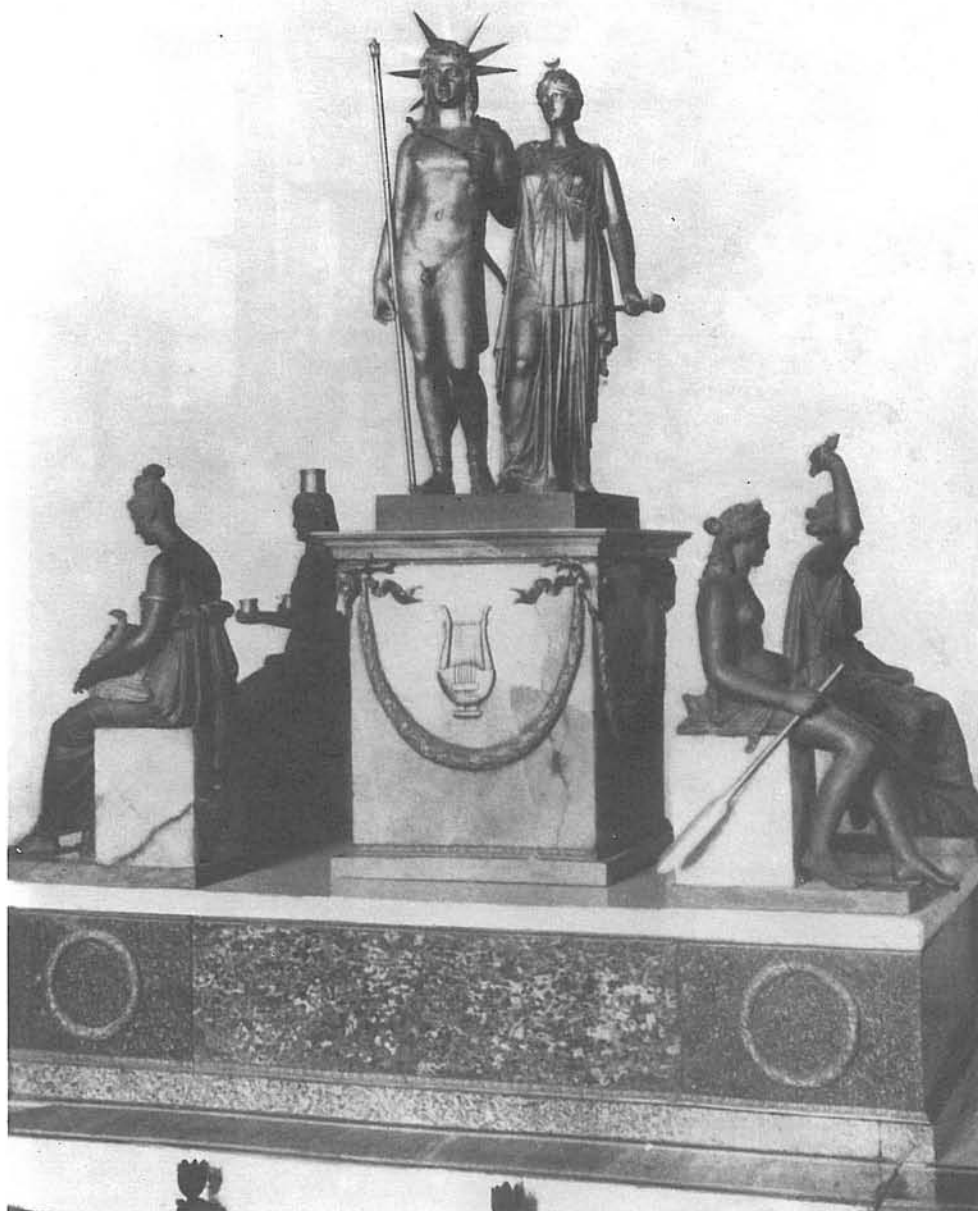
Como la mayoría de los artistas, se inspiró frecuentemente en fuentes escritas. Gran parte de las obras de su tiempo, y de otros, tienen tras de sí un texto, pero su grado de dependencia varía según se trate de temas estereotipados de dominio común, o de otros muy concretos en que aparecen atributos de difícil o imposible interpretación sin el cotejo con escritos concretos. No es necesario leer los *Evangelios* canónicos y los *Apócrifos* para representar una Natividad, tampoco el contemplador tiene que hacerlo para comprender la escena. En la producción no religiosa de Campeny hay esculturas de este tipo: no tuvo que releer viejos mitos para figurar a Diana Cazadora, su modelo hay que buscarlo en la estatuaría clásica. Otro grupo de obras se apoya en textos concretos, caso de sus relieves del Sacrificio de Calirrohe, Mazencio herido, Mucio Scévola que quema su mano en el fuego en presencia de Porsena, etc.²

en la serie *Maestros catalanes de ayer y de hoy*, Ed. Junta de Exposiciones de Arte de Cataluña, Barcelona, 1938; ELÍAS DE MOLINS, A., *Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, t. I, pp. 363-458, Barcelona, 1889; MARÉS DEULOVOLO, F., *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, numerosas citas, Barcelona, 1964; PARDO CANALIS, E., *Escultores del siglo XIX*, pp. 5, 230, 231, 247, 269, Madrid, 1951; PARDO CANALIS, E., *Escultura neoclásica española*, pp. 25-26 y 40-41, Madrid, 1958; PIROZZINI MARTÍ, C., *Campeny. Su vida y sus obras. Estudio crítico leído en sesión solemne celebrada por el Excmo. Ayuntamiento Constitucional de Barcelona, el día 25 de septiembre de 1883 con motivo de la colocación del retrato de este distinguido artista en la Galería de Catalanes Ilustres*, Barcelona, 1883, reeditado en *Galería de Catalanes Ilustres*, Barcelona, 1951; RIERA I MORA, A., «*Damià Campeny: una revisió biogràfica i bibliogràfica de l'escultor mataroní*», *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 51, pp. 91-107, Barcelona, abril 1991; RIERA I MORA, A., *Los albores del siglo XIX: escultores catalanes pensionados en Roma*, comunicación al Congreso del CEHA, Cáceres, 1991 (Actas en prensa); SUBIRACHS I BURGAYA, J., *L'escultura commemorativa a Barcelona fins al 1936*, pp. 18-24, Barcelona, 1986.

2. Eran muy numerosas las mitologías impresas corrientes en la Italia de la época y que manejaban los artistas. Entre otras: NATALE CONTI, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, Venecia, 1551, varias edics., ampliada la de Venecia, 1581, hay traducción castellana con introducción y notas de IGLESIAS MONTIEL, R. M.^a y ÁLVAREZ MORÁN, M.^a C., Universidad de Murcia, 1988; documentalmente sabemos que en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona se utilizaba un *Dizionario della favola*, Venecia, 1793; BLANCHARD, P., *Mytologie de la jeneuse*, París, 1803; NOEL, Fr., *Dictionnaire de la fable*, París, 1803; abundante y selecta bibliografía antigua en RIERA I MORA, A., «*Versions escultòriques de Bacus i la Tardor: simbolisme y allegoria de la vinya i el vi*», comunicació al III Colloqui d'Història Agrària, mil anys de producció, comerç i consum de vins i begudes alcohòliques als Països Catalans, notas 8 y 9, Vilafranca del Penedès i Sant Sadurn d'Anoia del 14 al 18 de febrer de 1990 (en prensa); abundante bibliografía mitológica en ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1990.



Juego de mesa hecho para Vargas y Laguna, conjunto.
Parma, Museo Nazionale



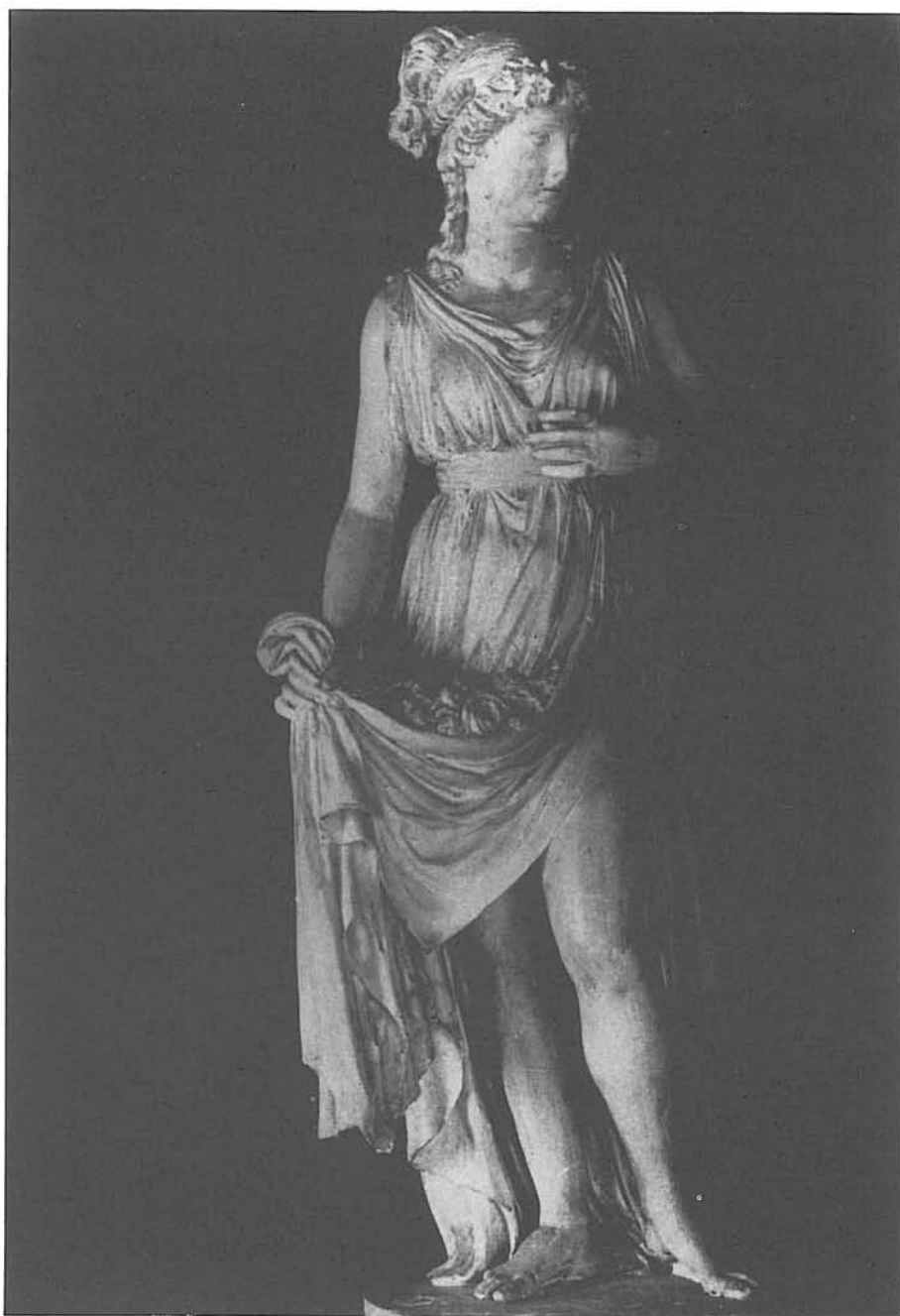
Juego de mesa para Vargas y Laguna, detalle central.
 Sobre el pedestal el Sol (Apolo) y la Luna (Diana); abajo, izquierda
 en primer término, alegoría del Aire, detrás de la Tierra; a la derecha,
 delante el Agua, detrás el Fuego



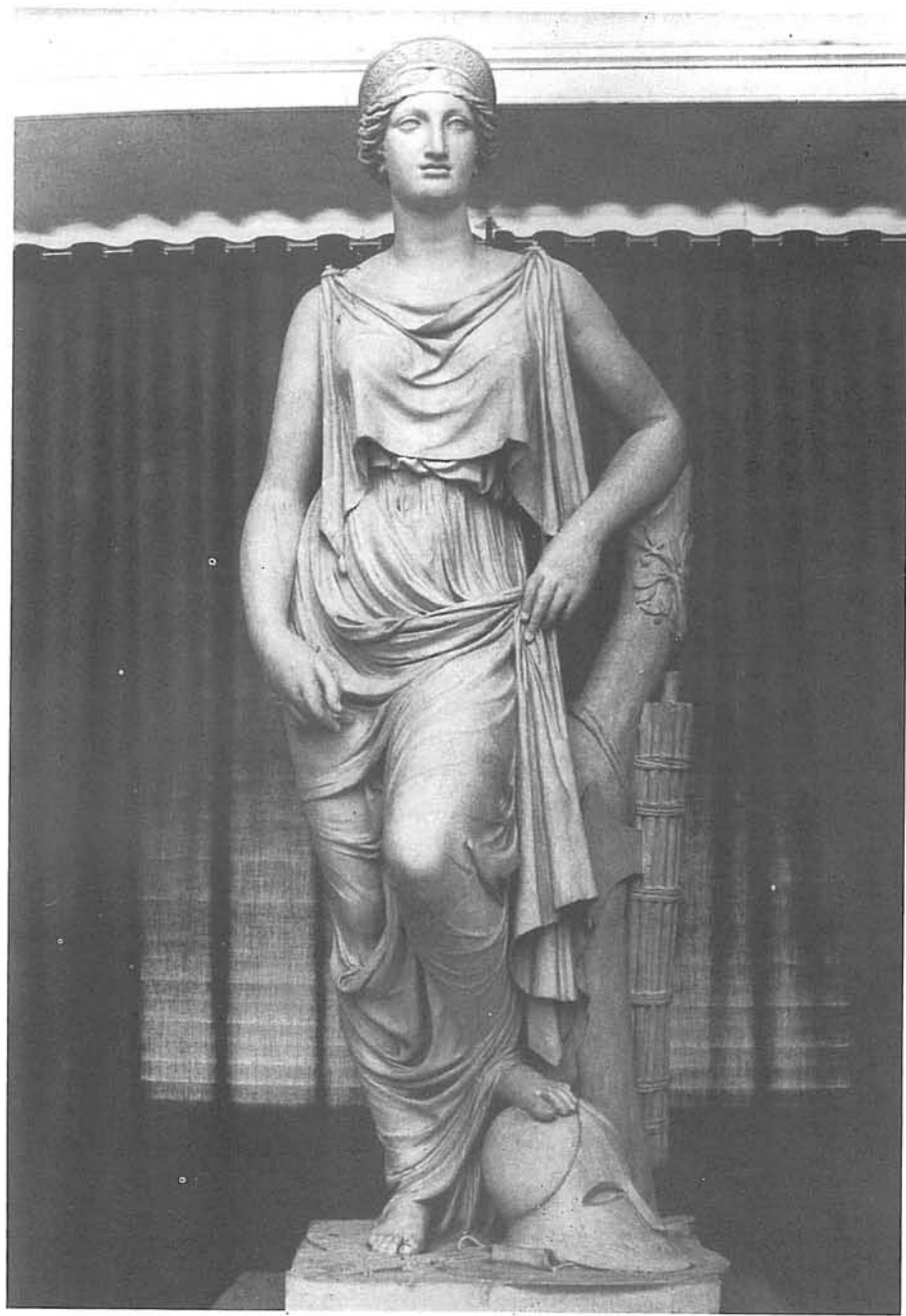
Bocetos de barro cocido, preparatorios de la serie de las Virtudes del segundo juego de mesa. De izquierda a derecha: Justicia, Mansedumbre, Benignidad, Magnanimidad. Colección Padró, Museu d'Art Modern, Barcelona



Bocetos de barro cocido, preparatorios de la serie de las Virtudes del segundo juego de mesa. De izquierda a derecha: Humanidad, Verdad, Honestidad, Afabilidad. Colección Padró, Museu d'Art Modern, Barcelona



La Humanidad-Flora, sala de yesos de la Acadèmia de Sant Jordi,
Barcelona



La Clemencia-La Paz. Vestíbulo de la sala de sesiones
de la Acadèmia de Sant Jordi, Barcelona



La Fe Conyugal, Saló Daurat de la Cambra Oficial de Comerç,
Llotja de Barcelona



Talía, sala de juntas de la Acadèmia de Sant Jordi, Barcelona

Dejando de momento todo esto aparte, centraremos la atención en un curioso libro que Campenry indudablemente manejó y le sirvió de guía casi literal en otro lote de sus obras: la *Iconología* de Ripa, edición príncipe en Roma 1593, la primera ilustrada, Roma 1603.³ Esta obra recopila símbolos y alegorías de la Antigüedad, medievales y hasta posteriores, en forma de grueso y complejo diccionario que tuvo enorme éxito: se hicieron 13 ediciones italianas, 7 francesas, 4 alemanas, 6 holandesas, recientemente una española; de unas en otras fue aumentando el número de temas.⁴ Durante los siglos XVII, XVIII y parte del XIX, su manejo fue imprescindible a los artistas.

Iconología e Iconografía proceden de las mismas palabras griegas, *eikón* = imagen y *logeia* = discurso, tratado, la primera y *graphein* = figura dibujada la segunda, lo que viene a ser muy parecido. Pero aunque sus campos coinciden no deben confundirse: «la inografía se dedica a la descripción, clasificación y lectura de las imágenes, la iconología se preocupa por el significado último de las mismas, es decir, intenta explicar el porqué de las imágenes en un contexto determinado».⁵ El siglo XX ha redescubierto la Iconología a partir de Mâle y de Panofsky, y esta disciplina ha resultado muy útil para la comprensión de muchas obras de Arte.⁶ Su conocimiento llegó a España con retraso y pronto el entusiasmo se convirtió en moda, por lo que al lado de estudios muy

3. CESARE RIPA, *Iconologia, overo descrittione dell'Imagini universale cavate dall'Amtichità et da altri luoghi, da Cesare da Ripa Perugino. Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori et Scultori, per rappresentare le Vitù, Vitti, Affeti, et Passioni humane. In Roma, Per gli Heredi di Gio. Gigliotti. MDXCIII.*

4. De la *Iconologia* de Ripa hay excelente edición castellana con buen prólogo sobre la biografía de Ripa y estudio de su obra por ALLO MANERO, A., Ediciones Akal, S. A., Madrid, 1987.

5. Véase ALLO MELERO, prólogo citado en la nota anterior, epígrafe «Iconografía e Iconología en Cesare Ripa», pp. 9 y ss. Ver también ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, epígrafe «Iconología e Iconografía», pp. 3 ss.

6. DIEGO LÓPEZ, *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato, con todas las Historias, Antigüedades, moralidad y doctrinas tocantes a las buenas costumbres*, Juan de Mongastón, Nájera, 1615. MALE, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, 2a edic. París, 1951, cap. IX, pp. 383 ss. especial énfasis en Ripa; PANOFSKY, E., *Studies in Iconology*, Harper Torchbook, Harper and Row Inc., New York, 1962, edición española: *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid, 1972, con amplia introducción de LAFUENTE FERRARI, E., extensa bibliografía sobre el tema; *Goya. Revista de Arte*, núms. 187-188 volumen monográfico sobre «Emblemas», Madrid, 1985; ALCIATO, *Emblemas*, estudio previo y edición de SANTIAGO SEBASTIÁN, Akal/Arte y Estética, Madrid, 1985; ROSENBLUM, R., *Transformaciones en el Arte a finales del siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1986; CESARE RIPA, *Iconología*, estudio introductorio de ADITA ALLO MORENO, Akal/Arte y Estética, Madrid, 1987, amplia bibliografía; STAROBINSKI, J., *1789, los emblemas de la razón*, Taurus, Madrid, 1988; ESTEBAN LORENTE, J. F., *Tratado de Iconografía*, Istmo, Madrid, 1990.

serios se han cometido ligerezas. Es peligroso aplicar el método iconológico a obras anteriores o posteriores al período de su plena vigencia o a temas que responden a otras interpretaciones. La Iconología está plagada de símbolos y como muchos son polisémicos, se corre el riesgo de proyectar las ideas del investigador en vez de clarificar las objetivas, si no es posible el cotejo satisfactorio entre obra artística, textos y símbolos. Algo semejante a lo que sucede con ciertas interpretaciones psicoanalíticas, con las que la Iconología guarda algunas relaciones.

En el caso de Campeny no hay duda de que leyó a Ripa y le siguió en varias de sus producciones. En los años 1797 a 1815 en que residió en Roma la *Iconología* de Ripa era un libro muy difundido. Conocemos la biblioteca de Antoni Solá en Roma por el inventario *post mortem* de sus bienes.⁷ En ella había un ejemplar de la primera edición de 1593. Campeny y Solá eran catalanes, ambos pensionados en Roma y es lógico que consultaran sus libros. Campeny debió ver también otras ediciones, porque utilizó temas que se añadieron después de la tercera de 1607.

Las fuentes de Campeny se han rastreado en la Antigüedad clásica, sin profundizar demasiado. Sin negar su importancia, la constatación de su inspiración iconológica revela que el Neoclasicismo no se remitió exclusivamente a los antiguos, lo hizo también en otros ámbitos, como este de época manierista que a su vez le transmitió numerosa información medieval y renacentista.⁸ Campeny siguió a veces literalmente a Ripa, en otras simplificó reduciéndose a lo esencial. También se permitió libertades en provecho de la belleza y armonía del conjunto, o porque del texto o del grabado a la escultura de bulto hay obvias diferencias de volumen y técnica que exigen adaptación. Estas variaciones no son extrañas, ya desde el siglo XVII algunos artistas y tratadistas seguidores de Ripa aconsejaban hacerlas cuando fueran oportunas.

7. PARDO CANALIS, E., «La casa y biblioteca del escultor Antonio Solá», *Revista de Ideas Estéticas*, t. XXV, núm. 100, Madrid, octubre-diciembre 1967, pp. 249 ss.

8. Como muchas veces sucede, nuestra colega Anna Riera y el autor de estas líneas trabajaron independientemente en interpretaciones de Campeny a través de Ripa. Dejamos constancia de que a ella le corresponden las primicias en su trabajo: *Versions escultòriques de Bacus i la Tardor: Simbolisme i llegoria de la vinya i el vi, comunicació al II Colloqui d'Història Agrària. Mil anys de producció, comerç i consum de vins i begudes alcoholiques als Països Catalans*, Vilafranca del Penedès i Sant Sadurní d'Anoia, 14-18 febrer 1990 (en prensa). Es un estudio modelo de lectura imprescindible, coincidimos en algunos aspectos del ramillete de Parma, pero en aras a su trabajo abreviamos algunos y prescindimos de otros y de obras sobre Baco y el Otoño, ya que serían plagio de un texto insuperable.

2.1. *El «Ramillete» o servicio de mesa
de la embajada de España en Roma*

A comienzos del siglo XIX todavía se usaban las suntuosas decoraciones para las inmensas mesas de los banquetes palaciegos, que los italianos llamaban *trionfo de tavola*, los franceses *dessert* y que en España se conocían por «ramilletes de mesa». Eran grandes grupos escultóricos que figuraban edificios, ruinas o figuras que se colocaban en las mesas en cierto orden: los temas principales eran normalmente tres, uno central y dos laterales simétricos, alineados en el eje mayor, como la *spina* de un circo romano, los demás se distribuían en los bordes. Se completaban con candelabros, jarrones y recipientes, todo de materiales ricos y de cuidada ejecución, en que se combinaban bronce, bronce dorado y piedras nobles, como granitos de colores, alabastros, cornalinas, jaspes, ágatas, ópalos, malaquita, etc.

El embajador de España en la Santa Sede, D. Antonio de Vargas y Laguna, tenía el suyo, pero deseó dotar a la Embajada de otro que superara a las mesas principescas de Roma. Convocó un concurso en 1802, lo ganó Campeny; en 1805 estaba terminado, según la inscripción en el borde de la cabecera, que añade que los bronce fueron obra de Alessandro y Camilo Focardi, que Solá hizo las esculturas de las Estaciones y los Meses, y que Damià Campeny inventó y dirigió la obra. Hoy se conserva en el Museo de Parma; donde recientemente se ha restaurado.⁹

A pesar de variantes y libertades, su iconología revela cuidadosa lectura de la obra de Ripa. No sabemos si Solá, además de realizar bastantes esculturas proyectó también su programa simbólico. Campeny consta como director, en 1805 tenía 34 años, Solá sólo 25 y es natural que trabajara a las órdenes de su compañero. En cualquier caso debió de haber intercambio de ideas.

Guattami, que publicó una preciosa descripción de la obra, observó que Campeny fue un gran innovador porque prescindió de arcos triunfales, obeliscos, ruinas y piezas similares y las sustituyó por esculturas de bronce dorado y patinado sobre pedestales nobles, además de jarrones y candelabros.¹⁰ En el centro están las figuras de Apolo y Diana como equivalentes del Sol y la Luna; los cuatro Elementos se sientan en su basamento. Las estatuas laterales son las de Baco a la derecha y la de Ceres a la izquierda. En los bordes aparecen las cuatro Estaciones y los

9. CID PRIEGO, C., «Dos servicios de mesa neoclásicos de Damián Campeny», *Arte Español*, 3er trimestre de 1954, Madrid, pp. 85 ss.

10. GUATTANI, G. A., *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità...*, t. III, pp. 44-50, Roma, 1806.

doce Meses. El simbolismo general es la Cosmología productora de los alimentos: el Sol vivificante, la Luna húmeda, los elementos en que se cultivan las plantas o que posibilitan su vida. Baco es el vino, Ceres el pan. Las Estaciones y los Meses indican el transcurso del tiempo de la siembra y desarrollo de toda clase de frutos, 24 figuras en total.

2.2 *Apolo - Sol*

Campany hizo en esta figura una alegoría con el dios Apolo, íntimamente relacionado con el Sol. Ripa no trata de Apolo, pero sí del Carro del Sol, del que entresacamos estos párrafos:

«Se representa al Sol en la figura de un jovencito gallardo y desnudo, adornado con una dorada cabellera que esparce sus rayos por doquier... sujeta el arco y las saetas, apareciendo muerta a sus pies una serpiente, atravesada por una flecha.

Con su juventud se quiere simbolizar la pujanza del Sol, siempre productor, gracias al calor que desprende, de las más nuevas y bellas de las cosas.

La serpiente muerta y atravesada por los dardos se pinta para recordar la fábula de Pitón, a la que dio muerte Apolo, y simboliza los rejuvenecedores efectos que produce en la tierra la fuerza solar, desecando los humores superfluos y disolviendo toda corrupción» (Ripa, *Iconología*, t. I, p. 167).

Campany coincidió en representarlo joven, desnudo, el manto que le cuelga por detrás apenas cubre una pequeña parte de la espalda y de las nalgas, con la dorada cabellera que expande los rayos solares, la serpiente Pitón está en un relieve del basamento. Prescinde del grupo de las Gracias que Ripa le supone en la mano derecha y le pone una vara alusiva al cetro como señor del Cielo; el arco y las flechas cuelgan a su espalda, no en la mano izquierda, que aquí sostiene la llama vivificante.

2.3 *Diana - Luna*

También se inspira libremente en el Carro de la Luna para su Diana. Coincide en que sea «mujer de virginal aspecto», ricamente vestida. Los dos cuernecillos en la cabeza a los que se refiere Ripa (alusión lunar) los tradujo por un creciente sobre la frente sostenido por una diadema, el «arco, por entender que la Luna era arquera de sus rayos», se representa en el basamento. En cambio le puso en la mano izquierda una hoz, símbolo agrícola. Su brazo derecho enlaza con el Sol cogiéndole por la

espalda, significando la influencia recíproca que tienen los dos astros sobre la vida vegetal (Ripa, t. I, pp. 164-165).

En el basamento hay relieves de símbolos de ambas divinidades. Relativos a Apolo, las guirnalda de laurel, la lira (que se refiere a la armonía del Universo), la serpiente Pitón, que mató. Respecto a Diana, cuatro cabezas de ciervos por ser diosa cazadora y de los bosques, y en los ángulos su arco y las flechas. Un globo terrestre indica que ambos ejercen su influencia sobre el Mundo.

2.4. *El Elemento Aire*

Bajo Apolo y Diana hay cuatro mujeres jóvenes sentadas que representan los cuatro Elementos. Su inspiración se encuentra en el Carro de los Cuatro Elementos de Ripa. Del Carro del Aire dice, entre otras cosas:

«Martiano Capella representó el aire pintando a Juno, matrona que aparece sentada sobre un sitial noblemente adornado, llevando un blanco velo que la cabeza le cubre, rodeado por una faja a guisa de antigua y real corona repleta de joyas verdes, rojas y azules; siendo el color de dicha faja dorado y resplandeciente.

Llevará túnica del color del cristal y sobre ésta otro velo de color oscuro; teniendo también alrededor de sus rodillas una faja de variados colores.

Sostiene en la diestra un rayo, llevando un tambor en la siniestra. Y va su carro tirado por dos hermosísimos pavos, aves especialmente consagradas a esta Diosa» (Ripa, t. I, p. 174).

Campany simplificó, representó a una muchacha con ricas vestiduras recogidas algo más arriba de la cintura en una especie de rollo que recuerda una faja, de modo que los pechos quedan desnudos. Prescindió de la corona y el velo, sólo lleva un elegante peinado alto a la manera de las vírgenes, en cambio conservó el pavo real simbólico de Juno, que sostiene con las manos sobre el regazo. Las joyas se recuerdan en los brazaletes que lleva en la parte alta de los brazos.

2.5. *El Elemento Tierra*

Ripa dice a propósito de este Elemento:

«En el libro tercero de la *Genealogía de los Dioses*, describe Bocaccio a la Tierra en la figura de una Matrona que lleva tocada

la cabeza con una corona representando una torre. Por ello clasifican los Poetas a la Tierra como Turríta, diciendo Virgilio en el lib. VI de su *Eneida*:

*Felix prole virum; qualis Berecynthia mater
Invehitur curru Phrygias turrita per Urbes.*

Va vestida con túnica, recamada de diversas hojas de los árboles, de verdes hierbas y de hermosas flores. Con la diestra sostiene un Cetro. Con la siniestra una llave.

Va sentada sobre un carro cuadrado, de cuatro ruedas, sobre el que se verán varias sillas vacías y del que tiran dos leones.

La corona en forma de torre simboliza precisamente a la Tierra, por ser ésta como un círculo, a guisa de Diadema, ornado por Torres, Castillos, Villas y Ciudades.

La túnica, con sus brocados de hierbas y flores diversas, simboliza las selvas y las infinitas especies vegetales de que la Tierra está cubierta» (Ripa, t. I, p. 175).

El escultor siguió muy de cerca al iconólogo, aunque simplificándolo. Puso una mujer sentada y ricamente vestida, en su cabeza sostiene una torre grande y otras dos más pequeñas en cada mano. La larga cabellera que cuelga por su espalda son los ríos que la riegan y las plantas.

2.6. *El Elemento Fuego*

En la esquina siguiente está el Fuego. Aquí Campeny se apartó por completo de Ripa cuando lo personifica en Vulcano y dice que es «su pinta de extremada fealdad» y le rodea de muchos y complejos atributos, impropios de la simplicidad de una estatua (Ripa, t. I, pp. 172-174). El escultor no renunció a la belleza y a la armonía, y puso otra gentil muchacha sentada y vestida, que levanta el brazo derecho blandiendo la llama que va a arrojar sobre la tierra para calentarla y fecundarla de acuerdo con lo que dice en otro lugar, aunque simplificando mucho los complicados atributos (Ripa, *Iconología*, t. I, pp. 304-305).

2.7. *El Elemento Agua*

Con el Agua sucede lo mismo que con el Fuego. Ripa lo identifica en un lugar con Neptuno y lo describe como hombre barbado, con tridente y demás atributos de este dios (Ripa, t. I, pp. 174-175). Para no romper la serie, Campeny proyectó una deliciosa muchacha desnuda

con una hidria en una mano, de la que mana agua, y un remo en la otra, que simboliza la navegación, de acuerdo con otra definición de Ripa (*Iconología*, t. I, p. 305).

2.8. *El Monumento de Baco*

Está en el mismo eje longitudinal del ramillete, pero desplazado a la derecha. Según Ripa, que se extiende bastante en la descripción del dios en su carro, Baco es:

«Un joven alegre y desnudo, que lleva en bandolera una piel de lince. Va coronado de hiedra, sosteniendo con la diestra un Tirso igualmente rodeado por la misma planta» (Ripa, t. I, p. 176).

Campany le siguió esencialmente al representarle joven, desnudo, con la cabeza coronada de pámpanos y el tirso en una mano. Añadió el tronco de viña en que se apoya —recordando la estatuaría clásica—, y una copa en la otra mano. En el pie puso un relieve con escena de ofrenda: un sacerdote, un muchacho que ofrece una cesta de frutos y otro que acompaña la ceremonia con el sonido de las tibias. Este Baco evoca las vides, las uvas, el vino.

2.9. *El Monumento de Ceres*

Está simétrico al otro lado. Según Ripa es una mujer «coronada por una guirnalda hecha de espigas de trigo», para la que recurre a Ovidio en los *Fastos* y en su tercera *Egloga*. También «lleva en la (mano) derecha un ramillete de amapolas, y además en la izquierda una antorcha encendida» (Ripa, t. I, p. 178).

El escultor la figuró con amplio vestido y manto que forman numerosos pliegues; los cabellos se dividen sobre la frente y los recoge en una especie de redecilla con espigas. En la mano izquierda lleva un ramo de espigas y amapolas, como dice Ripa:

«La corona de trigo significa que Ceres favorece la plenitud de la tierra mediante las cosechas, representándose su fertilidad mediante el ramo de amapolas» (Ripa, t. I, p. 178).

La única diferencia es que el escultor le puso en la mano derecha una hoz —típica de la siega— en lugar de la antorcha. En el pedestal añadió una escena de ofrenda paralela a la de Baco: una figura que quema incienso, otra que lleva una cajita de perfumes, la tercera que brinda a la diosa las primicias de los frutos.

uno, finalmente «Meses según nos los describe el Filósofo Eustacio», basados también en las labores del campo, pero con muchas variantes y complicaciones (Ripa, t. I, pp. 72-86). Parece que en el servicio de mesa se hizo una especie de síntesis de las tres. No llevan en las manos los signos zodiacales, pero se pusieron en relieve en los pedestales; se sigue básicamente la iconología de la Agricultura, pero Septiembre y Diciembre difieren y se aproximan a Eustacio.

2.15. *Los Meses, Enero*

Ripa dedica largos párrafos a este mes, entresacando lo principal dice así:

«Hombre maduro y de viril aspecto que manteniéndose junto a una rueda de afilar ha de sostener un podón con la diestra. ...Se pone al lado de una rueda, tal como dijimos, por cuanto en dicho mes... es preciso proveerse de piedras, eslabones y ruedas de afilar, para aguzar y preparar las herramientas, como dice Columela, lib. IV, cap. XXIV... Como dice Marco Catón, *De Re Rustica*, cap. V.»

La figura ideada para el ramillete es un hombre con podadera en la mano, hacha a los pies, una rueda, herramientas necesarias para la agricultura, aunque simplifica y prescinde de otros símbolos, como un gallo, etc.

2.16. *Los Meses, Febrero*

La figura escultórica es un hombre que sostiene una hoz en la mano indicando que es la época de podar las viñas, ilustración literal de Ripa:

«Hombre de edad madura, que aparece en medio de una viña y en actitud de podarla».

2.17. *Los Meses, Marzo*

En la obra artística se puso un muchacho con una azada en actitud de romper los terrones del campo de cultivo. También aquí la ilustración es directa:

«Joven que sujeta con la mano una azada, viéndose cómo remueve la tierra entre las vides, poniéndose un caballo a su lado», sólo se prescindió de este animal.

2.18. *Los Meses, Abril*

Dos versiones dió Ripa, la primera muy complicada con vides, vaca, ternero, etc., la otra es más simple:

«Si se quiere variar algo esta pintura, bastará acompañarla de otros animales. Así, el mismo Palladio, en el lib. V antecitado, dice que en el presente mes se esquilan las ovejas; por cuya razón, y en lugar de la vaca, podrá ponerse un hombre entregado a esta labor».

El escultor optó por la segunda variante y presentó a un hombre con tijeras de esquila de ovejas, acción que ejecuta sujetando una con la mano izquierda.

2.19. *Los Meses, Mayo*

En el ramillete se colocó un hombre coronado de flores que con una mano sujeta un manojo de heno y con la otra levanta la hoz para seguir cortándolo, tiene una gavilla a los pies. Una vez más la literalidad respecto al texto:

«Es en el presente mes, según narra Palladio en el lib. VI, *De Re Rustica*, cuando se siega y recoge la cosecha del heno. En consecuencia parecerá apropiado pintar el mes de mayo representándolo mediante un joven campesino puesto en medio de un campo todo lleno de verde, sosteniendo con las manos una guadaña en la actitud adecuada para segar el heno».

2.20. *Los Meses, Junio*

Ripa tomó la iconología de este mes de Palladio, libro VII, según confiesa, y prescindió de complicaciones:

«Ha de pintarse un campesino joven con los brazos desnudos sosteniendo con la diestra una hoz afilada con la que irá cortando las espigas, recogiendo luego con la siniestra y distribuyéndolas luego en gavillas».

En el servicio de mesa se puso un hombre joven que sujeta una hoz en una mano y en la otra un manojo de espigas, literalmente lo que dice el texto.

2.21. *Los Meses, Julio*

Dice Ripa que:

«Lo más notable del presente mes es la cosecha del trigo, por cuya razón hemos de pintar poniendo en mitad de una era un robusto campesino medio desnudo, sujetando con ambas manos un varal de los que se usan para batir el trigo, cosa que estará haciendo muy enérgicamente».

El escultor siguió al italiano en términos generales, aunque libremente, representó a un hombre con el cedazo para crivar el grano y una horquilla para separar la paja.

2.22. *Los Meses, Agosto*

Dice Ripa que deberá representarse un:

«Hombre maduro, que ha de estar reparando algunas cubas, toneles, barricas», lo que corresponde exactamente a la escultura, que es un hombre con un mazo en la mano y debajo un pequeño tonel.

2.23. *Los Meses, Septiembre*

Escribió el autor italiano sobre este mes:

«Hombre que tiene desnudas piernas y pantorrillas, sosteniendo en las manos una cesta rebosante de uvas. Se pintará semejante a los que se ocupan en el oficio de prensar las uvas y extraer el mosto, y a su lado se pondrá una tinaja repleta de racimos, en el interior de la cual se ha de ver cómo los va machacando, saliendo de allí el mosto y derramándose en otro recipiente».

La escultura es una interpretación libre y bastante simplificada: un hombre coronado de pámpanos que en una mano sostiene racimos de uvas y en la otra un odre para el vino.

2.24. *Los Meses, Octubre*

La *Iconología* dice que se trata de un:

«Hombre que mantiene con la izquierda un cesto lleno de trigo que ha de ir cogiendo con la diestra, esparciendo por tierra

dicho grano; tras él ha de venir un segundo campesino, que va aguijando unos bueyes que tiran del arado».

La escultura repite literalmente la primera figura, un hombre con un capazo o cesto lleno de grano que va esparciendo en labor de siembra. En cambio, prescinde del otro personaje y de los bueyes, que habrían formado un grupo demasiado voluminoso y complicado.

2.25. *Los Meses, Noviembre*

Ripa dio mucha importancia al aceite en relación con noviembre y se extendió en largas consideraciones a propósito de Palladio y las *Sagradas Escrituras*. Sólo este párrafo es de utilidad plástica:

«En consecuencia pintaremos un hombre que, sosteniendo con la diestra un azote, va arreando un caballo atado a la rueda de un molino donde se muele la oliva; poniéndose a su lado un buen montón de aceitunas, una pala, una prensa, unas garrafas y otros utensilios e instrumentos propios del oficio».

Aún así esto es más propio de una pintura o un relieve que de una escultura exenta, por la que el tema se simplificó al máximo en forma de un hombre ante un olivo con una cuchara para recoger aceite.

2.26. *Los Meses, Diciembre*

También en este mes se extiende Ripa en largas consideraciones climatológicas y de trabajos propios de la época. El aspecto plástico se reduce a:

«Hombre robusto que ha de estar sosteniendo una segur, y disponiéndose a talar un árbol».

La interpretación del juego de mesa es muy parecida: un hombre con un hacha en la mano que pone el pie sobre un haz de leña para expresar que es el tiempo de recogerla para mitigar el frío, o que es el tiempo de podar los matojos, operaciones a las que también se refiere Ripa.

3.1. *Las figuras alegóricas del segundo «Ramillete» de mesa*

Campany hizo en Italia otro juego de mesa y lo trajo a su regreso a Barcelona. Estuvo encajonado hasta 1844 en que lo desempaquetó jun-

to con otras obras. Se ignora por que motivo lo hizo, quién lo encargó y se desconoce su paradero. Pero queda abundante documentación en el Archivo de la Junta de Comercio conservado en la Biblioteca Nacional de Catalunya. La Junta quiso adquirirlo junto con un lote de obras de Campeny, operación que originó muchos disgustos y largos pleitos que incluso alcanzaron a las herederas del artista años después de su muerte en 1855.

La primera referencia se encuentra en el Libro de Acuerdos, 18 de septiembre de 1844, y la última en el mismo libro el 4 de junio de 1859. A la amplia documentación de los acuerdos de este período hay que añadir varios papeles de los legajos 95 y 96 del mismo Archivo.¹¹ Después de la última cita referida, se pierde el rastro de la obra, pero afortunadamente queda una descripción antigua en el legajo 95 que dice:

«El plan terreno es de mármol estatuario adornado con varias piedras preciosas de jaspes antiguos embutidos en el mismo que son las siguientes:

El monumento del centro representa a Júpiter rey de los dioses, cielo, tierra y mares, con el cetro en su mano izquierda como dominador de todo y encima del mismo la corona de roble y el águila que le trae los rayos; en la mano derecha tiene el fuego animador; en los pies dos jarras, una para las gracias y otra para los castigos, según los merecimientos de los hombres; está sentado en el firmamento en una parte del cual está la lira con las nueve cuerdas, significando los nueve cielos y la armonía de los astros, en otra parte la eternidad, y en la otra el mundo con el zodiaco. Alrededor del trono están la Justicia, Benignidad, Verdad y Mansedumbre.

Los monumentos laterales del grupo principal, son, el de la derecha Apolo, y el de la izquierda Diana, que con su calor el uno, y el otro con su humedad dan vida y vigor a todas las cosas. En los cuatro ángulos del ramillete están los cuatro elementos, agua, aire, fuego y tierra.

Circuyen el ramillete las principales virtudes de Júpiter que son: Humanidad, Clemencia, Magnanimidad, Honestidad, Afabilidad, Magnificencia, Liberalidad y Prudencia».

La estructura básica es semejante a la del ramillete antes analizado, con algunas variantes. Júpiter en el centro con compleja iconografía que no está tomado de Ripa, ya que no trata de este dios. Hay igualmente

11. CID PRIEGO, C., *Dos servicios de mesa*, pp. 90 ss.

cuatro figuras bajo el trono, que en lugar de sedentes estaban en pie y que desplazaron a los ángulos del servicio los cuatro Elementos. El Apolo y Diana que en el otro ramillete estaban en el centro han pasado a los monumentos laterales, finalmente, las Estaciones y los Meses se sustituyeron por las virtudes de Júpiter.

Si el ramillete de Parma tiene carácter general cosmológico, este otro es una apoteosis del Poder dominador de cielo, tierra y vida, y su exaltación moralizante por la presencia de las virtudes de Júpiter, que paradójicamente no practicó demasiado en su existencia y aventuras, como tampoco han sido muy comunes en los gobernantes a través de la Historia.

Si el ramillete de Parma puede dar una idea general de este, también es posible conocer algunas de las figuras que lo formaban, al menos su iconología a través de varios bocetos de barro que, procedentes de la colección Padró, conserva el Museu d'Art Modern de Barcelona. Varios son preparación indudable para algunas figuras de este juego de mesa, otros son inidentificables por poco acabados o incluso se han perdido. Ignoramos por completo el aspecto de Apolo y Diana y de los cuatro Elementos, pero como figuraron ya en el otro ramillete, pueden suponerse semejantes. De Júpiter queda un boceto muy simple, que representa al dios barbado, sereno y sentado en un trono con la lira en relieve en un lateral, pero esto poco tiene que ver con Ripa. En cambio se conservan tres de los cuatro bocetos de alegorías junto al trono y las de las ocho virtudes principales de Júpiter. En estas figuras siguió Campeny a Ripa a veces literalmente, otras con variantes o adaptaciones.

3.2. *Alegorías del Pedestal, La Justicia*

Ripa dedicó mucho espacio a la iconología de la Justicia, extendiéndose en amplias consideraciones eruditas y morales. Artísticamente sólo interesa su primer párrafo:

«Bella mujer de virginal aspecto, coronada y revestida de oro, que con honesta severidad se muestre digna de honor y reverencia. Ha de tener ojos dotados de agudísima vista, adornándose además con un collar que desde el cuello le cuelga, apareciendo grabado sobre él el dibujo de un ojo».

El boceto de Campeny muestra a una joven bella, virginal y severa, como la quería Ripa, al que sigue literalmente, que lleva un collar con

un rombo en el que hay un ojo. La corona, que está algo deteriorada. En su base cilíndrica el escultor escribió con tinta *Guiustizia*.¹²

3.3. *Alegorías del Pedestal, La Benignidad*

La correspondencia con Ripa es estrecha, aunque con diferencias impuestas por las disparidades técnicas entre grabado y escultura. El texto dice:

«Mujer joven, bella y sonriente, con un ligero peinado que adorna sus cabellos rubios. Va coronada de oro llevando un Sol sobre la cabeza, revestida de un alegre traje que también será del color del oro. Se cubre con una Clámide bordada, de color purpúreo, en la que se ven tres Lunas de plata que están en creciente, y vueltas hacia la parte derecha. Aparecerá algo inclinada, y con los brazos abiertos. Con la diestra sostendrá una rama de pino, y tras ella se verá una majestuosa silla de la que acaba de levantarse, a cuyo lado ha de verse un Elefante».

Campeny prescindió, como siempre, del elefante, también de la silla, nada apropiados para su escultura. Pero la actitud de la mujer es la misma, lo poco que queda de los mutilados brazos indica que los abría hacia adelante como en el grabado de Ripa, falta la rama de pino por rotura. En la descripción el Sol está sobre la cabeza, y como esto era imposible en un boceto corpóreo, Campeny lo colocó en la parte baja del pecho, bajo el ángulo que forman los paños que ciñen los senos. El vestido también está bordado y las Lunas, siguiendo exactamente el texto miran a la derecha, mientras en el grabado lo hacen a la izquierda por la inversión que se produce al imprimir. El letrero escrito en la base confirma que es la *Benignidad*.¹³

3.4. *Alegorías del Pedestal, La Mansedumbre*

En esta alegoría hay un cambio muy curioso. Ripa trata la Mansedumbre en dos lugares, uno bajo el epígrafe conjunto con la Afabilidad y la Amabilidad, pero como si las tres fueran sinónimas de Afabilidad y no establece diferencias entre ellas. En otro sitio se refiere a una mujer apoyada en un elefante y con una rama de olivo en la mano.¹⁴ Nada de

12. RIPA, *Iconología*, t. II, p. 8; CID, *Dos juegos*, f. 13, lám. V.

13. RIPA, t. I, pp. 141-142; C. P., *Dos juegos*, f. 15, lám. V.

14. RIPA, t. I, p. 71, t. II, p. 42.

esto se refleja en el boceto de Campeny, a quien tanto molestaban los elefantes. Representó una mujer con amplios ropajes, mirada modesta inclinando la cabeza hacia abajo, brazos cruzados ante el regazo y un corderillo a los pies. Casi se pensaría que es Santa Inés si no fuera porque la escultura coincide con la descripción que Ripa da de la Humildad con traje blanco; lleva los ojos bajos, mientras sostiene en brazos un tierno corderillo. Añade que se pinta así «para dar a entender la candidez y pureza de la mente en el hombre de bien», y más abajo que «El Cordero es verdadero símbolo y retrato del hombre humilde y manso».

Es evidente que a Campeny no le gustó el modelo que dio Ripa para la Mansedumbre y que lo cambió por el de la Humildad, plásticamente más de su buen parecer, y al fin y al cabo se trataba de dos virtudes muy semejantes.¹⁵

Le Brun pintó en Versalles la Humildad en el siglo XVII de forma muy parecida a como después la modeló Campeny; el francés no se inspiró directamente en Ripa, sino en su traductor Baudin, que ilustró con grabados todos los emblemas.¹⁶

3.5. *Alegorías del pedestal, La Verdad*

La figura de la Verdad no está clara, el único boceto que podría referirse a ella está poco definido por inacabado. Es una mujer en pie con amplios ropajes que no obstante descubren parte del cuerpo, y que se sujetan con fíbulas sobre los hombros. La cabeza es un esbozo de volumen, sin cabellera y el rostro apenas indicado. El brazo derecho cae a lo largo del cuerpo y con la mano coge el vestido. El otro se flexiona y sostiene en la mano un objeto redondo a la altura del corazón.

Ripa dio cuatro versiones de la Verdad, demasiado largas para incluirlas aquí. En esencia suele ir desnuda o con un vestido muy transparente, lleva en una mano un espejo y en la otra una balanza; o un sol en la derecha y un reloj de arena en la izquierda; también un fruto de albérico que sostiene con una mano ante el corazón y con la otra el reloj de arena.¹⁷ El boceto de Campeny parece próximo a esta última versión, sobre todo por el fruto ante el pecho, pero es pena que por ser tan somero no permita mayores precisiones.

15. RIPA, t. I, pp. 499-500; C. P., *Dos juegos*, f. 14, lám. V.

16. MALE, E., *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle...*, p. 410, nota 2 y p. 411.

17. RIPA, t. II, p. 392; C. P., *Dos juegos*, f. 10, lám. IV.

3.6. *Las Virtudes, Humanidad*

Es una de las figuras más interesantes por sus relaciones con Flora y la Primavera, que han provocado no pocas confusiones. En la colección Padró hay un boceto de barro que la representa como una muchacha con amplias vestiduras que recoge con la mano derecha descubriendo buena parte de la pierna y muslo, y en estos pliegues tiene buena cantidad de flores. Le falta la cabeza y tiene un brazo roto. En la base cuadrada hay un letrero escrito a mano por Campeny que dice *Umanità*, lo que hace indudable su iconografía.

De este mismo boceto el escultor hizo una estatua en yeso de 1'50 mts. de altura, que se conserva en la Academia de Sant Jordi de Barcelona. Idea y boceto los realizó en Italia, la escultura pudo elaborarla también allí, o posteriormente en Barcelona aprovechando una idea antigua.

Estuvo en las exposiciones organizadas en la Llotja por la Junta de Comercio en los años 1826 y 1844, figura en el *Catálogo* de las obras propiedad de la Junta de Comercio en 1847 con el número 41. Así lo dice Moreno, que añade que el número 40, la Humanidad no existe en la actualidad.¹⁸ Otras confusiones fueron creer que se talló en mármol (Feliu Elías); Moreno, empeñado en que representa a Flora, dice que la palabra *Umanità* del boceto no le corresponde.

La *Iconología* presta un gran servicio en el caso de esta figura. Formalmente es una mujer muy bella, graciosa y encantadora que muestra los brazos desnudos y luce coquetones pliegues de los ropajes, también descubre piernas y muslo, y en el regazo contiene abundantes flores. Iconográficamente esta figura valdría para Flora, la Primavera y hasta la Juventud, la Femeneidad e incluso podría evocar el milagro de Santa Isabel de Hungría (o de Portugal, ambas de idéntica leyenda), que a escondidas de su fiero y pagano marido el rey llevaba panes a los pobres, y cuando éste le exigió que le declarara lo que escondía le mintió diciendo que eran flores, obligada a mostrar lo que ocultaba en su regazo, los panes se habían convertido en flores.

Esta escultura aparece en la bibliografía como la Humanidad, Flora y la Primavera, como si fueran tres obras diferentes. Tales errores se habrían evitado leyendo el nombre escrito por Campeny en la base del

18. CID PRIEGO, C., *Dos juegos de mesa*, boceto en la f. 9, lám. IV, estatua de yeso, f. 17, lám. VI; BASSEGODA NONELL, J., *La Casa Llotja de Barcelona*, fig. en p. 163; MORENO MANZANO, S., *La escultura de la Casa Lonja*, discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Arts de Sant Jordi, Barcelona, 1983, núm. 18, pp. 31-32, p. 16, nota 15.

boceto (Umanità) y leyendo las palabras que Ripa dedicó a La Humanidad:

«Hermosa mujer que lleva gran cantidad de flores sobre el seno, mientras sostiene con la siniestra una cadena de oro... Por lo dicho se pinta con flores, siempre agradables a la vista...».¹⁹

La correspondencia entre figura del juego de mesa (en la descripción), el boceto de barro y la escultura de yeso con el texto de Ripa es exacta. Lo desconcertante es que en el *Catálogo* de 1847 aparece una Humanidad (núm. 40) seguida de una Flora (núm. 41). El texto de Ripa vale para ambas, Campeny pudo dedicar una figura a una advocación, y otra a la escultura, sin alterar más que el nombre. Pero al haber dos estatuas que se suponen derivadas del mismo escrito surge la duda de en qué se diferenciarían. Por desgracia, sólo se conserva la que se acaba de analizar.

3.7. *Las Virtudes, Clemencia*

No se conserva su boceto, pero puede imaginarse con bastante aproximación por las palabras de Ripa y porque, como en el caso anterior, se utilizó para otra escultura, la llamada la Paz, de la que se tratará más adelante.

3.8. *Las Virtudes, Magnanimidad*

También deriva de Ripa, pero con modificaciones del escultor, que hizo una adaptación a su gusto. El iconólogo da dos versiones de la Magnanimidad, en una está sentada sobre un león y un largo párrafo interpreta sus simbolismos. Campeny prescindió de esta modalidad y siguió la segunda, que dice:

«Mujer que lleva por yelmo una cabeza de León, sobre el cual se han de poner dos minúsculos cuernos de la abundancia. Ha de ir velada y adornada de oro, y revestida con traje de guerrero. Su túnica ha de ser de color turquesa, calzándose en los pies unos áureos botines».

La mujer de Campeny no viste de guerrero, sino de moda femenina Imperio, no está velada y va descalza. Pese a estas diferencias hay tres elementos que la relacionan con la Magnificencia de Ripa: el gran lujo

19. RIPA, t. I, p. 498.

de los ropajes y porte de la mujer, que parece una gran dama de corte de época neoclásica; las monedas que salpican su corpiño, no se olvide que Ripa dice en su primera versión que lleva una cornucopia de la que salen monedas que la cubren. Finalmente, si se mira bien su peinado, que parece cruzado por dos bandaletas y con otros adornos, se advierte que se trata de una cabeza de león sin la mandíbula inferior que le sirve de casco; las aparentes orejas son pequeños cuernos de la abundancia. El detalle es concluyente, porque no es normal este extraño tocado.²⁰

3.9. *Las Virtudes, Honestidad*

Es uno de los bocetos mejor acabados de la serie, y su correspondencia es tan exacta respecto al texto, que puede servirle de ilustración:

«Mujer que lleva la mirada baja, yendo vestida noblemente y con un velo en la cabeza que los ojos le cubren. La gravedad de sus ropas es indicio en los hombres de honestidad de ánimo... El llevar bajos los ojos es indicio de honestidad, por cuanto suelen ser éstos los que inspiran la lascivia; ya que el amor que nos alcanza el corazón entra primero por los ojos... de modo que el bajarlos en dirección a la tierra es claro signo de que no puede penetrar en su pecho ni la fuerza del amor ni el espíritu lascivo... En cuanto al velo que en la cabeza lleva, es indicio de honestidad según la antigua y aún moderna costumbre».

Si se comparan estas palabras con el grabado que publicamos del boceto de Campeny, huelga todo comentario. Sólo notar que está influido por la imaginería cristiana, y que más que una virtud de Júpiter parece una Virgen María. Pero para que no queden dudas, en la base luce el letrero *Onestà*.²¹

3.10. *Las Virtudes, Afabilidad*

Una vez más la correspondencia entre obra plástica de Campeny y palabras de Ripa es exacta:

«Joven vestida de sutil y blanco velo, muy alegre de rostro. Sostiene una rosa en la diestra y lleva en la cabeza una corona de

20. RIPA, t. II, pp. 35-36; C. P. *Dos juegos*, f. 16 lám. V, donde erramos al creerla la Verdad.

21. RIPA t. I, p. 479; C. P., *Dos juegos*, f. 11, lám. IV.

flores... Se pinta joven, pues estando la juventud poco avezada en los deleites del placer mundano, más grata y apacible se nos muestra. El velo que la cubre significa que los hombres afables van como desnudos en sus palabras y en sus obras... La rosa representa la gracia, por la cual todos, gustosos, se aproximan al hombre de ánimo apacible. Lo mismo significa la corona de flores de su tocado».

En el boceto es joven, alegre, amable, coronada de flores y por lo que queda del brazo roto se deduce que podía sostener la rosa en la mano. Las palabras de Ripa «el velo que la recubre significa que los hombres afables van como desnudos», parece contradictorias, pero piénsese que «velo» está entendido como vestido, no como prenda para la cabeza (que no lleva). Tanto en la intención de Ripa como en el boceto de Campeny, las telas son tan livianas que dejan adivinar el cuerpo casi como si fuera desnudo. El escultor utilizó para ello la técnica de paños mojados.²²

Ripa trata las tres restantes virtudes de Júpiter, pero o no se conservan los bocetos o no logramos identificarlos.²³

4.1. Otras Esculturas Alegóricas

Campeny trajo a Barcelona a su regreso de Roma considerable cantidad de materiales, bocetos en barro y dibujos, de temática mitológica y alegórica, y aunque su producción el resto de su vida fue esencialmente de imaginero, los aprovechó cuando tuvo necesidad de hacer esculturas de aquél carácter. Ya se vio que esto es lo que hizo en el caso de su Flora o Humanidad. Hay que añadir otras, sobre todo las esculturas que tuvo que entregar anualmente a la Junta de Comercio en cumplimiento del contrato que firmó con la misma a cambio de una pensión vitalicia. No todas responden a los preceptos iconológicos de Ripa, pero varias lo hacen claramente.

4.2. La Afabilidad

Está documentada por un pago de los costos de su ejecución, que consta en el Libro de Acuerdos de la Junta del 20 de agosto de 1827 (folio 189). La citan en el salón de sesiones de la Junta autores antiguos como Arrau en su *Necrología*, Bellalta, Serrano Fatigati, Pirozzini, Feliú Elías,

22. RIPA, t. I, p. 71; C. P., *Dos juegos*, f. 12, lám. IV.

23. RIPA, t. II, pp. 17, 36 y 233.

Castellví, etc., los dos últimos la supusieron erróneamente de mármol en vez de yeso. No hemos podido localizarla, tampoco la citan autores modernos tan cuidadosos como Joan Bassegoda y Salvadó Moreno. Es de suponer que, como en el caso de la Humanidad, seguiría fielmente el boceto de barro.

4.3. *La Clemencia y La Paz*

La estatua de yeso de la Clemencia tiene, además de su gran belleza, enorme interés porque la comparación de sus atributos con el texto de Ripa resuelve problemas muy importantes, incluyendo la adjudicación segura a Campeny de la figura generalmente conocida por la Paz, que se conserva en la Academia de Sant Jordi. En este caso el método iconológico y comparativo texto-plástica no puede ser más fructíferos.

La Clemencia está ampliamente documentada. El Libro de Acuerdos notifica el pago de los gastos de su realización, era una de las entregas anuales en cumplimiento del contrato citado, y que siguió a la Afabilidad (7 de enero de 1828). Consta en el *Catálogo* de obras de la Junta de 1847 con el núm. 24, también figura en el de 1883. La cita Arrau en la *Necrología* y casi todos los autores posteriores la citan o incluyen en sus catálogos. No hay duda de que la hizo Campeny.

Entrado el siglo XX empieza a darse por desaparecida y en cambio entra en escena otra escultura, la Paz, antes ignorada y que por razones de estilo se atribuyó a Campeny, aunque sin seguridad. Moreno la incluyó en su *Catálogo* con el núm. 28 con simple atribución y anotando que no figuraba en el de 1847; en cambio, en el fichero del Museu d'Art Modern y en el Arxiu Mas consta como de Campeny.²⁴ Joan Bassegoda manifiesta las mismas dudas y basándose en la presencia del olivo, de que la mujer pisa un casco guerrero, llegó a la consecuencia de que es la Paz, concretamente la *Pax Romana*, o incluso de diosa Roma.²⁵ Es lógico analizando parte de sus atributos.

La escultura es de tamaño mayor que el natural, 0'63 por 0'58 en la base rectangular, y 2 mts. de alto. Es una bella mujer de la mejor técnica, tiene brazos y pies al descubierto y el peplos que la cubre conjugaba la hermosura del desnudo que transparenta y la gracia de los pliegues de paños mojados. El rostro es muy perfecto y sereno, acaso el más bello que hizo Campeny después del de Lucrecia; su intenso clasicismo recuerda la estatua retrato de Livia, esposa de Augusto como Diosa Fortuna

24. MORENO, *La escultura en la Casa Lonja*, p. 35.

25. BASSEGODA, *La Casa Llotja*, pp. 175-176, gran lámina en color, p. 178.

(Museo Vaticano). Como ella, se toca con diadema. También tiene recuerdos de la Hera Barberini del mismo Museo.

En todo el cuerpo jugó con la gracia armoniosa y fluyente de los miembros y sus actitudes: el brazo derecho descende fluctuante junto al cuerpo, el izquierdo se flexiona y apoya el codo en un tronco y su mano sostiene el ropaje. Las piernas adoptan el contraposto al apoyar la izquierda el pie en un casco griego que yace en el suelo. En el tronco casi liso hay algunas ramas de olivo con hojas y frutos, adosado, el fasces consular.

Si se recurre a los doce extensos textos que dedica Ripa a la Paz, no se encuentra ninguno que coincida con la escultura, salvo el casco y al rama de olivo.²⁶ En cambio, la segunda de las versiones que da de la Clemencia, parece la descripción casi exacta de la escultura:

«Mujer que aparece en pie sobre una pila de armas, llevando en la diestra una rama de olivo, el brazo izquierdo se ha de apoyar en un tronco del mismo árbol, del que cuelgan los Facies Consulares... Se apoya esta figura en un tronco de olivo, mostrando con ello que la Clemencia no es sino una inclinación del ánimo a la misericordia. Presenta además una rama de la misma planta como símbolo de la paz. En cuanto a las armas, que aparecen esparcidas por tierra, con los fasces consulares colgados sobre ellas, indican la renuncia a utilizar contra los culpables una fuerza que, en rigor de justicia bien se podría emplear».²⁷

La única diferencia es la sustitución por un casco de las armas a los pies, que en realidad son equivalentes. La escultura de Campeny está fechada documentalmente en 1828, procede de uno de los bocetos del segundo ramillete, convertido en escultura grande como la Humanidad y la Afabilidad. La hizo para cumplir con su compromiso anual con la Junta de Comercio y deriva directamente de la Clemencia de Ripa y no de la Paz, como erróneamente se creyó en el siglo XX. Se explica que no esté documentada como la Paz, sino como la Clemencia, y por lo tanto no debe dudarse de la autoría de Campeny.

26. RIPA, t. II, pp. 183-187.

27. RIPA, t. I, p. 191. Las armas pisoteadas o fuera de servicio y usadas para fines no bélicos, son símbolos generales de la Paz. Aunque en este caso Ripa se refiere a varias y Campeny sólo puso un casco, esto se explica por necesidad de simplificación y porque el casco a los pies de una matrona es señal de paz. Alciato, en su emblema 177, pone un casco abandonado en el suelo y convertido en colmena de abejas: ALCIATO, *Emblemas*, p. 220, el casco que pone en su grabado es típico del siglo XVI, a diferencia del clásico del escultor, que no parece haber leído a este autor.

5. *La Fe Conyugal o el Amor Conyugal*

La Fe Conyugal (llamada también el Amor Conyugal), Himeneo, Paris y Diana, son cuatro esculturas de Campeny que siempre formaron grupo, los mármoles decoran desde hace más de un siglo el gran salón de sesiones o Salón Dorado de la Llotja. Las versiones en yeso que se enviaron a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, se perdieron. Se hicieron para el monumento con que la Junta quería conmemorar las dobles bodas de los príncipes herederos de España y Nápoles que se celebraron en Barcelona en 1802. Por razones económicas, políticas e históricas, no se realizó, pero no cabe duda de que la simbología de estas figuras se referían al amor, concretamente al amor conyugal.²⁸ Después de muchas vicisitudes, las esculturas llegaron a Barcelona el 14 de septiembre de 1815 (Libro de Acuerdo de 1815, folio 600). Pasadas al mármol, se instalaron en el gran salón en 1827, que se reformó para que le sirviera de digno marco (Libro de Acuerdos, 20 de marzo de 1827).

Sólo la Fe Conyugal tiene relación con la *Iconología* de Ripa, por lo que prescindiremos de las demás. Es una de las figuras más bellas de Campeny. Está en pie sobre un basamento cilíndrico, flexiona el muslo y la pierna derecha en contraposto, los brazos están ante el pecho y las manos casi unidas sostienen un anillo que va a colocar en un dedo; hombros y brazos están desnudos. Los abundantes ropajes la cubren castamente, pero sin borrar la belleza de su cuerpo joven. Inclina la cabeza para mirar lo que está haciendo; la expresión de su rostro, la actitud de todos sus miembros, revelan serenidad, paz espiritual absoluta.

Es innegable el clasicismo de la escultura, pero su modelo se encuentra mejor en Canova que en la Antigüedad. El gran escultor neoclásico italiano hizo dos grupos del Amor y Psiquis, uno en 1797 y otro en 1808, algo anteriores a la estatua de Campeny. Si se contempla el grupo hoy en el Museo del Ermitage de San Petersburgo (el yeso en el Museo Cívico de Bassano) se observará que es un grupo de dos figuras casi unidas, en que el Amor se apoya en Psiquis. Si se prescinde del Amor y se deja aislada a la muchacha, la semejanza con la obra de Campeny es tan estrecha que casi puede llamarse copia, salvo que lleva el anillo en lugar de la mariposa que sostiene Psique con los dedos en la obra de Canova.²⁹

28. Excelente reproducción en color, BASSEGODA, *La Casa Llotja*, p. 166.

29. Compárese con el grupo de Canova en el Ermitage: VARIOS AUTORES, *Antonio Cánova*, catálogo de la exposición en Venecia en 1992, núm. 127, p. 260, ilustr. pp. 261-263 Venecia, 1992; BARBIERI, F., *Los Cánovas del Ermitage*, F. M. R.,

La adaptación de Campeny consistió el cambio de nombre y de simbolismo. Casi siempre se la llamó la Fe Conyugal, a veces el Amor Conyugal, en realidad es una alegoría de la Fidelidad matrimonial. Se ha supuesto que se trata de una advocación de la diosa romana Fides, y que por lo tanto Fe y Fidelidad son sinónimas. No es así, aunque sean conceptos próximos: fidelidad es la lealtad, la adhesión firme y constante a algo o a alguien; la fe es la creencia sin necesidad de razonamiento ni demostración. En el matrimonio no se trata de fe, sino de fidelidad, la convicción de cada conyuge respecto al otro de que le es fiel. Y una vez más hay que buscar en Ripa la fuente de inspiración simbólica en el artículo que dedica a la Fidelidad:

«Mujer vestida de blanco, que con dos dedos de la diestra sostiene un anillo o sello. A su lado se pondrá un Perro del color de su traje. Lleva el sello en la mano como símbolo de fidelidad, pues con éste se cierran y esconden los mayores secretos. Y se pone el Perro, por ser animal fidelísimo, correspondiéndole por tanto aparecer en esta imagen como cosa oportuna y apropiada».³⁰

Mujer, vestido y anillo coinciden, pero Campeny suprimió el perro; podría deberse a que no está en el citado grupo de Cánova, que se trate de una simplificación, o evitar una repetición, porque la figura de Diana, que al parecer debía colocarse en el mismo monumento, también lleva perro. Quizás por la razón siguiente. Ripa dedica otra alegoría a la «Fe marital», título casi exacto al de Campeny:

«Mujer vestida de blanco que con los primeros dos dedos de la diestra sostiene un anillo, o sea, una Fe o alianza de las que en el matrimonio se utilizan».³¹

Es casi la repetición de la anterior, salvo que Ripa cambia el significado del anillo y suprime el perro. La falta de este animal en Campeny y el título aproximan aún más su escultura a la *Iconología* del italiano. El cabello y el tocado podrán derivar de otro emblema de Ripa, no como copia, sino como punto de partida de la composición. Dice Ripa al referirse a la «Firmeza en el Amor»:

«Mujer vestida con ornadísimo traje. Tocaré su cabeza con anclas, en medio de las cuales, con bella ligadura, se verá un co-

edición española, núm. 17, mayo 1992, pp. 64 y ss., en especial 64-65. Cánova representó a Psiquis desnuda, Campeny la vistió en su Fe Conyugal.

30. RIPA, t. I, pp. 415-416.

31. RIPA, t. I., p. 405.

razón humano, con un letrero que lo rodea y dice: *Mens est firmissima*».³²

La firmeza en el amor liga bien con la Fe Conyugal. La escultura de Campeny ciñe la cabeza con una banda que determina por abajo una corona de bucles y deja salir por detrás una cola de caballo, en la parte frontal hay dos grandes bucles curvilíneos y en sus arranques un óvalo de metal y vidrio como si se tratara de una joya. Llama la atención este detalle muy acusado e inusual, porque pudiera ser la traducción de las dos anclas y el corazón que lucen algunas figuras de la Firmeza en el Amor.

6. *El Busto de Bacante o de Talía*

En la Academia de Sant Jordi de Barcelona se conserva una escultura de Campeny de mármol italiano, de 0'63 mts. de alto, que representa a una hermosa muchacha desde los senos arriba, con armonioso ropaje sujeto a los hombros con broces circulares. Su abundante cabellera se adorna con desbordante guirnalda de hojas de hiedra y ramilletes vegetales globulosos que lo mismo pueden ser pequeños frutos que florecillas. Ladea ligeramente la cabeza y entreabre los labios con expresión voluptuosa y ligeramente melancólica.³³

Esta figura se ha conocido como Bacante, Talía, Flora, copia de una obra antigua o se ha dado por desaparecida.³⁴ Es evidente que no se ha perdido, puede ser copia de una obra clásica, pero no logramos encontrar su modelo. Los autores varían tanto los nombres que sus referencias serían aquí largas y ociosas. Está bien documentada desde tiempos antiguos, es uno de los trabajos que Campeny hizo en Roma, que trajo a Barcelona, donde estuvo encajonada hasta 1825, que presentó en la exposición organizada por la Junta de Comercio ese año, y que formó parte del lote que el escultor cedió a la Junta a cambio de una pensión vitalicia. En el *Catálogo* de 1847, en vida de su autor, figura con el número 13 como Bacante, pero en un papel sin fecha del Archivo de Palacio, Madrid, legajo C-11, se cita el busto en yeso entre otras obras que

32. RIPA, t. I, p. 436.

33. Bellas reproducciones en color, BASSEGODA, *La Casa Llotja*, p. 172.

34. BELLALTA, *Notas biográficas*, p. 14; ROCA, N., *Galería de Catalanes Ilustres*, p. 104; ELÍAS, F., *Vida*, pp. 23 y 25; ELÍAS, F., *La escultura catalana moderna*, t. II, p. 44 CASTELLVÍ, *El escultor mataronés Damián Campeny*, p. 31; MORENO, *La escultura en la Casa Lonja*, p. 33, núm. 23; RIERA MORA, A., *Damià Campeny: una revisió biogràfica*, p. 101.

Campeny presentó a Fernando VII, y se la llama Flora.³⁵ Posteriormente se introdujo el nombre de Talía. Lo curioso es que el propio Campeny la llamó Talía en el documento que firmó para su entrega a la Junta.

Esta versatilidad de nombres da la impresión de que la figura es suficientemente ambigua como para ilustrar a dos personajes diferentes. Encaja bien con una Bacante si las hojas fueran de vid en lugar de hiedra y los racimos de uvas, que no lo son. Ripa no se ocupa de las bacantes, pero recurramos a Talía. Era una de las Tres Gracias según la versión que se impuso en el siglo IV a. de J. C. de estos personajes. Antes variaron mucho en número y nombres. En dicho siglo se fijó también su representación como tres muchachas desnudas y enlazadas tal como se han repetido desde entonces hasta hoy. Eufrosine era la «alegría del corazón», Aglaía, «la brillante»; Thalía o Talía era más compleja, literalmente era «la Floración», por lo que se comprende que a este busto se le llamara a veces Flora; pronto se convirtió la patrona de la Comedia, y con la confusión de las hojas de hiedra y de vid se justifica que se llamara también Bacante. Hasta aquí todo son conjeturas, pero la iconología se aclara recurriendo una vez más a Ripa, que sí trata de Talía:

«Joven de rostro alegre y atractivo. Ha de llevar en el cabeza una corona de hiedra, sosteniendo con la siniestra una ridícula máscara y calzando sus pies unos zuecos... Por eso le sienta bien un rostro alegre y lascivo junto a la indicada corona de hiedra, como signo de sus prerrogativas y dedicación a la que llamamos Poesía Cómica».

Una vez más, confusiones por la polisemia de los símbolos, y también la aclaración iconológica. Sea cual fuera la intención final de la figura, Campeny se inspiró en el texto de Ripa para Talía, con el que coincide exactamente, salvo la máscara en la mano y los zuecos (entiéndase coturnos), de los que lógicamente tuvo que prescindir en un busto.

35. Documento publicado por PARDO CANALIS, E., «*Damián Campeny, Escultor de Cámara*», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. LIV, p. 4, Madrid, 1950.

36. RIPA; t. II, p. 111.