
Damià Campeny i Antoni Solà: dues vides, dos camins

Anna Riera Mora*

Resum

Damià Campeny va néixer el 1771 a Mataró. Antoni Solà el 1780 a Barcelona. Tots dos van estudiar a l'Escola Gratuïta de Dibuix sota la direcció de Salvador Gurri i tornaren a coincidir a Roma, on viatjaren amb una pensió de la Junta de Comerç; Campeny hi arribà el 1797 i Solà sis anys més tard. Estudiants tots dos a la Scuola del Nudo, col·laboraren en el Triomf de Taula de l'ambaixador Vargas Laguna, Campeny com a mestre i Solà com a deixeble. El desembre de 1815 se separaren: Campeny tornà a Barcelona, Solà va romandre per sempre a Roma. Ambdós grans escultors, varen gaudir d'un prestigi diferent en vida però d'un mateix destí final: moriren oblidats en uns anys en els que el neoclassicisme ja havia estat bandejat. Campeny el 1856, Solà el 1861. Fins a quin punt podem afirmar que l'estètica neoclàssica s'introduí a Barcelona gràcies a l'estada romana de Damià Campeny i Antoni Solà? Com es jutjaren les obres que van enviar des de Roma com a mostra dels seus avenços i que avui enriqueixen el patrimoni de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi? Quines diferències hi ha entre l'escassa obra del primer, que tornà a Barcelona per dedicar-se a la docència, i la més abundant del segon, que fins i tot arribà a ser director de l'Accademia di San Luca? Intentarem de respondre aquests interrogants comparant algunes obres dels dos escultors, començant pels relleus que van treballar a Roma els primers anys del segle XIX: de Campeny, la *Diana i les seves nimfes sorpreses al bany per Acteó*; de Solà, el *Telèmac a l'illa de Calipso*. Analtzarem també, entre d'altres, el *Soldat almogàver vençant un cavaller francès* (Campeny, Barcelona, 1835) i la *Matança dels Innocents* (Solà, Roma, 1834). Solà visqué en una Roma que, malgrat els problemes econòmics i polítics dels Estats Pontificis, era encara, durant tota la primera meitat del segle XIX, un centre d'atracció per als artistes, que rebien encàrrecs importants tant de l'Església com de les famílies adinerades. El nostre escultor treballà un relleu per l'absis de l'església del Gesu i dues escultures per al palau Torlònia. Ben diferent era l'ambient de Barcelona d'aquells mateixos anys: Campeny, professor a l'Escola de la Llotja, no rebé encàrrecs particulars, i la seva producció fou ben minsa i estretament lligada al contracte que havia signat amb la Junta de Comerç.

Resumen

Damià Campeny nació en 1771 en Mataró. Antoni Solà en 1780 en Barcelona. Ambos estudiaron en la Escuela Gratuita de Dibujo bajo la dirección de Salvador Gurri y volvieron a coincidir en Roma, a

* Historiadora de l'art.

donde viajaron con una pensión de la Junta de Comercio; Campeny llegó en 1797 y Solà seis años más tarde. Estudiantes ambos en la Scuola del Nudo, colaboraron en el Triunfo de Mesa del embajador Vargas Laguna, Campeny como maestro y Solà como discípulo. En diciembre de 1815 se separaron: Campeny volvió a Barcelona, Solà permaneció para siempre en Roma. Ambos grandes escultores disfrutaron de un prestigio diferente en vida pero con un mismo destino final: murieron olvidados en unos años en los que el neoclasicismo ya había sido desterrado. Campeny en 1856, Solà en 1861. ¿Hasta qué punto podemos afirmar que la estética neoclásica se introdujo en Barcelona gracias a la estancia romana de Damià Campeny y Antoni Solà? ¿Cómo se juzgaron las obras que enviaron desde Roma como muestra de sus avances y que hoy enriquecen el patrimonio de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de Sant Jordi? ¿Qué diferencias hay entre la escasa obra del primero, que volvió a Barcelona para dedicarse a la docencia, y la más abundante del segundo, que incluso llegó a ser director de la Accademia di San Luca? Intentaremos responder a estas preguntas comparando algunas obras de ambos escultores, empezando por los relieves que trabajaron en Roma durante los primeros años del siglo XIX: de Campeny, la *Diana y sus ninfas sorprendidas en el baño por Acteón*; de Solà, el *Telémaco en la isla de Calipso*. Analizaremos también, entre otros, al *Soldado almogávar venciendo a un caballero francés* (Campeny, Barcelona, 1835) y la *Matanza de los Inocentes* (Solà, Roma, 1834). Solà vivió en una Roma que, a pesar de los problemas económicos y políticos de los Estados Pontificios, era todavía, durante toda la primera mitad del siglo XIX, un centro de atracción para los artistas, que recibían encargos importantes tanto de la Iglesia como de las familias adineradas. Nuestro escultor trabajó un relieve para el ábside de la iglesia del Gesù y dos esculturas para el palacio Torlonia. Bien diferente era el ambiente de Barcelona de aquellos mismos años: Campeny, profesor en la Escuela de la Lonja, no recibió encargos particulares, y su producción fue bien escasa y estuvo estrechamente ligada al contrato que había firmado con la Junta de Comercio.

Nou anys separen la data de neixement de Damià Campeny de la d'Antoni Solà; només cinc les respectives morts a Barcelona i a Roma. Els dos escultors tingueren una formació i un debut molt similar però una trajectòria artística ben diferent. Aquesta diferència il·lustra com eren de diverses Barcelona i Roma a la primera meitat del segle XIX: la ciutat italiana continuà sent un far per a tot el que es referia a l'art.

Damià Campeny i Estrany va néixer a Mataró el 1771, fill d'un sabater a qui hagués agradat ensenyar-li l'ofici. En canvi, ell va demostrar aviat el desig i la capacitat de dedicar-se al món de l'art. Així, el 1779, va entrar al taller de Salvador Gurri amb qui les relacions no van ser mai gaire bones. També treballà pocs mesos amb Nicolau Traver i amb Pere Macià. Al mateix temps, estudiava a l'Escola Gratuïta de Dibuix, on el mateix Gurri n'era professor i on assolí alguns premis mensuals abans de ser-ne expulsat el 1789. Readmès, es presentà a les oposicions per una pensió d'escultura a Roma, resultant-ne guanyador. El juny de 1797 es trovava ja a la Ciutat Eterna.

Salvador Gurri va ser també el professor d'Antoni Solà a la mateixa Escola. Solà hi entrà el 1792 –curiosament també després d'haver superat l'oposició paterna– i hi figura documentat com a guanyador de diversos premis fins el 1801. La seva opinió sobre Gurri no era gaire bona. En una ocasió afirmà:

Desgraciadamente no había ni fuera ni dentro de la Academia profesores con grandes conocimientos y, mucho menos, que sintieran amor por sus profesiones.¹

Al seus ulls la situació canvià quan el 1796 va tornar de Roma Francesc Bover, duent amb ell aires de renovació. Solà tenia tant d'interès en treballar a les seves ordres que quan Bover va rebre l'encàrrec de decorar un jardí barceloní, Solà s'oferí per treballar amb ell dos anys sense rebre cap compensació econòmica. Més tard, quan, el 1801, la Junta de Comerç va tornar a convocar un concurs per atorgar pensions als millors deixebles de l'Escola perquè es traslladessin a Roma a perfeccionar-se en les respectives arts, s'hi presentaren dos escultors, Joaquim Amadeu i Antoni Solà, que en fou el guanyador. El 3 de maig de 1803 es va presentar davant l'ambaixador espanyol a Roma.

És interessant comparar les obres que treballaren Campeny i Solà en ocasió dels citats concursos. Malgrat la manca de documentació creiem, i coincidim amb altres historiadors com Carlos Cid, que el relleu treballat per Campeny va ser *Muci Escevola posant la mà al foc* [Figura 1], un guix conservat a l'Acadèmia de San Fernando.²

L'episodi ens remet a l'any 508 aC quan, segons la llegenda, durant el setge de Roma per part dels etruscs, comandats per Porsena, a la ciutat començaren a mancar queviures. Un aristòcrata, Gai Muci, s'oferí al senat romà per assassinar Porsena. Així, travessà les files enemigues, però, com que no coneixia Porsena, es va equivocar de persona i apunyalà el seu escrivà. Fet presoner, va ser dut davant del comandant etrusc, a qui va dir: «Volia matar-te a tu. La meua mà s'ha equivocat i ara la castigo per aquest imperdonable error», mentre ficava la mà dreta en un braser encès. A partir d'aquell dia, el noble romà va rebre el malnom de Mucio Escevola, que voldria dir "l'esquerrà".

En el relleu de Campeny, l'escena té lloc a l'interior d'una tenda, maldestrament representada, i Porsena, malgrat vesteix túnica clàssica, apareix en una postura encara molt rígida, com ho és també l'escrivà mort.

L'any 1801 Solà també va haver de treballar un tema clàssic: *La Sibil·la de Cumes conduint Enees a la llacuna Estígia* [Figura 2].³ L'episodi prové del llibre VI de l'*Eneida* de Virgili: l'heroi troià Enees i la Sibil·la s'acosten a la llacuna Estígia on són vistos pel barquer Caront, que els mana aturar-se advertint que aquella és la mansió de les ombres. La Sibil·la li explica que Enees vol baixar al món de les tenebres per cercar el seu pare, Anquises.

En comparació amb Campeny, Solà treballa millor la profunditat dels plans i és més "clàssic" en les figures de la Sibil·la i Enees i en la representació anatòmica dels personatges en primer terme.

Abans de marxar cap a Roma, els pensionats havien de firmar unes obligacions establertes per la Junta de Comerç, que volia assegurar-se de l'aprofitament de les

1. *Memoria*, 1803. Conservada a l'arxiu particular de la família Fernández de Bobadilla. Veure A. RIERA, «La bellesa ideal. Antoni Solà (1780-1861). Escultor a Roma», *Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions*, 15 (2009), pàg. 36.
2. Veure el raonament de Carlos CID, *La vida y la obra del escultor neoclásico Damià Campeny i Estrany*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1998, pàg. 107-110.
3. Es conserven dos relleus idèntics d'aquest tema, un al Museu Marès i un altre a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

estades. Entre aquestes obligacions hi havia la d'enviar regularment obres que demostrassin els seus estudis i justificassin els diners de la pensió. Doncs bé, els relleus que van enviar tant Campeny com Solà poc temps després de llur arribada a la Ciutat Eterna eren plenament clàssics (hi jugà un paper important, també, el fet que eren de color blanc i no de guix pintat) i, en la meua opinió, figuren entre les millors obres dels respectius catàlegs. La Junta, amb raó, en va quedar satisfeta. Com havia estat possible aquella indiscutible millora?

A Roma, sempre respectant un interval de quatre anys, Campeny i Solà van emprendre el mateix camí. Tot just arribats, es matricularen a la Scuola del Nudo⁴, que depenia de la prestigiosa Accademia di San Luca, on van rebre classes de dibuix de nu i de drapejat.⁵ Els estudis dels escultors estaven estructurats de la següent manera: els alumnes començaven exercitant-se en el dibuix i en treballs plàstics, prenent com a models des de guixos senzills fins a relleus, copiant les extremitats i les diferents parts del cos humà. S'anava avançant a poc a poc en dificultat i es complementaven les lliçons amb l'estudi de les proporcions i l'anatomia. A la classe següent, s'instruïa els deixebles en les anomenades "teories de l'art": història dels vestits, els caràcters de les diverses divinitats, els emblemes que acompanyaven les estàtues, etcètera. Només quan l'alumne demostrava ser hàbil en el modelat i posseir coneixements adequats de mitologia externa, es passava a la composició d'invenció i a modelar el nu del natural.

L'escola donava premis a la fi de cada semestre, que normalment tenien com a tema la figura nua, el mes de març, i el drapejat, el mes de setembre. Campeny en va guanyar un l'any 1799 i Solà un altre, el 1804.⁶ Els professors de la Scuola del Nudo eren acadèmics que s'anaven tornant cada mes. Campeny estudià amb Agostino Penna i Vincenzo Pacetti, mentre que Solà ho va fer amb Vincenzo Camuccini, també amb Vincenzo Pacetti i amb Antonio Canova. Aquests noms marquen ja una diferència entre els dos escultors catalans, malgrat cal remarcar que Penna, l'obra del qual correspon a l'últim quart del segle XVIII, havia estat definit per Canova jove com «el millor de Roma».

És força clar que amb aquests estudis i aquests professors, els nostres joves escultors van rebre a Roma una formació molt diferent de la impartida a l'Escola Gratuïta de Dibuix de Barcelona i, de fet, com hem mencionat més amunt, els seus progressos van ser molt ràpids. Hi hem d'afegir el fet que a Roma ambdós van poder admirar les millors col·leccions privades i públiques d'art clàssic, algunes obres de les quals coneixien només per gravats o còpies en guix. Recordem, sense entrar en detalls, que a finals del segle XVIII i inicis del XIX els artistes i viatgers es veïen atrets no només pels museus Capitolino i Pio-Clementino, sinó també per les col·leccions de les grans famílies nobles com els Ludovisi, els Albani i els Borghese.

Tornem a Damià Campeny, a qui havíem deixat tot just arribat a Roma. L'any 1801 va enviar a Barcelona tres relleus, representant «el uno, la muerta Sisara en

4. Anteriorment hi estudiaren Manuel Oliver i Francesc Bover. Més tard, Teodor Mur.
5. El 1806 es dividiren els ensenyaments en estudi del guix i, només després d'haver demostrat l'habilitat, estudi del nu.
6. Manuel Oliver i Francesc Bover també havien guanyat premis trimestrals, els anys 1788 i 1791 respectivament. A més, Oliver guanyà el premi Balestra el 1792. Més endavant, Teodor Mur rebé el primer premi d'escultura del nu el març de 1811.

la tienda de Joel, el otro, A diana sorprendida en el baño, y el otro, a Macencio erido por Eneas en un muslo». ⁷ De tots ells ens interessa el segon, *Diana i les seves nimfes sorpreses al bany per Acteó* [Figura 3], conservat a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi i datat entorn 1799, és a dir, tres o quatre anys després d’haver arribat a Roma. El classicisme és palès en la figura d’Acteó i especialment en el grup de les nimfes que, agafades de la mà, ens recorden els famosos grups de les Tres Gràcies. El tractament dels plans i del fons, que representa una gruta, és molt millor respecte al relleu de 1796. El seu era un classicisme molt “carnal” i sensual, gens fred o rígid, que recorda algunes obres de Canova.

La primera obra treballada per Antoni Solà a Roma va ser una còpia de l’anomenat a l’època “Geni grec” del Museu Pio-Clementino. ⁸ El 1806 va arribar a Barcelona el seu baixrelleu *Telèmac a l’illa de Calipso* [Figura 4]. Solà portava tres anys estudiant a la Scuola del Nudo i els seus avenços també eren evidents en aquest relleu. L’episodi el narra el sacerdot Fénelon a *Les aventures de Telèmac, fill d’Ulisses*, publicat el 1699 i que tingué gran difusió entre els artistes dels segles XVIII i XIX: Telèmac i la deessa Minerva, transformada en Mentor, naufraguen i arriben a l’illa de Calipso, la qual de seguida reconeix Telèmac per la semblança amb el seu pare i, plena d’enyorança per Ulisses, s’enamora del fill, promet fer-lo immortal i li exigeix que li expliqui les seves aventures. Al relleu, veiem Calipso asseguda sota un arbre, Telèmac dret al mig i Mentor assegut al darrere. Sigui pel disseny de les figures, sigui per la delicadesa del relleu –que permet crear profunditat segons uns pocs plans no violents– Solà demostrà haver assimilat bé els preceptes neoclàssics. Per una altra banda, resulta inevitable comparar la figura femenina de la dreta amb les nombroses Hebes canovianes.

Fins l’any 1815, Campeny i Solà es freqüentaren a Roma, units especialment en dues ocasions, la primera artística, la segona política. El 1803, l’ambaixador espanyol davant la Santa Seu, Antonio Vargas Laguna, va voler un nou triomf de taula, ⁹ més clàssic que el que ja hi havia al palau. Per això, va convocar un concurs entre els artistes espanyols. Guanyà Damià Campeny i tres anys més tard, l’obra es podia admirar ja a l’ambaixada. ¹⁰ El conjunt estava format per trenta estatuetses de bronze daurat o patinat, dotze àmfores, quatre gerros, quatre fruiteres, dos canelobres, quatre trípodis i trenta-dos lleons, i servia per ornar una taula de fins a seixanta comensals. Al mig regnaven Apol·lo i Diana, sol i lluna, envoltats de les personificacions de l’Aire, l’Aigua, la Terra i el Foc. Col·locats simètricament a la dreta i esquerra del grup central hi havia Ceres i Bacus. Completaven l’obra les representacions de les quatre estacions i dels dotze mesos de l’any, cada un d’ells amb els atributs relatius a les feines agrícoles pròpies del moment, col·locats a sobre d’un plint on es representaven els signes del zodíac corresponents.

7. BC (Biblioteca de Catalunya), Arxiu de la Junta de Comerç, *Llibre d’Acords 1801*, JC 18, 19-XI-1801, f. 251-252.

8. L’obra coneguda actualment com *Eros de Centocelle* era un model molt copiat. La Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi en conserva un, fet precisament per Damià Campeny.

9. Els triomfs de taula o “desserts” són composicions elaborades amb motius de flors i fruites o estatuetses, balustrades, obeliscs, templets i gerros, realitzats en plata, porcellana, vidre o qualsevol altre material, que es posaven enmig de la taula quan es celebrava d’un banquet de gala. Van estar molt de moda als segles XVIII i part del XIX. Actualment, l’ambaixada espanyola davant la Santa Seu conserva algunes figuretes del que devia ser un magnífic triomf, atribuït a Canova.

10. Els dibuixos preparatoris –segurament els presentats al concurs– vaig poder identificar-los fa anys al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC. El triomf de taula es conserva actualment a la Galleria Nazionale di Parma. Vegeu: P. VELEZ, C. CID i A. RIERA, «La taula de l’ambaixador. El Triomf de taula de Damià Campeny», *Quaderns del Museu Frederic Marès. Exposicions*, 3 (1999).

Si tenim la sort de veure el triomf muntat amb tota la seva solemnitat –com va ser possible l'any 1999 al Museu Marès– ens adonarem que no es tracta d'una obra menor de Campeny, sinó d'un conjunt escultòric important dins de la seva producció, un conjunt genuïnament neoclàssic.

Guattani va descriure aquest triomf l'any 1806, reproduint les dues inscripcions que es trobaven als seus extrems:

Damian Campeny lo inventò e diresse. Roma 1805.

Giuseppe Boschi esegui i metalli = Alessandro e Camillo Focardi Scarpellini.¹¹

A més, hi afegí una nota aclarint que les figures dels mesos i de les estacions van ser modelades per Antoni Solà. Així, doncs, en aquesta ocasió, Campeny va ser el mestre i Solà el deixeble.

A inicis del 1808, la Junta de Comerç considerava oferir a Campeny la plaça de mestre supernumerari de l'Escola de Dibuix. El desig de Campeny de tornar a Barcelona quedà estroncat pels fets històrics de la invasió francesa, causa per la qual, a més, els pensionats no reberen durant anys les pensions i hagueren de viure en gran estretor. A més, l'octubre del mateix 1808, va arribar a Roma el decret segons el qual els espanyols residents a l'estranger havien de jurar fidelitat al nou rei Josep Bonaparte per poder seguir cobrant del tresor públic. Solà i Campeny, per tal d'evitar el jurament, van argumentar que ells cobraven de la Junta de Comerç. De poc els va servir: conjuntament amb la resta d'artistes espanyols, van ser empresonats el 19 de gener de 1809 al castell Sant'Angelo on van romandre un mes. Canova es va preocupar per ells, els envià diners i menjar i va intervenir davant el general Miollis demanant llur alliberament.¹²

No sabem com van sobreviure aquests joves set anys sense cobrar les pensions, en una ciutat on els preus dels queviures es disparaven i on no deuriem rebre encàrrecs importants, d'una banda perquè tampoc la situació a Roma no era gaire bona i, de l'altra, perquè eren artistes encara no formats i no havien tingut temps de forjar-se un prestigi. Amb la Restauració de 1814, la Junta tornà a oferir una plaça de professor a Campeny, que l'acceptà. En canvi, Solà, també reclamat per la Junta, va anar posant excuses per quedar-se a Roma, on va viure sempre i on morí. Aquí se separaren per tant les vides i les trajectòries artístiques dels dos escultors.

El 1816, Campeny s'incorporà a l'Escola de Dibuix i el 1819 entrà en possessió de la plaça de qui havia estat el seu mestre, Salvador Gurri. Va dur a terme una llarga carrera docent, formant centenars d'artistes a les sales de modelat del guix i del natural. La seva primera obra important en retornar de Roma, el mateix 1816, li va encarregar el gremi de revedors de Barcelona. Es tractava del *Misteri del Sant Enterrament*, una tipologia que quedava ben lluny de l'escultura neoclàssica pagana i del treball en marbre i que, segurament per això mateix, no en reixí gaire bé.

El 1825, Campeny firmà un contracte amb la Junta de Comerç, pel qual cedia les obres que havia dut d'Itàlia i que havien estat exposades en ocasió de la cerimò-

11. G. A. GUATTANI, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arti, antichità*, Roma, Salomoni-Carlo Mondacchini, 1806, vol I, pàg. 44-50.

12. Així ho explica Antonio D'ESTE, *Memorie di Antonio Canova* (1864). Dóna un llistat dels artistes empresonats: José de Madrazo, José Aparicio, Miquel Cabanyes, Antoni Solà, Damià Campeny, Teodor Mur, Valeriano Salvatierra, Ramon Barba, Antoni Celles i Juan Gómez.

nia de repartiment de premis generals d'aquell any: la *Fe Conjugal*, l'*Himeneu*, la *Diana Caçadora*, el *Paris*, el baix relleu *Diana al bany*, dos bustos de *Talia* i del *geni del Campidoglio* i dos gerros grans. A més, es comprometé a treballar i entregar cada any a la Junta una obra mestra d'escultura en guix que si la Junta considerava de prou mèrit, ell passaria al marbre només pel cost del material i el sou de l'ajudant per a desbistar el marbre. A canvi, la Junta es comprometia a pagar-li a ell i a la seva dona, si el sobrevivia, una pensió vitalícia anual de 450 duros.

El 1834, passà al marbre la *Lucrècia* i va oferir la *Cleòpatra* en guix a la Junta. Totes dues eren obres realitzades a Roma a inicis del segle XIX i, sens dubte, les seves escultures més neoclàssiques. Un any després, Campeny presentà dos models en terra cuita seguint dos temes que se li havien imposat: *El centaure Nessos rapta Dejamira* i *Un Almogàver venç un soldat francès*, l'única de les dues que treballà en guix l'any següent. El 1837 féu l'*Aquil-les moribund treient-se la fletxa del taló*, possiblement inspirada en els gàlates moribunds que havia vist a Roma i que s'havien difós per tota Europa a través de buidats de guix i de gravats. Campeny demostrà un gran coneixement de l'anatomia, però l'obra és un xic freda.

Va treballar també alguna escultura decorativa, com el *Neptú* de la font d'Igualada o el *Galcerà Marquet* per a la columna de la plaça Medinacelli de Barcelona, encara que aquesta és de 1850, quan Campeny tenia setanta-nou anys, estava malalt i ja vivia apartat a Sant Gervasi de Cassoles, per la qual cosa potser cal pensar que el nostre escultor en féu el disseny però no la realització material. Treballà poc per a particulars: se li encarregà la decoració dels Porxos d'en Xifré de Barcelona (1836-1840), que ell dissenyà i dirigí, però el treball material va estar en mans de dos deixebles seus, Ramon Padró i Domènec Talarn. També es conserven alguns dibuixos seus i models en fang d'àngels de la mort per a monuments funerals, però no se li'n coneix cap de realment dut a terme.

Hem comentat unes línies més amunt que Antoni Solà va refusar la invitació de la Junta de Comerç el 1814 de tornar a Barcelona. Romàs a Roma, aviat va rebre encàrrecs de particulars: per Godoy va fer els relleus decoratius de la façana de vil·la Mattei, pel duc de Berwick un *Meleagre*, per Jerònim Bonaparte –germà petit de Napoleó– el retrat dels tres fills. La dècada de 1830-1840 marca per Solà el moment de major auge: va col·locar el grup de *Daoiz i Velarde* i l'estàtua de *Cervantes* a Madrid, envià el *Ferran VII* a l'Havana, realitzà la *Matança dels Innocents* per encàrrec de l'infant Sebastià de Borbó i va esculpir una *Minerva* i una *Ceres* per al palau de la família Torlonia a Roma.

A l'abundant documentació que es conserva relacionada amb aquestes obres, es parla sovint d'Itàlia com a sinònim de qualitat artística. L'any 1828, l'intendent de l'Havana, Claudio Martínez de Pinillos, va escriure als acadèmics de San Fernando demanant-los que mentre s'esperava l'autorització reial comencessin a encomanar models d'un bust de Ferran VII «als millors escultors d'Itàlia». L'acadèmia madrilenya ràpidament va respondre que l'obra podia fer-la perfectament un escultor espanyol. No va ser l'únic cas. El 1829, l'ambaixador espanyol Pedro Gómez Labrador, a la seva carta donant suport al projecte de Solà d'una estàtua (sempre de Ferran VII) per Cadis, afirmava que l'escultor podia comptar «amb els models que hi ha a Roma i són tan superiors als que existeixen a Madrid» (i, malgrat el proteccionisme de l'Acadèmia de San Fernando, hem de donar-li tota la raó).

Aturem-nos un moment per comparar aquestes dues obres contemporànies suara citades: la *Degollació dels Innocents* de Solà (1834) i l'*Almogàver venç un soldat francès* de Campeny (1836), ambdues avui a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi.

La *Degollació dels Innocents* [Figura 5] li va ser encarregada a Solà per l'infant Don Sebastià qui, però, no la va pagar ni retirar mai del seu estudi. L'obra, un marbre, va ser molt lloada a l'època per dos motius: la seva originalitat –es considerava que era un tema tractat sovint en pintura però mai abans en una escultura de grup colossal, per bé que sí en figuretes de pessebre–,¹³ i la seva “romanitat” –el soldat expressa la maldat com la dona la força de l'amor i el dolor matern–. Com explica Ricci,¹⁴ amb una composició equilibrada i el joc de llum i ombres, Solà va donar a l'obra la “força” que fins llavors només el color podia donar al tema. La composició piramidal, el triangle format pel braç de la dona sobre el pit de l'home i el d'aquest agafant el peu del nadó, donen equilibri al conjunt i resalten les expressions dels tres personatges. Solà continuava sent clàssic, per això, per entendre'ns, en una lliure comparació entre pintura i escultura, acostariem més aquest marbre al Poussin del Museu Condé que al Rubens de l'Alte Pinakothek.

Ja hem dit que l'any 1835 Campeny presentà a la Junta de Comerç un model en fang de l'*Almogàver venç a un soldat francès* [Figura 6] i l'any després el treballà en guix. L'episodi, narrat per Rafael Cervera a *Historia de Catalunya* (1616), fa referència a la croada de Felip III de França contra Pere II de Catalunya, quan l'exèrcit francès es retirà delmat. Els personatges van vestits com soldats romans però el tema, la recerca dels orígens de la identitat nacional, lliga l'obra amb els preceptes romàntics.

Com la gran majoria d'artistes neoclàssics, Solà sí que va realitzar monuments funeraris, els quals es troben dispersos pel món: el de Simón Rodríguez Laso (Cartoixa de Bolonya, 1821), de Félix de Aguirre (església del Monserrato de Roma, c.1832), del cardenal Pedro de Quevedo (catedral d'Ourense, 1835), del duc de San Fernando (palau de l'Infant de Boadilla del Monte, c.1839), de Manuela Gutiérrez Estrada (catedral de Mérida, a Mèxic, c.1839) i de Pasqual Falcó Valcàrcel (vil·la Pio Falcó di Savoia, c.1842).

Antoni Solà, com Damià Campeny, també es va dedicar a l'ensenyament, en el seu cas des de les aules de la Scuola del Nudo a partir de 1825. I s'ocupà dels artistes catalans i espanyols en ser nomenat director dels pensionats l'octubre de 1830. Les seves funcions eren vetllar pel progrés d'aquests artistes i guiar-los, enviar informes a Madrid i ajudar-los en les qüestions pràctiques com ara facilitar-los l'ingrés a museus i col·leccions privades o vetllar perquè rebessin puntualment les pensions. Amb alguns va tenir millors relacions que amb altres, però, sens dubte, va influir notablement en la formació de tots ells.¹⁵

13. Recordem les de Salzillo de Múrcia i les del *Naixement del príncep* que féu Ginés entre 1789 i 1794, i que potser Solà havia vist.

14. A. RICCI, *Visita a diversi studi di belle arti in Roma nel dicembre dell'anno 1835*, Bolònia, Tip. di Giovanni Bortolotti, pàg. 5-6.

15. Van passar per Roma mentre ell era director de pensionats: Inocencio Borghini, Vicente Jimeno, Agapito López San Román, Agustín Jimeno, Francisco Barra, Luis López, Carlos Luis de Ribera, Benito Saez, Cesar Gariot, Sabino Medina, Ponciano Ponzano, Aníbal Álvarez, Manuel de Mesa, Andrés Álvarez Pena, Manuel Arbós, Lluís i Ferran Ferrant, Bernardino Montañés, Luis de Madrazo, José Pagniucci, Andrés Rodríguez, Francisco Jarreño, Jerónimo de la Gandara, Domingo Inza, Vicente Valderrama Mariño. Els catalans: Manuel Vilar, Pelegrí Clavé, Joaquim Espalter, Francesc Cerdà, Pau Milà i Fontanals.

La carrera de Solà en el si de l'Accademia di San Luca no es va aturar aquí, va arribar a ser-ne el president de 1837 a 1840, un privilegi que al segle XIX només en una altra ocasió havia recaigut en un no italià, Bertel Thorvaldsen. A més, al llarg de tota la seva vida, assistí regularment a les juntes acadèmiques i formà part de comissions encarregades d'assumptes didàctics, de restauració, de conservació de béns arquitectònics, de valoració de projectes i un llarg etcètera.

En aquesta comunicació, després d'haver repassat ràpidament la carrera artística dels dos escultors, queden ben paleses les diferències entre ells: Campeny, reduït quasi exclusivament a la seva feina de professor de l'Escola de Dibuix i, segons alguns biògrafs, desil·lusionat i frustrat; Solà, en canvi, el trobem treballant a bon ritme pel rei, per comitents particulars i per l'Església, intervenint en tots els assumptes relacionats amb l'art que incumbien la ciutat de Roma i ocupant el prestigiós càrrec de president de l'Accademia di San Luca durant tres anys.

L'explicació és força clara. A Barcelona, l'escassa demanda escultòrica per part d'institucions i particulars aquells anys era causa directa de la situació econòmica i social, però també d'un desinterès per l'escultura que ja venia d'abans. Campeny, tot i l'aura de prestigi que l'envoltava quan tornà de Roma, hagué d'acceptar encàrrecs segurament poc interessants per a ell, com el del ja citat *Misteri* del gremi de revenedors. Tots els seus estudiosos coincideixen a afirmar que l'obra feta a Barcelona en els quaranta anys finals de la seva vida no és artísticament significativa, les seves úniques obres veritablement notables van ser les derivades de la seva estada a Itàlia. Barcelona era lluny d'assemblar-se a Roma.

En canvi, al segle XIX, Roma continuà sent no només el centre de la religiositat occidental, sinó també la capital de les belles arts, com ho havia estat durant els segles precedents. Perdurava la imatge de Roma hereva de la tradició clàssica, pàtria de la formació artística i seu d'un mercat, no només d'antiquariat, de dimensió mundial. En el camp de l'escultura, no hi ha dubte que la ciutat deu el seu primat al prestigi assolit pels seus dos màxims protagonistes, Canova i Thorvaldsen, punts de referència tant dels comitents com de les noves generacions d'artistes de diverses nacionalitats. L'any 1809, a les ja citades *Memorie Enciclopediche Romane* de Guattani, es publicà un llistat de 61 escultors, la major part dels quals no romans i 25 no italians. Entre ells hi figuraven Campeny i Solà. El 1834, Brancadoro, a la seva guia en comptà 58 dels quals 24 estrangers. Le Grice, el 1841, parlava de 47 tallers d'escultors –més que no pas de pintors– dels quals 31 eren estrangers. En totes aquestes guies es mencionava Solà i es parlava de les obres que en els respectius moments es podien admirar al seu taller.

Per explicar aquesta copiosa presència d'escultors a Roma, cal no oblidar les condicions avantatjoses ofertes pel mercat artístic; la presència de viatgers i mecenes que també durant l'administració francesa i la posterior Restauració hi arribaven expressament per formar col·leccions d'art antic però també modern; la facilitat per abastir-se de matèria prima de qualitat, el marbre de Carrara; i l'oferta d'una mà d'obra altament qualificada en grau d'ajudar al mestre del taller durant les diferents fases de la producció, des de la realització del model en creta i guix fins a la feina de debastar el marbre i pulir les imperfeccions.

Durant les dècades de 1830 i 1840, Antoni Solà va gaudir d'un ampli reconeixement entre els seus contemporanis. A poc a poc, però, va anar perdent la seva autoritat i influència com a artista i com a director de pensionats, càrrec del qual va ser

rellevat el 1856. Els nous directors i censors de l'Accademia di San Luca eren, en aquell moment, ex-deixebles seus; l'art, el gust, la societat i els comitents havien canviat. Solà morí oblidat el 10 de juny de 1861. També Damià Campeny passà els últims anys de la seva vida malalt i reclòs a Sant Gervasi, on va morir el 7 de juliol de 1855. Uns anys abans, el 1840, la Junta li havia ofert la plaça de Francesc Rodríguez, però Campeny tenia ja seixanta-nou anys i la refusà. L'oferta havia arribat tard, calia deixar el camp obert a les noves generacions.



Figura 1. Damià Campeny, Muci Escevola posant la mà al foc (Academia de San Fernando, Madrid)



Figura 2. Antoni Solà, La Sibilla de Cumes conduint Eneas a la llacuna Estígia (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, Barcelona)

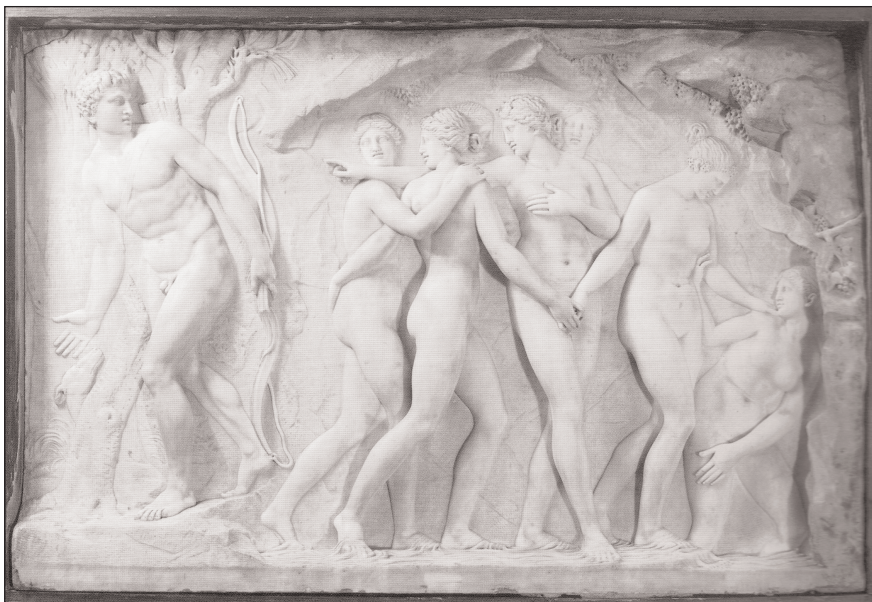


Figura 3. Damià Campeny, Diana i les seves nimfes sorpreses al bany per Acteó (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, Barcelona)

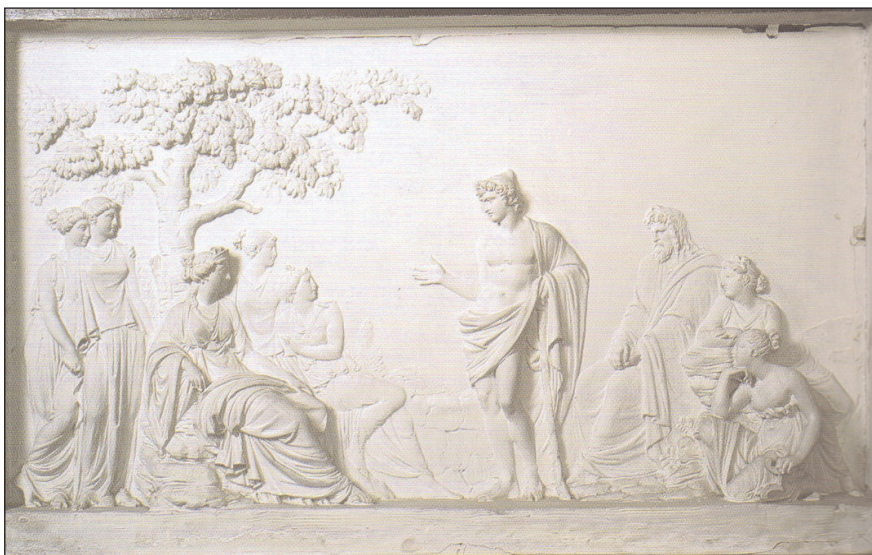


Figura 4. Antoni Solà, Telèmac a l'illa de Calipso (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, Barcelona)



Figura 5. Antoni Solà, Degollació dels Innocents (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, Barcelona)



Figura 6. Damià Campeny, Almogàver venç a un soldat francès (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts, Barcelona)