

PEDRO DE CAMPAÑA Y LA CASA DE MEDINA SIDONIA (*A propósito de la "Piedad" del Museo de Bellas Artes de Cádiz*)

El flamenco Pedro de Campaña es una de las grandes figuras de la pintura sevillana del siglo XVI. Pese a ello, su biografía está llena aún de incógnitas y lagunas. Poco o nada se sabe de sus primeros años en Flandes y de su posterior paso por Italia, contándose con pocos datos acerca de sus últimos años en Bruselas. Todavía no se ha podido fijar la cronología exacta de esas etapas, ya que los datos aportados por Pacheco se contradicen los unos a los otros (1). Por ahora el único período más o menos conocido es el sevillano, cuya cronología abarca desde 1537 hasta 1562.

No obstante, esta fase también necesita de una profunda revisión, pues aún quedan muchos problemas por resolver. Entre otros está el del catálogo de las obras ejecutadas durante esos años. Su elaboración se presenta más que problemática, pues antes de abordarla habrá que fijar los criterios por los que unas obras se definen autógrafas y otras de taller. Ese será el verdadero reto, ya que para determinar qué obras pertenecen a uno y otro grupo habrá que adentrarse en el complejo entramado contractual de la pintura sevillana del siglo XVI. De hecho, se tendrá que tener en cuenta la formación de compañías por dos o más pintores, los contratos por subasta a la baja y las cesiones y

(1). Acerca de la problemática suscitada por las cronologías establecidas por Pacheco, véase SERRERA, Juan Miguel: "Pedro de Campaña: obra dispersa", *Archivo Español de Arte*, vol. LXII, núm. 245, Madrid, 1989, pp. 1-3.

subarriendos de obras o partes de ellas; prácticas más que generalizadas en la Sevilla del Siglo de Oro, en la que, salvo contadas excepciones, el carácter mercantil de la pintura primó sobre la pintura entendida como arte liberal. También habrá que conocer el funcionamiento de los talleres, tema que en el caso de Campaña se presenta muy complicado, pues dos de sus hijos, Juan y Pedro, también fueron pintores.

Por otra parte, habrá que tener en cuenta el estado de conservación en que han llegado sus obras, pues los juicios que se emitan sobre algunas de ellas pueden estar condicionados por las alteraciones sufridas con el paso del tiempo y las intervenciones de los restauradores. Esto último ha sucedido con la *Piedad* del Museo de Bellas Artes de Cádiz, precisamente una de sus obras peor conservada, lo que ha llevado a que su autoría haya sido ampliamente discutida. Sin embargo, no parece que haya que dudar de que sea suya o, mejor dicho, que en un principio lo fuera, pues tal como ha llegado hasta nuestros días es obra de Pedro de Campaña y de José Morillas, el técnico del Museo de Bellas Artes de Cádiz que la restauró en 1874.

Pero antes de valorar la intervención de Morillas habrá que reconstruir su historia, lo que nos lleva a Sanlúcar de Barrameda y más en concreto al primitivo convento de Santo Domingo, del que procede. Autorizada su fundación por el General de los dominicos el 10 de junio de 1535, se levantó entre 1535 y 1548 a expensas de los Duques de Medina Sidonia, sus patronos. Su historia habría sido similar a la de los otros conventos sanluqueños si no hubiera sido porque en él se enterró Don Juan Claros de Guzmán, XII Conde de Niebla, primogénito y heredero del VI Duque de Medina Sidonia. Su muerte acaeció el 24 de enero de 1556, no enterrándose en el monasterio de San Isidoro del Campo de Sevilla, por entonces panteón de los Guzmanes, sino en el convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, del que por entonces era prior fray Domingo de Guzmán, hermano natural del VI Duque de Medina Sidonia. La decisión debió tomarla su viuda, Doña Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, quien a partir del fallecimiento de su marido vivió entregada a la custodia y tutela de su hijo -el nuevo heredero de los Estados de Medina Sidonia- y, sobre todo, a honrar la memoria de su marido, de cuyos restos no quiso separarse.

Tras la celebración de los funerales, los restos del XII Conde de Niebla se depositaron en bóveda situada bajo el lado del Evangelio del presbiterio, disponiéndose a su alrededor una reja de balaustres. Convertida a partir de entonces la capilla del convento en panteón, a instancias de la Condesa viuda

se acometieron una serie de obras para acomodarla a tal fin. Se pavimentó la capilla mayor y se renovaron las gradas, afectando sobre todo las obras a la estructura del presbiterio, que se intentó regularizar. Para ello, en uno de los laterales se hizo "un altar con un atrio en el hueco de la pared, a la una parte de la dicha capilla enfrente de otro que está en la otra parte" (2).

El programa de reformas incluyó también la ejecución de las pinturas del altar mayor y de los colaterales. Para su realización la Condesa solicitó los servicios de dos de los mejores pintores de la Sevilla del momento: Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio, ambos flamencos. El encargo les pudo llegar a través de Campaña, quien ya había trabajado para la Casa, para la que en 1551 pintó los retratos de las dos hijas del VI Duque, las hermanas del difunto Conde de Niebla (3).

Los contratos se firmaron en Sanlúcar de Barrameda, a donde se desplazaron desde Sevilla. Los debieron rubricar el 30 de marzo de 1556, como se desprende de la documentación referida a esos retablos, de la cual di escueta noticia en la monografía que en 1983 dediqué a Esturmio (4). Ese día Campaña y Esturmio recibieron de la Tesorería de la Condesa dos ducados cada uno, importe de los gastos ocasionados con motivo de su desplazamiento. En los documentos que atestiguan esos pagos se dice que habían ido a Sanlúcar a tratar y concertar la ejecución de los tres retablos de la iglesia del convento de Santo Domingo: el mayor y los dos laterales (Documento núm. 1) (5). Como ya se ha dicho, ese mismo día debieron firmar los contratos, pues también recibieron un primer pago a cuenta de los retablos. El que debía pintar Campaña, que se describe como grande (la *Piedad* del Museo de Cádiz

(2). Para todo lo relativo a la historia del convento, la primitiva tumba del IX Conde de Niebla y las obras emprendidas en la capilla mayor, cfr. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan José: *Fundaciones de todas las Iglesias, Conventos y Ermitas de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Sanlúcar de Barrameda, 1758, pp. 187-227. (Se cita por la edición transcrita y estudiada por Manuel Romero Tallafigo, publicada en Sanlúcar de Barrameda en 1995).

(3). SERRERA, Juan Miguel: "Pedro de Campaña", *op. cit.*, pp. 5-6.

(4). SERRERA, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983, pp. 25-26 y 102. La fecha exacta de la firma de los contratos no se ha podido precisar, pues los protocolos notariales correspondientes a esos años se quemaron en el incendio sufrido por el Archivo de Protocolos en 1933.

(5). Los libramientos de los pagos que se publican en el Apéndice Documental figuran en los legajos números 2.533, fols. 40r. y v. y 99v., y 2.534, fol. 42r. y v. del Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia. No se transcriben por no aportar nuevos datos.

mide 2,70 x 1,69), se estipuló en setenta y ocho ducados, de los cuales ese día le entregaron doce. Por su parte, los dos retablos de Esturmio, reseñados como más pequeños, se concertaron en treinta y ocho ducados, de los cuales cobró seis (Documentos núms. 2 y 3).

Tras firmar los contratos y, como es de suponer, estudiar el futuro emplazamiento de los retablos, los dos pintores regresaron a Sevilla, donde pronto empezarían a pintarlos. Campaña sí llevó a término su cometido, pero Esturmio murió entre el 11 de noviembre de 1556 y el 2 de diciembre de ese mismo año, por lo que, de acuerdo a lo estipulado en un principio, Campaña se vio obligado a concluirlos. Así se especifica en el pago que se le efectuó en Sevilla el 2 de diciembre de 1556, en el que se dice que, seguramente por haber firmado como fiador, estaba "obligado, faltando el dicho Esturmes a cumplir la dicha obra". En esta ocasión Campaña recibió cincuenta y nueve ducados, importe del segundo pago, correspondiendo esa cantidad tanto a lo pintado en el retablo mayor como en los dos laterales (Documento núm. 4). El tercero, y último, que alcanzó un total de treinta ducados, se lo entregaron en Sevilla el 26 de enero de 1557 (Documento núm. 5).

Como era habitual, este último pago lo recibió asentados ya los retablos en Sanlúcar de Barrameda, a donde Campaña se desplazó a tal fin. Así lo pone de relieve otro asiento de la Tesorería de la Condesa efectuado, igualmente, el 26 de enero de 1557, en el cual se especifican las partidas por las que recibió sesenta ducados de más. Por los gastos del viaje, que duró ocho días, le dieron cuatro ducados; por llevar los retablos desde su casa hasta el río Guadalquivir y embarcarlos en la nave que los transportó hasta Sanlúcar, así como por la caja grande en que fueron algunas piezas recibió dos; por la policromía del banco del retablo mayor -ejecutado por Roque Balduque, el artífice de la arquitectura de los tres retablos-, así como por la de una custodia, le abonaron veinte y por haber acabado la obra en la fecha convenida seis (Documento núm. 6).

A tenor de estos datos, el plazo fijado inicialmente para la ejecución de los retablos fue de diez meses, pues se concertaron el 30 de marzo de 1556 y el 26 de enero de 1557 ya estaban asentados. De ellos, Esturmio sólo pudo trabajar en los suyos ocho meses, pues, como ya se dijo, murió entre el 11 de noviembre de 1556 y el 2 de diciembre de ese mismo año. Como también se señaló, Campaña tuvo que concluirlos, lo que de acuerdo a lo estipulado en un principio no implicaba que fuera él quien necesariamente tuviera que acabarlos de pintar. A tenor de lo que se deduce de la documentación sólo estaba obligado a hacerse cargo de su conclusión, siendo indiferente que esa tarea

la llevara a cabo él u otro pintor, siempre que corriera a su costa el pago de este último. Como era habitual, a los comitentes les daba igual que el fiador optara por una u otra solución, pues tenían asegurado a través de los pagos que quien llevara a término esa tarea la haría siguiendo fielmente lo acordado en un principio en el contrato. De hecho, al establecer este tipo de cláusula el tema de la autoría pasaba a un más que segundo plano, pues lo que en verdad les preocupaba es que las obras se concluyeran de acuerdo a lo fijado en el contrato y en el plazo y precio fijado inicialmente.

Campaña optó por la segunda solución, ya que fue otro pintor, Luis Hernández, quien concluyó los retablos laterales. Así lo evidencia el pago que la citada Tesorería efectuó a este último pintor el 26 de enero de 1557, en el cual, refiriéndose a los retablos de Esturmio, se dice que “estándolos hazien-dolos falleció y los acabó Luys Hernández”. En ese mismo asiento se especifica que no tenían que pagarle nada por lo pintado en los retablos, pues “por lo que en ellos pintó, esta pagado por mano de miçer Pedro, pintor”. De hecho, sólo le abonaron dos ducados, importe de los gastos ocasionados con motivo de su ida desde Sevilla a Sanlúcar de Barrameda para asentar los retablos, tarea a la que se había comprometido Esturmio en su contrato. (Documento núm. 7).

La reconversión de la capilla en panteón concluyó con la ejecución de los velos que durante la Cuaresma cubrían los retablos. Para esta empresa se acudió a Francisco Montero, un pintor de Sanlúcar, a quien el 6 de marzo de 1557 le pagaron seis ducados por las insignias de la Pasión que pintó en los tres lienzos azules que se emplearon con tal fin (Documento núm. 8).

Por esas fechas debieron de concluir las obras de remodelación de la capilla del primitivo y pequeño convento. Pero muy pronto se levantó sobre él otro, solemne y de grandes dimensiones y cuya historia también está unida a la Casa de Medina Sidonia. El 26 de noviembre de 1558 murió Don Juan Alonso de Guzmán, el VI Duque, sucediéndole su nieto Don Alonso Pérez de Guzmán, quien por entonces sólo tenía ocho años. La tutela recayó en su madre, la Condesa viuda de Niebla, quien en su nombre gobernó los estados de la Casa desde 1558 hasta 1570. Una de las primeras medidas que tomó fue la de construirle a su difunto marido un nuevo panteón, acorde con la grandeza de la Casa que ahora gobernaba. A tal fin edificó de nuevo el convento de Santo Domingo, ampliándolo y enriqueciéndolo notablemente, tarea de la que hizo partícipe a su hijo, quien se haría cargo de su conclusión. Las trazas las dio en 1564 Hernán Ruiz “el Joven”, por entonces la gran figura de la arquitectura sevillana. La iglesia se concluyó en 1570 y el resto de las dependen-

cias conventuales en 1606 (6). Entre estas últimas estaba la portería, edificada en el solar de la capilla del primitivo convento, cuyo derribo dio lugar a una radical transformación del conjunto funerario que albergaba.

En el primero la tumba del Conde era muy sencilla, siendo los tres retablos antes citados los que definían el esquema funerario del conjunto. Aunque no se conoce la temática de las tablas pintadas por Esturmio, teniendo en cuenta la de Campaña es probable que por medio de ellas se visualizara el ciclo de la muerte, entierro y resurrección de Cristo; programa en concordancia con el carácter funerario de la capilla a través del cual se aludía a la muerte, entierro y posterior resurrección del XII Conde de Niebla. En ese sentido es más que posible que los principales protagonistas de la *Piedad* pintada por Campaña, situada inicialmente en el altar central, se concibieran como una transposición de la afligida Condesa y de su difunto marido.

Frente a la raigambre medieval de ese programa funerario, concebido por la Condesa, el que se generó en el nuevo convento, debido ya al VII Duque, responde al espíritu de la época, pues se inspiró directamente en el de las tumbas de El Escorial. En 1607 las figuras de los Condes y de sus hijos se efiguaron de bulto redondo a ambos lados del presbiterio, en tumbas abiertas en el muro encuadradas por arquitecturas clasicistas. En los dos casos aparecen arrodilladas y adorando al Santísimo Sacramento, por entonces siempre expuesto en el retablo mayor, como en el de El Escorial (7).

Este nuevo planteamiento determinó que las tablas de Campaña y Esturmio perdieran su significado, debiéndose haber colgado en algunas de las capillas de la nueva iglesia o en las dependencias del convento. De las de Esturmio nada se ha vuelto a saber, contándose con datos acerca de la de Campaña a raíz de la desamortización de los bienes de la Iglesia decretada en 1835. Entre los edificios religiosos de Sanlúcar de Barrameda que sufrieron

(6). La dirección de las obras corrió a cargo de Francisco Rodríguez, por entonces maestro mayor de la Casa y Estados de Medina Sidonia. Cfr. MORALES, Alfredo J.: *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996, pp. 96-97. El compás se cerró años más tarde por medio de una gran portada trazada por Cristóbal de Rojas. Cfr. MORALES, Alfredo: "La portada del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, obra de Cristóbal de Rojas", *Revista de Arte Sevillano*, núm. 1, Sevilla, 1982, pp. 17-20.

(7). Sobre las tumbas de los IX Condes de Niebla, cfr. SERRERA, Juan Miguel: "El eco de El Escorial. Las tumbas de los XII Condes de Niebla", en *Arte regio. El Escorial de Felipe II y sus reflejos*, (en prensa).

tal medida figuró el convento de Santo Domingo, del que Guillamas y Galindo dice en 1858 que "está vendido á un individuo de la población, y la Yglesia conservada para el culto y á cargo de un Sacerdote" (8).

La Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Cádiz fue la encargada de recoger las obras de arte procedentes de los conventos suprimidos en esa provincia, que se almacenaron en el ex-convento de San Agustín de Cádiz. Allí se depositó en 1837 la *Piedad* de Campaña, figurando también entre las obras procedentes de Sanlúcar de Barrameda *La visión de San Félix de Cantalicio* que Alonso Cano pintó para el retablo mayor del convento de capuchinos; lienzo cuya ejecución hay que vincular al mecenazgo de los Duques de Medina Sidonia, para los que está documentado que trabajó Cano (9).

Isabel Claver, que ha investigado todo lo relativo al ingreso de la *Piedad* de Campaña en el Museo de Bellas Artes de Cádiz, pese a apuntar que pudo venir del convento sanluqueño de Santo Domingo, cree, sin embargo, que procede de la Cartuja de Jerez de la Frontera. Piensa que se trata del "Descendimiento de la Cruz" que en 1630 se colocó en la sacristía, obra que identifica con el *Calvario* atribuido a Durero que Ponz reseñó en 1792 en esa cartuja y con la *Dolorosa* que en 1835 se citó en un retablo de la Sala Capitular (10). Pero no creo que ni por temática ni por composición (Ponz dice que en el *Calvario* aparecían "infinitas figuras") esas obras sean una misma y mucho menos la de Campaña. La atribuida a Durero debe ser una de las muchas tablas flamencas existentes por entonces en España, pudiendo ser del mismo Roger van der Weyden, de quien Lleó Cañal ha probado que es el tríptico que Ponz citó en 1784 en la Cartuja de Sevilla como obra de Durero (11).

(8). GUILLAMAS Y GALIANO, Fernando: *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, 1858, p. 88.

(9). En relación al origen de este gran lienzo, cfr. CLAVER CABRERO, Isabel y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "La visión de San Félix de Cantalicio de Alonso Cano" *Boletín del Museo de Cádiz*, V, Cádiz, 1992, pp. 93-102. Con respecto a la vinculación de Cano con los Duques de Medina Sidonia, cfr. SERRERA, Juan Miguel: "Alonso Cano y los Guzmanes", *Goya*, núm. 192, Madrid, 1986, pp. 336-347.

(10). CLAVER CABRERO, Isabel: "Posible historia de la *Piedad* de Pedro de Campaña del Museo de Cádiz", *Boletín del Museo de Cádiz*, VI, Cádiz, 1993-1994, pp. 149-158.

(11). LLEÓ CAÑAL, Vicente: "El supuesto tríptico de Durero de la Cartuja de Sevilla", *Laboratorio de Arte*, núm. 5, vol II, Sevilla, 1992, pp. 341-345.

Lo que sí es posible que en un primer momento las obras procedentes de Sanlúcar de Barrameda y de otras poblaciones limítrofes se recogieran en la Cartuja de Jerez, pues desde allí pasaron al ex-convento gaditano de San Agustín hasta un total de noventa y dos. Ello explicaría que en el primer inventario del Museo, redactado en 1853, la *Piedad* de Campaña se reseñara como obra de Durero, probablemente por identificarse, como hace Isabel Claver, con el *Calvario* citado por Ponz. De todas formas, lo que sí está claro es que viene de uno de los conventos desamortizados de la provincia de Cádiz. Y de todos ellos sólo consta que Campaña trabajara para el de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, del que todo hace suponer que procede.

La *Piedad* de Campaña permaneció en el ex-convento de San Agustín desde 1837 hasta el 3 de enero de 1853, fecha en la que la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos la transfirió al Museo de Bellas Artes de Cádiz, en donde se conserva desde entonces. Durante esos años debió de sufrir graves alteraciones, pues las condiciones de almacenamiento no pudieron ser peores. Así lo pone de relieve una Memoria redactada en 1837 por la citada Comisión, en la que se dice que más de mil cuadros estaban "colocados sobre montones de escombros o basuras, hacinados los unos sin inteligencia ni precaución alguna, expuestos los otros a todo el rigor de la intemperie, (por lo que) no es extraño que apenas puedan contarse algunos en los que la humedad no haya alterado y casi barrido los colores y cuando esto no sea, que no se hallen desgarrados por la pésima colocación que se les diera" (12).

No se tienen noticias acerca de los daños sufridos por la tabla de Campaña, pero dado su soporte debieron ser graves. Ello motivaría la restauración llevada a cabo en 1874 por José Morillas, el restaurador del Museo de Cádiz (13). Por desgracia no se tienen datos sobre el alcance de su intervención, aunque a tenor del informe antes citado debió de ser de envergadura. En cierto sentido pudo ser similar a la efectuada en 1812 por Joaquín Cortés al *Descendimiento* de Campaña de la catedral de Sevilla, destrozado casi por completo por las tropas francesas (14). Pero los criterios aplicados por

(12). CLAVER CABRERO, Isabel y SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel: "La visión de San Félix de Cantalicio", *op. cit.*, p. 95.

(13). CLAVER CABRERO, Isabel: "Posible historia", *op. cit.*, p. 150.

(14). SERRERA, Juan Miguel: "Coleccionismo regio e ingenio capitular. (Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña)", *Archivo Hispalense*, vol. LXX, núm. 215, Sevilla, 1987, pp. 153-166.

Morillas no parece que fueron tan acertados como los puestos en práctica por Cortés, ya que el estado de conservación del cuadro del Museo gaditano es mucho peor que el de la catedral de Sevilla.

Con independencia de las alteraciones sufridas por las maderas del soporte, hay que señalar que la capa pictórica presenta zonas con grandes barridos, en especial en la parte superior, en donde al parecer se intervino menos. También se advierten burdos repintes, en especial en las arquitecturas del paisaje de fondo, casi con toda seguridad de Morillas, pues están dibujadas muy someramente y nada tienen que ver con las que aparecen en otras tablas de Campaña, perfectamente construidas e integradas en la composición. También se han visto afectadas las figuras, sobre todo en el dibujo de rostros y manos, siendo elocuente el caso de la Magdalena. En cuanto al color, se han perdido las calidades típicas de Campaña, alterándose las gradaciones.

Dado su estado de conservación, se explica que la autoría de esta tabla haya planteado problemas a los historiadores, quienes en su mayoría la han enjuiciado sin tener en cuenta las alteraciones ocasionadas por el paso del tiempo y la acción -siempre bien intencionada- de los restauradores. Ya se comentó las razones por las que en el inventario de 1853 se atribuyó a Durero, con quien todavía se relacionaba en el de 1916, redactado por Fernández Copello, quien sin embargo la catalogó como obra anónima de la escuela española del siglo XVI. De hecho, hasta 1911 no se relacionó con Campaña, siendo Mayer el primero en plantear tal cuestión, si bien no la consideró suya, sino de su hijo Juan (15). Más radical fue Pemán, quien en la primera edición de su *Catálogo* del Museo gaditano, publicado en 1952, la recogió como copia de un original perdido de Campaña; opinión hasta cierto punto comprensible para la época, sobre todo si se tiene en cuenta el estado de conservación de la tabla (16). Sin embargo, este tema no fue obstáculo para que Bologna la considerara en 1953 como obra autógrafa de Campaña. Como sólo la conoció a través de fotografías -como él mismo afirma-, su juicio se basó en el estudio de la composición, de la que dijo que sólo Campaña podría haber concebido una tan poética. Especial interés puso en el análisis de la cruz, que

(15). MAYER, Augusto L.: *Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1991, p. 61. Esa misma atribución la recoge en su *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, p. 186.

(16). PEMÁN, César: *Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. Catálogo de las pinturas*, Cádiz, 1952, núm. 100, p. 30.

describió como una monstruosa serpiente de madera (17). A partir de su estudio, la *Piedad* del Museo gaditano empezó a incluirse entre las obras de Pedro de Campaña. En 1959 Andreina Griseri la encuadró entre sus últimas producciones sevillanas y en 1964 Pemán, en la segunda edición de su *Catálogo*, la reseñó ya como obra de Campaña, aunque advirtiendo que tenía “trozos endebles que hacen pensar en la intervención del taller”; criterio seguido a partir de entonces por todos los historiadores, entre otros por Isabel Claver (18).

Mas a tenor de lo dicho no parece que esos “trozos endebles” deban atribuirse a la intervención del taller, cuya colaboración nunca dio como resultado fallos tan evidentes. Tienen su origen en los sucesos antes descritos, los cuales no han conseguido desvirtuar el elemento que mejor pone de relieve que se trata de una obra de Campaña: su composición.

En ese punto responde a los criterios que definen su estilo, ya que está planteada conjugando unos elementos repetidamente empleados por él, resueltos de acuerdo a una sintaxis típicamente suya. Como en la mayoría de sus obras, esos elementos están tomados de maestros de distinto ámbito y cronología. En este caso de Durero y Rafael, cuyas formas asumió a través de estampas. De hecho, resolvió la composición conjugando figuras y esquemas compositivos tomados de la que Marcoantonio Raimondi abrió sobre un dibujo preparatorio del *Entierro de Cristo* de Rafael y del *Llanto sobre Cristo muerto* de la “Pequeña Pasión” de Durero (19). De la primera (que ya utilizó para resolver compositivamente el *Nacimiento de San Juan Bautista* del retablo mayor de la parroquia de Santa Ana de Sevilla (20), partió para componer el grupo que forman Cristo, la Virgen y las Marías, habiéndose inspirado en la segunda para la figura de la Magdalena. La de San Juan sigue en cuanto a

(17). BOLOGNA, Ferdinando: “Osservazioni su Pedro de Campaña”, *Paragone*, número 43, 1953, p. 45.

(18). GRISERI, Andreina: “Nuove schede di manierismo iberico”, *Paragone*, núm. X, 1959, p. 38 y PEMÁN, César: *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz. (Pinturas)*, Madrid, 1964, núm. 100, pp. 16-17.

(19). SERRERA, Juan Miguel: “Pedro de Campaña”, *op. cit.*, p. 8.

(20). El grupo del primer término se articula de acuerdo al de esa estampa, habiéndose limitado Campaña a sustituir la figura del Cristo muerto por la del recién nacido San Juan. Acerca de la cronología de ese retablo, cfr. SERRERA, Juan Miguel: “Dibujos y tablas de los primeros años sevillanos de Pedro de Campaña”, *Archivo Español de Arte*, núm. 263, vol. LXVI, Madrid, 1993, pp. 279-282.

emplazamiento y efecto volumétrico la de una de las Marías de la estampa rafaelsca, apartándose, sin embargo, de ella en lo relativo a la intencionalidad dramática, ya que, al igual que en el *Descendimiento* del Museo de Montpellier, sostiene entre sus manos la corona de espinas. En cuanto al grupo de los Santos Varones, sus volúmenes, tipos y escorzos derivan de los que aparecen a ambos lados de la estampa rafaelsca.

Pero si los esquemas compositivos y las figuras remiten a Durero y Rafael, la forma como se articulan es propia de Campaña, quien siempre supo reelaborar los préstamos que tomaba de otros maestros, transformándolos y adecuándolos a las necesidades de cada obra. En ese sentido es significativo que la concepción espacial y el tono emotivo de la escena sean suyos. De todas formas éstos y otros valores se pondrán de nuevo de manifiesto cuando se restaure esta tabla, una de las más dramáticas y personales de Pedro de Campaña.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Documento n.º 1

1556, marzo, 30. Sanlúcar de Barrameda.

Archivo Casa Ducal de Medina Sidonia (A.C.D.M.S.) Legajo núm. 2.535, fols. 46v. y 47r.

“Pedro de Campaña y Hernando de Esturmio, pintores, reciben en Sanlúcar de Barrameda de la Tesorería de la Condesa de Niebla dos ducados cada uno por haber ido a contratar las pinturas de tres retablos para el convento de Santo Domingo”.

(Al margen) A un pintor.

Luis de Cabrera dad a miçer Pedro de Campanna e a Hernando de Esturmes, pintores cada vno, dos ducados para su costa e trabajo de aver venido a esta villa de Sanlúcar de la çiudad de Sevilla, para que con ellos se conçertase e tratase la pintura de tres retablos para el altar mayor y otros dos altares de la yglesia del senor Santo Domingo de esta villa, los quales le mando pagar como tutora e curadora de las personas e bienes del conde de

Niebla, don Alonso Pérez de Guzmán, el bueno, e de dona María Andrea de Guzmán, mis hijos. E tomad su carta de pago.

En XXX de março de 1556 annos. La cuenta.

Documento nº. 2

1556, marzo, 30. Sanlúcar de Barrameda.

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 47 v.

“Hernando de Esturmio, pintor, recibe en Sanlúcar de Barrameda de la Tesorería de la Condesa de Niebla seis ducados a cuenta de los treinta y ocho en que concertó la pintura de los dos retablos laterales del convento de Santo Domingo”.

(Al margen) Al dicho.

Luis de Cabrera, dad de los maravedies de vuestro cargo a Hernando de Esturmes, pintor, seis ducados en cuenta de XXXVIII ducados que a de aver por la hechura de dos retablos que a de hazer e pintar para dos altares de la yglesia del señor Santo Domingo desta villa, los quales le mando dar como tutora e curadora de las personas e bienes del conde de Niebla, don Alonso Pérez de Guzmán, el bueno, e dona María Andrea de Guzmán, mis hijos. E tomad su carta de pago.

Fecho en XXX de março de 1556. La cuenta.

Documento nº. 3

1556, marzo, 30. Sanlúcar de Barrameda.

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 47 v.

“Pedro de Campaña, pintor, recibe en Sanlúcar de Barrameda de la Tesorería de la Condesa de Niebla doce ducados a cuenta de los ochenta y ocho en que concertó la pintura del retablo mayor del convento de Santo Domingo”.

(Al margen) A maestre Pedro, pintor

Luis de Cabrera, dad de los maravedies de vuestro cargo a Pedro de Campania, pintor, doce ducados para en cuenta de setenta e ocho ducados que

a de aver por vn retablo que haze para el altar mayor de la yglesia del sennor Sancto Domingo desta villa. Los quales yo le mando pagar como tutora e curadora de las personas e bienes del conde de Niebla, don Alonso Pérez de Guzmán, el bueno, e de donna María Andrea de Guzmán, mis hijos.

Fecho en XXX de março de 1556 annos. La quenta.

Documento nº. 4

1556, diciembre, 2. Sanlúcar de Barrameda.

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 142.

“Pedro de Campaña, pintor, recibe en Sevilla del Agente de la Condesa de Niebla cincuenta y nueve ducados a cuenta de la pintura de los tres retablos del convento de Santo Domingo”.

(Al margen) A miçer Pedro, pintor.

Primero, alcaide Juan de la Fuente, dad a miçer Pedro de Canpania, pintor, vezino de esa çidad, veinte dos mill dozientos y çinquenta maravedies, que los a de aver en cuenta y parte de pago de çiento y ocho ducados que yo le mando dar para que haga y pinte tres retablos para el monasterio de Santo Domingo desta villa, para lo qual tiene reçibidos otros diez y ocho ducados en dos partidas, los doze el dicho miçer Pedro y los seis, Desturmes, pintor, defunto, y son a cuenta del dicho miçer Pedro, por quel esta obligado, faltando el dicho Esturmes a cumplir la dicha obra. Y tomad su conçierto, con el qual y con esta serán bien dados los dichos XXIIMCCL maravedies.

Fecha a 2, diziembre, 1556. La quenta.

Documento nº. 5

1557, enero, 26. Sanlúcar de Barrameda

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 42r. y v.

“Pedro de Campaña, pintor, y los herederos de Hernando de Esturmio, pintor, reciben en Sevilla del Agente de la Condesa de Niebla veinticuatro ducados a cuenta de la pintura de los tres retablos de la iglesia del convento de Santo Domingo”.

(Al margen) Miçer Pedro, pintor.

En XXVI de enero. Primero, alcaide Juan de la Fuente, dad a miçer Pedro de Canpanna, pintor, vezino de Seuilla, los maravedís que serán aquí contenidos, que los a de aver por sy y en nonbre de la muger y herederos de Hernando de Sturmes, pintor, ya difunto, en la manera siguiente:

Nueve mill e dozientos e çinquenta e seis maravedís, que son a cunplimiento de XLMD, quel dicho miçer Pedro y el dicho Hernando de Sturmes ovieron de aver desta manera:

El dicho miçer Pedro, setenta ducados, por pintar vn retablo para el altar mayor de la yglesia del sennor Santo Domingo de Guzmán desta villa; y el dicho Esturmes treynta y ocho ducados por dos retablos mas peqennos para dos altares de la dicha yglesia.

Y reçibieron en XX de março del anno pasado DLVI, de Luys de Cabrera, el dicho miçer Pedro doze ducados y el dicho Esturmes, seys ducados. Y más reçibio de vos el dicho miçer Pedro por mi libramiento de dos de diciembre del dicho anno de DLXI, XXIIMCCL maravedís, porque por falleçimiento del dicho Esturmes el dicho miçer Pedro fue obligado a dar acabados todos tres retablos. Y más reçibio de Antonio Farfán, seis ducados.

Documento nº. 6

1557, enero, 26. Sanlúcar de Barrameda.

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 161r. y v.

"Pedro de Campaña, pintor, recibe en Sevilla del Agente de la Condesa de Niebla treinta y dos ducados, importe de las demasías llevadas a cabo en los retablos del convento de Santo Domingo".

Mas a de aver el dicho miçer Pedro, veinte y quatro reales y medio que por los diziseis reales por vna caxa grande en que traxo çiertas pieças de los dichos retablos y los demás por embarcarlos en Seuilla en vn barco y traerlos de su casa al río. DCCCXXXIII

Seis ducados de que yo hago graçia al dicho miçer Pedro porque acabó los dichos retablos en el tienpo que yo mandé. IIMCCL

E más quatro ducados quel dicho miçer Pedro a de aver por ocho días que en venir con los dichos retablos y bolver a su casa se ocupó, a medio ducado cada día. MD

Porque hizo vn banco con su sagrario, en medio todo dorado y pintado

con dos tabernáculos a los lados del sagrario, y el sagrario con sus puertas y custodia dorada, rentró veinte ducados e son para el retablo grande aquí dicho. VIIMD

Avéisle de dar y pagar veinte y vn mill e trezientos e treynta y nueue maravedís. Y tomad su carta de pago, con la qual e con esta mando os los reçiban en cuenta.

Fecho en XXVI, enero, 1557. La quenta.

Documento nº. 7

1557, enero, 26. Sanlúcar de Barrameda.

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 161v. y 162.

“Luis Hernández, pintor, recibe en Sevilla del Agente de la Condesa de Niebla dos ducados, importe de los gastos ocasionados con motivo de llevar desde Sevilla a Sanlúcar los retablos concertados inicialmente por Esturmio”.

Primero, alcaide Juan de la Fuente, dad a Luis Hernández, vezino de Seuilla, pintor, dos ducados que son para la ocupación suya de ocho días que tardó en venir de Seuilla a Sanlúcar, a asentar en el monesterio de Santo Domingo de Guzmán de la dicha villa, dos retablos que por mi mandato se trató que hiziese Hernando de Sturmes, pintor, y porque estándolos haziendolos falleció y los acabó el dicho Luys Hernández, y por lo que aveís de tardar en bolver a su casa, porque en el conçierto que con el dicho Esturmes se hizo, se asentó que se le pagase la venida a esta villa con los dichos retablos.

Y de lo que ovo de aver el dicho Luys Hernández, pintor, por lo que en ellos pintó, esta pagado por mano de miçer Pedro, pintor, a quien mandé librar oy de la fecha en vos el dicho alcaide, todo lo que monta la pintura de los dichos retablos, juntamente con lo quel dicho miçer Pedro ovo de aver por vno que pintó. Y tomó dicha carta de pago.

Fecho en 26 de enero, 1557. La quenta.

Documento nº. 8

1557, marzo, 6. Sanlúcar de Barrameda.

A.C.D.M.S. Legajo núm. 2.535, fol. 188.

"Francisco Montero, pintor, recibe en Sanlúcar de Barrameda de la Tesorería de la Condesa de Niebla seis ducados, importe de los velos pintados para los altares de la iglesia de Santo Domingo".

(Al margen) Está asentado adelante. Por pintar vnos velos de vnos retablos.

Luis de Cabrera dad a Françisco Montero, pintor, seis ducados, que son y los ha de auer porque pintó tres lienços azules con las insignias de la Pasión, para velos de los retablos de los altares de la yglesia del monasterio de sennor Santo Domingo de Guzmán de Sanlúcar. Y tomad su carta de pago, con la qual y con esta, mando que os lo reçiban en quenta.

Fecho, VI, março, 1557. La quenta.



Pedro de Campaña. *Piedad*. 1556. Cádiz. Museo de Bellas Artes

