

COLECCIONISMO REGIO E INGENIO CAPITULAR

(Datos para la historia del Descendimiento de
Pedro de Campaña)

El Descendimiento de la catedral de Sevilla es la obra más conocida de Pedro de Campaña, siendo una buena prueba de ello el que fuera el cuadro que el gobierno belga mandó copiar en 1882 al pintor Constantin Meunier para conmemorar el tercer centenario de la muerte de su autor (1). Admirado por los pintores sevillanos —entre otros Pacheco, Velázquez y Murillo (2)— y elogiosamente comentado por la historiografía artística nacional y extranjera, su gran calidad y belleza no pasaron desapercibidas para los círculos cortesanos madrileños de finales del siglo XVIII, llegando incluso a

(1) DACOS, N.: *Fortune critique de Pedro Campaña —Peeter de Kempeneer— de Pacheco à Murillo et à Constantin Meunier*, «Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», Vol. LIII, pp. 102-106, Bruselas, 1986. •

(2) La admiración del primero queda claramente reflejada en su *Arte de la Pintura*, en el que al comentar lo bien que Campaña pintaba el color de los cadáveres textualmente dice: «que da pavor y miedo, como me ha sucedido a mí tal vez, con pinturas de Maese Pedro, temiendo estar solo en una capilla oscura viendo un Descendimiento de la Cruz de este famoso hombre». Al respecto, véase Francisco Pacheco: *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandeza*, vol. I, p. 94, Sevilla, 1649 (Se cita por la edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956). Su estudio por parte de Murillo lo cita por primera vez Ponz, si bien puede que recogiendo una antigua tradición cuya veracidad no hay por qué en principio negar. Cf. Antonio Ponz: *Viage de España*, vol. IX, pp. 82-83, Madrid, 1780. Sobre su admiración por parte de Velázquez no hay ningún tipo de prueba. No obstante, las semejanzas existentes entre el Cristo del Prado del sevillano así parece probarlo. En su caso las coincidencias se dan, sobre todo, en cuanto al tratamiento de la luz, no siendo extraño que Velázquez al pintar su Cristo recordase el de Campaña, situado al fondo de una pequeña y oscura capilla e iluminado únicamente a través de la luz que penetraba por una ventana emplazada en el muro izquierdo. Para todo lo concerniente a la ubicación e iluminación del cuadro de Campaña, Cf. SERRERA, Juan Miguel: *Pinturas y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla*, «La Catedral de Sevilla», pp. 385-386. Sevilla, 1985.

ordenar Carlos IV su traslado a Madrid; empresa a la que el Cabildo de la Catedral de Sevilla se opuso con la tenacidad e inteligencia con que años más tarde defendió su propiedad frente a las pretensiones de los herederos de quien en 1547 se lo encargó a Campaña (3).

El interés mostrado hacia este cuadro por los aristócratas e ilustrados madrileños de fines del XVIII lo ponen de manifiesto las cartas que Ponz y el Conde del Águila se cruzan con motivo de la elaboración, por parte del primero, del tomo IX de su *Viage de España*, dedicado a Sevilla, fechadas, respectivamente, el 27 de abril y el 12 y 18 de mayo de 1779 (4). En la primera Ponz le pide al Conde, Asistente de Sevilla, que le envíe a Madrid una copia del Descendimiento de Campaña, rogándole que le preguntase al escultor Blas Molner, por entonces Director de Escultura de la recién fundada Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, quién podría ser el pintor más adecuado para hacerla. Al transmitirle el mensaje del escultor, el Conde del Águila le dice que viese, por sí le parecían buenas, las copias que Molner había enviado ya a la Corte: una a la Condesa de Torrepalma y otra a don Antonio Ricardos, por entonces Inspector del Colegio Militar de Ocaña.

Esas copias y la enviada con posterioridad a Don Antonio Ponz son un testimonio válido para comprobar cómo a finales del XVIII Campaña no sólo se valoraba en los círculos propiamente locales, sino también en los cosmopolitas de la Corte. No obstante, hay que admitir que esa admiración pudo tener diversas motivaciones. En el caso de las copias enviadas a la Condesa de Torrepalma y al Inspector Ricardos no hay que descartar la posibilidad de que se solicitaran por razones de tipo religioso; hipótesis que no invalida el que la Condesa fuese la mujer de uno de los ilustrados más activos de la Academia de San Fernando (5). Los dos, la Condesa y el Inspector, más tarde marido y mujer (6), pudieron haber conoci-

(3) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Vol. III, pp. 276-277, Sevilla, 1908.

(4) CARRIAZO, Juan de Mata: *Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde de Águila*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», Vol. XIV, pp. 162-164, Madrid, 1929.

(5) BÉDAT, Claude: *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808*, p. 38 Toulouse, 1973.

(6) La Condesa Doña Francisca M.^a Carrillo de Albornoz, una vez viuda de Don Alonso Verdugo y Castilla, se casa con Don Antonio Ricardos, por entonces Capitán General. Cf. CÁRDENAS PIERA, Emilio de: *Catálogo de títulos nobiliarios sacados de los legajos de Estado del Archivo Histórico Nacional*, pp. 233-234, Madrid, 1982.

do el cuadro en Sevilla. Impresionados por su intenso dramatismo—realzado gracias a la iluminación lateral que por entonces recibía en la pequeña y oscura capilla para la que se pintó, ubicada en la iglesia de Santa Cruz, dependiente del Cabildo catedralicio—, se explica que hubieran querido tener una copia, si bien deseada más por sus valores devocionales que pictóricos. Al respecto es interesante recordar la existencia de la copia antigua del Descendimiento de Campaña que preside la capilla de una hacienda del término municipal de Alcalá de Guadaira, Sevilla (7), copia que confirma la devoción que en su tiempo se le tuvo a esta obra, ahora convertida en pieza de museo.

En el caso de Ponz, por el contrario, está claro que las razones que le llevaron a pedir su copia fueron estrictamente artísticas. Probada está la admiración que como teórico del arte y, por qué no, como pintor, le suscitó el Descendimiento de Campaña, entusiasmo ese que le llevó a dedicarle cuatro páginas del tomo IX de su *Viage de España* (8). En ellas, además de alabar repetidamente su belleza, textualmente dice que «es obra estupenda, y nada inferior a las mejores de Miguel Ángel». Asimismo, y como para reafirmarse en su juicio, anota lo escrito elogiosamente por Pacheco sobre este cuadro y recoge la leyenda de que Murillo lo contempla con frecuencia, esperando ver el momento en que acabaran de descender el cuerpo de Cristo.

Teniendo en cuenta el entusiasmo que le provocó esta tabla, se entiende que de todas las obras que vió en Sevilla fuera de ésta la única que quiso tener en Madrid una copia. Para Ponz, y como él mismo escribió al final del citado tomo IX, «las buenas copias suplen por originales, y son en ocasiones más estimables». De hecho, para él el que los pintores sevillanos de su época se dedicaran a copiar a los grandes maestros, en especial a Murillo, era «un medio de restaurar el buen gusto». Ese buen gusto era el propugnado por Mengs y defendido por Jovellanos y el grupo de académicos que dirigió la de San Fernando entre 1775 y 1790; grupo del que Ponz, Secretario de la misma desde 1776 a 1790, fue uno de sus miembros más destacados.

Para restaurar el buen gusto Mengs proponía dos caminos. Seguir el de la Naturaleza o el de aquellas obras de arte que ya lo ha-

(7) HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A., y COLLANTES DE TERRÁN, A.: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Vol. I, p. 60, Sevilla, 1939.

(8) PONZ, Antonio.: *Viage en España*. op. cit., pp. 81-84.

bían seguido. Haciendo suya esa propuesta, los consejeros de la Academia decidieron en 1777 que los alumnos se ejercitaran en la copia de obras de la antigüedad clásica y de autores clásicos como Rafael y Miguel Ángel (9). Debiéndose en gran medida esa decisión a Ponz, se entiende más fácilmente que, como teórico del neoclasicismo, se interesa vivamente por el Descendimiento de Campaña, una obra que él entendía como clásica y en la que son claras las referencias a Rafael y Miguel Ángel. Asimismo, se comprende el valor que para él tendría la copia que le enviaron desde Sevilla, a través de la que, sin los prejuicios con que hoy se ve este tipo de obras, se recrearía como si estuviera ante el original de Campaña.

Preocupado por ir «extendiendo el gusto en los que pueden», su entusiasmo por este cuadro de Campaña, hecho público a través del tomo IX de su *Viage de España*, publicado por primera vez en 1780, pudo contribuir a que en 1800 Carlos IV quisiera que el original de Campaña figurara junto a otras obras procedentes de Sevilla —entre otras los Murillo de la Caridad, curiosamente uno de los conjuntos de ese pintor más alabados por Ponz— en el Museo Real que pensaba crear. El que quisiera que en él estuviera representado Campaña no hace sino confirmar la amplitud y diversidad de los gustos pictóricos de Carlos IV, quien como coleccionista no sólo se interesó por la pintura española del XVII, sino también por la del XVI. En tal sentido su admiración por Campaña, y en especial por su Descendimiento, parece que arranca del viaje que en 1795 hizo a Sevilla, durante el cual no hay dudas de que visitaría la rica colección de pinturas del Cabildo Catedralicio, en parte depositada en la capilla de Santa Cruz. La visión del Descendimiento de Campaña que allí se conservaba debió contribuir a que entre los cuadros que en 1796 Juan Pablo Forner le lleva desde Sevilla por si los compraba figuraran, junto a obras de Roelas, Herrera «el Viejo», Murillo y Cano, siete cuadros de Campaña: cinco del retablo de la iglesia de Santa María de Carmona y una Calle de la Amargura y una Resurrección, posiblemente los que publicó Nicole Dacos. Aunque Carlos IV no los compró, deshaciéndose así una operación en la que también estaba implicado Blas Molner, no parece que el Rey actuara así por falta de interés hacia la obra de Campaña, sino, más bien, porque no los considerara representativos de su autor. De ahí el interés por conseguir el Descendimiento de la capilla de Santa Cruz (10).

(9) BÉDAT, Claude: *L'Académie*, op. cit., p. 155.

(10) Sobre la figura de Carlos IV como coleccionista de pinturas, cf. Isadora Joan Rose Wagner: *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Vol. I pp. 118-134. Con respecto a los cuadros que en 1796 le ofrece en venta Juan Pablo For-

De ese interés tuvo conocimientos el Cabildo Catedralicio en su reunión del 2 de agosto de 1800. En ella se leyó un oficio del Provisor dirigido al Visitador de Capillas —del cual dependía la de Santa Cruz— en el que se daba traslado de la Real Orden que al respecto Carlos IV dió al por entonces Arzobispo de Sevilla, el Infante Cardenal Don Luis de Borbón. En ella se decía que se entregase a Don Francisco Agustín, Pintor de Cámara de S.M., el Descendimiento de Campaña que se conservaba en la iglesia de Santa Cruz, cuyo lugar vendría a ocupar una copia del mismo tamaño que ejecutaría Agustín (11).

Firmada la orden de traslado por el Rey a instancia de su ministro Don Mariano Luis de Urquijo, de ella no se puede desvincular a Don Antonio Ponz. Su figura no fue ajena al proyecto de creación del Museo Real. Como recuerda Pérez Sánchez al estudiar los antecedentes del Museo del Prado, la idea de ese museo aparecía ya reflejada en una carta que en 1775 Mengs le dirigió a Ponz, en la que le proponía que se reuniesen en el Palacio Real las mejores pinturas de los palacios reales (12). A esa idea, que él como Secretario de la Academia de San Fernando contribuiría a difundir, se superpuso años más tarde el ejemplo de lo hecho en Francia. Partiendo de tales presupuestos propuso Urquijo en 1800 traer a Madrid una serie de cuadros, conforme «a la práctica observada en todas las naciones cultas de Europa, de formar en la Corte escuelas y museos que no se pueden mantener en las provincias» (13).

De una de esas provincias, de Sevilla, se sabía que mandó llevar a Madrid los Murillos que configuran el programa iconográfico de la iglesia del Hospital de la Caridad (14). De esa misma ciudad y en igual fecha he podido documentar que quiso llevarse también el Descendimiento de Pedro de Campaña, cuadro cuya selección en gran medida se debería a los elogios que sobre él vertió por escrito Don Antonio Ponz.

ner, cf. PERERA, Arturo: *Carlos IV, «Mecenas» y coleccionista de arte* «Arte Español» 1958, pp. 25-26. Con relación a los cuadros de Campaña que figuraban en esa venta, en especial la Calle de la Amargura y la Resurrección, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Pedro de Campaña, obra dispersa*. (En prensa)

(11) *Archivo Catedral, Sevilla (A.C.S.), Autos Capitulares, 1800, fol. 90*. Para una síntesis de la vida y obra de Francisco Agustín, Cf. ALCOLEA, Santiago: *El pintor barcelonés Francisco Agustín (1753-1801)*, «Diario de Barcelona», 29-IX-1962.

(12) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, p. 12, Madrid, 1979.

(13) *Ibidem*.

(14) ANGULO, Diego: *Murillo*, Vol. II, p. 78, Madrid, 1981.

La orden de que la Caridad entregase los Murillos la firmó Carlos IV el 18 de julio de 1800. Por esas fechas, si no ese mismo día, firmaría aquella otra por la que ordenaba al Arzobispo de Sevilla la entrega del cuadro de Campaña. Así se desprende del hecho de que en los dos casos se le encomendara a Agustín la realización de las copias que sustituirían a los originales y, sobre todo, a que el Cabildo tratara por primera vez el tema el 2 de agosto de ese mismo año. Unos días después, el 7, se sabe que ya estaba preparado Agustín para salir hacia Sevilla, donde llegaría en una fecha aún no determinada.

El por qué Agustín fue el elegido para desempeñar esa tarea parece claro, deduciéndose de los hitos que marcan su biografía. En primer lugar está el hecho de que conocía bien la pintura andaluza, ya que desde 1972 era Director de la Escuela de Dibujo de Córdoba. Con respecto a la pintura sevillana en concreto, se sabía que en 1798 pintó los lienzos que integran el retablo mayor de la parroquia de Las Cabezas de San Juan, localidad próxima a Sevilla. A estos factores hay que sumar otros dos más, si cabe de mayor trascendencia. El primero, el que desde el 2 de junio de 1976 Agustín era pintor Honorario de Cámara de S.M. El segundo, el que a principios de 1800 pintó un retrato de Urquijo, a cuya iniciativa, no hay dudas, se debió su designación.

Volviendo al Cabildo del 2 de agosto, lo primero que los capitulares hicieron tras conocer la petición del Rey fue dilucidar si el tema competía a la Diputación de Hacienda o a la de Negocios, disyuntiva resuelta mediante una votación favorable a la de Hacienda. Esta emitió un primer informe en el Cabildo del 18 de ese mismo mes, basado, fundamentalmente, en el oficio remitido a esa Diputación por el Visitador de Capillas. En él se desaconsejaba mover el cuadro de Campaña, ya que su estado de conservación no le permitía. Se señalaba que los once tableros que integraban el soporte y los diez travesaños que lo fijaban estaban en parte podridos y apolillados. A la vista del informe, los capitulares en su reunión del 19 del mes siguiente, tras considerar que el tema era de gran importancia y que requería suma prudencia y delicadeza, decidieron que se valdrían de todos los medios posibles para impedir que se cumpliera la orden del Rey.

Sin oponérsele abiertamente, el argumento que con más fuerza adujeron fue el del precario estado de conservación de la tabla. De hecho, a través del Arzobispo ya habían informado a S.M. del peligro que corría el cuadro si se desmembraba del retablo y se trasladaba a Madrid. En ese mismo sentido habían escrito también al influyente Don Luis de Onís una carta, de la que se dió cuenta en el

cabildo del 22 de agosto (15). Expertos, sin embargo, los capitulares en llevar asuntos de muy difícil solución, mientras recurrían al Rey no debieron descuidar al pintor encargado de llevarse el cuadro. Así se desprende del contenido de la carta que Agustín le dirige desde Sevilla el 2 de agosto a Don Pedro Ceballos, Ministro Secretario de Estado (16). En ella le recuerda que el Rey le había mandado verbalmente en Aranjuez que en primer lugar se ocupara del cuadro de Campaña. Asimismo, le informaba que una vez en Sevilla había solicitado autorización del Coadministrador de la diócesis para llevar a cabo su tarea, para la cual había conseguido ya de Don Francisco de Bruna, Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares, le cediese un salón para, una vez trasladado allí el cuadro de Campaña, pintar la copia que dejaría en su lugar. Antes de que se lo llevaran, seguía informando, Agustín había ido a ver el cuadro en su capilla. Estudiado detenidamente, no se atrevió, decía, a intervenir sobre él sin antes informar, como estaba haciendo, sobre su precario estado de conservación y sobre los peligros que correría si se movía de su sitio. A continuación Agustín describe el estado en que se encontraba el cuadro, indicando en primer lugar el número y disposición de los tableros de que estaba compuesto, los mismos que se señalaban en el informe del Visitador de Capillas, y sus medidas, 4 varas y 7 pulgadas de alto por 2 varas y 11 pulgadas de ancho. Con respecto a los tableros, advierte que estaban desunidos, habiéndose intentado unirlos mediante burdos y visibles repintes. El color, seguía diciendo, estaba levantado en grandes zonas, lo que venía a constituir otro peligro. Por último, advertía que el cuadro estaba fijado a la pared por medio de gruesos clavos, pudiéndose dar el caso de que al intentar separarlo los tableros saltaran, ya que a causa de la humedad parecían estar en muy mal estado. Ante tal situación no quiso que se removiese el cuadro sin antes informar sobre su estado y sobre los peligros que corría si se descolgaba.

Aunque no hay por qué dudar de que lo que le movió a Agustín a escribirle al Rey era, como él mismo dice al final del escrito, el que no sufriera una obra de tanta significación y belleza, leyendo entre líneas es fácil adivinar que la carta la inspiró el Cabildo. Así parece probarlo el que una copia de la misma figure inserta en el Libro de Autos Capitulares de 1801 y, sobre todo, el que enseguida que Agustín recibió la contestación fuera a comunicársela personalmente al Cabildo, en su reunión del 14 de septiembre. En ella dio cuenta del oficio que recibió del Ministro de Estado, fechado en el

(15) A.C.S., Autos Capitulares, 1800, Fols. 98v., 99r.; 1801, fols. 132v.; 133r.; 142v. y 143r.

(16) A.C.S., Autos Capitulares, 1801, entre folios 142 y 143.

Real Monasterio de El Paular el 4 de ese mismo mes. En él se decía que enterado el Rey del contenido de su carta, había dispuesto que no se tocara el cuadro de Campaña y que, por el contrario, siguiera adelante en el desempeño de su misión, es decir, la recogida y posterior copia de los cuadros de Murillo de la Caridad, tarea que tampoco pudo llevar a cabo, ya que murió en Utrera el 25 de octubre de ese mismo año (17).

Contento el Cabildo por la forma como se habían resuelto el problema, no pudo por menos que ordenar la restauración del cuadro que había motivado tan enojoso incidente. El tema se le encomendó al Visitador de Capillas el 14 de septiembre de 1800. No obstante, y pese a lo perentorio del acuerdo y a la urgencia de la restauración, diez años después el cuadro seguía en el mismo estado en que lo describió Agustín. Por fortuna, la desidia del Cabildo resultó a la larga beneficosa para el cuadro, ya que gracias al estado en que se encontraba no figuró entre las obras que los franceses se llevaron de Sevilla en 1810.

Las tropas francesas entraron en la ciudad el 1 de febrero. Unos días después, el 13, aparece publicado en la Gaceta de Sevilla el Real Decreto mediante el cual José Bonaparte ordena el traslado al Alcázar sevillano de los «Monumentos de arquitectura, las medallas y las pinturas, y su escuela, que ha de ser la conocida por la Sevillana». El destino final de esas obras era el dispuesto en el Real Decreto que Bonaparte firma en Madrid el 20 de diciembre de 1809: figurar en el Museo de pinturas que de acuerdo al artículo primero creaba en Madrid o pasar a formar parte del grupo de pinturas españolas que según el artículo segundo ofrecería al Emperador de los franceses con destino al Museo Napoleón.

Entre las numerosas obras que con tal motivo se depositaron en el Alcázar, inventariadas el 2 de junio, no figuró el Descendimiento de Campaña. Sí estuvieron los Murillo del Hospital de la Caridad, que Urquijo, Ministro Secretario de Estado del nuevo Rey, y como tal firmante de los dos Reales Decretos antes citados, se encargaría personalmente de incluir en la lista de las obras a incautar. En tal sentido no hay que olvidar que él fue quien como ministro de Carlos IV dispuso su traslado a Madrid. Revocada la orden tras su caída por Godoy, al volver a detentar el poder y, como consecuencia, retomar el tema del Museo de pinturas de Madrid, los Murillo de la Caridad debieron ser de las primeras obras en que pensaría. Igual debió ocurrir con respecto al Descendimiento de Campaña. En su caso, sin embargo, el informe de Agustín debió de disua-

(17) A.C.S., Autos Capitulares, 1801, entre folios 142 y 143 y folio 154r. y v.

dirle. De hecho, todo hace suponer que fue el pésimo estado en que por entonces se encontraba el cuadro, y no el desinterés de las autoridades madrileñas o de los académicos sevillanos a quien se les encargó la selección de las obras a incautar, lo que le salvó de figurar entre las obras depositadas en el Alcázar, muchas de las cuales, como es de sobra conocido, se llevaron luego a Francia.

Si gracias a su deterioro pudo librarse de la rapiña de los franceses, el derribo por éstos a finales de 1810 de la iglesia en que estuvo desde que lo pintó Campaña determinó su traslado al Alcázar, si bien en condiciones muy distintas a las de los cuadros antes mencionados. Como informa Richard Ford «la soldadesca rompió el cuadro en cinco trozos, que fueron llevados al Alcázar y expuestos al sol, con lo que las tablas se alabearon y los colores se ampollaron todos» (18).

Así debió estar durante el tiempo que permanecieron las tropas francesas en Sevilla. Liberada la ciudad, el Cabildo catedralicio acordó en su reunión del 11 de noviembre de 1812 comisionar al Visitador de Capillas para que lo recuperase, ya que, según les habían informado, los franceses lo habían dejado en el Alcázar (19). Los trámites para la devolución fueron largos, pues hasta el 17 de enero de 1814 el cuadro no entró en la Catedral. Una vez en su poder, los capitulares, en la sesión del 19 de ese mismo mes, tuvieron que enfrentarse a tres problemas, relacionados todos ellos con el cuadro. El de su restauración, el de su futura ubicación y el planteado por los herederos de quien se lo encargó pintar a Campaña, quienes reclamaban para sí su propiedad.

Dada su urgencia, el de la restauración fue el primero en resolverse. Al poco tiempo de ingresar el cuadro en la catedral se pidió al pintor Joaquín Cortés, hasta 1812 Director General de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, un informe sobre el estado del cuadro. Una vez conocido por el Cabildo, éste acordó el 10 de marzo de 1814 que fuese el mismo Cortés quien llevase a cabo la restauración. Según Ford, Cortés efectuó su trabajo en sólo tres meses. De acuerdo a las Actas Capitulares tardó algo más, ya que hasta el 4 de julio no recibió los 8.500 reales importe de la

(18) FORD, Richard: *Manual para viajeros por Andalucía y lectores en casa*, Londres, 1845, p. 227 (Se cita por la edición española de 1980). Con motivo del derribo de la iglesia desapareció el retrato de Don Hernando de Jaén, situado en el muro derecho de la capilla y concertado al mismo tiempo que el Descendimiento. Asimismo desapareció la Santa Faz emplazada en el remate del retablo, tradicionalmente considerada de Campaña. Cf. SERRERA, Juan Miguel: *Pinturas y Pintores*, op. cit., p. 402, nota núm. 101.

(19) A.C.S., Autos Capitulares, 1812, fol. 55v.

«composición prolixa y resanado» del Descendimiento de Campaña (20). Por esas fechas se le colocaría el marco que todavía presenta, cuya elaboración se acordó el 4 de febrero de 1814 (21).

No se tienen datos sobre el trabajo de Cortés. No obstante, no hay dudas de que fue de gran envergadura. De hecho, no sólo tuvo que reparar los daños causados por los franceses, en especial la rotura de los tableros del soporte y el levantado y, en parte, pérdida de la capa pictórica, sino que además tuvo que combatir los males señalados por Agustín, provocados por el paso del tiempo y también por desafortunadas e incontroladas restauraciones. Al respecto, y aunque no esté probado documentalmente, todo hace suponer que el Descendimiento de Campaña fue una de las obras sobre las que manipularon unos italianos que aparecieron en Sevilla a finales del tercer cuarto del XVIII haciéndose pasar por restauradores y, en especial, especialistas de retablos antiguos. Como se comprobó más tarde por la Academia de San Fernando, estos impostores lo que hacían era aplicar sobre las tablas un líquido altamente corrosivo, que rápidamente disolvía la capa pictórica. Aunque no conste que «la malicia y la ignorancia» de esos vagabundos —que así los llamó la Academia— hicieran mella sobre el Descendimiento, así parece desprenderse del testimonio de Ponz, quien textualmente dice que había «oído, que á esta excelente tabla la limpiaron con estropajo, y jabón» (22).

Una vez restaurado el cuadro, el siguiente problema a dilucidar fue el de su ubicación. En un principio se acordó que se colocaría donde la Comisión nombrada para recuperar el cuadro señalase. Tras su restauración los criterios cambiaron, decidiéndose en la reunión del 7 de noviembre de 1814 que fuese el pintor que lo restauró quien lo eligiese. De esa forma el Cabildo declinaba una vez más en un pintor —como siempre perteneciente a la Academia Sevillana de Bellas Artes— las cuestiones relacionadas con la ordenación de los cuadros de la catedral. En tal sentido Cortés se presenta como un eslabón más de la larga cadena de la que más tarde formarían parte, entre otros, Eduardo Cano, Mattoni, Gonzalo Bilbao y Grosso. Hasta tres años más tarde, sin embargo, no se decidió el definitivo emplazamiento del cuadro, al parecer no el señalado por Cortés, sino el que impuso la reordenación que por entonces se lle-

(20) Acerca de la restauración efectuada por Lucena, Cf. FORD, Richard: *Manual para viajeros*, op. cit., p.227. Igualmente Cf. A.C.S., Autos Capitulares, 1814, fols. 23v. y 66v. y Mayordomía de Fábrica, 1814, fol. 5v.

(21) A.C.S., Autos Capitulares, 1814, fol. 12 y Mayordomía de Fábrica, 1814, fol. 62v.

(22) BÉDAT, Claude: *L'Académie*, op. cit., pp. 373-374.

vaba a cabo en la Sacristía Mayor. El acuerdo se tomó en el cabildo del 1 de octubre de 1817, decidiéndose que se colocara en el altar central de la Sacristía. Con tal motivo se dispuso que se reformaran los dos altares laterales, dándose el caso que el Descendimiento de Campaña fue quien suscitó la remodelación del frente de la Sacristía Mayor (23).

Más difícil y complicado les resultó resolver el problema planteado por los herederos de Don Hernando de Jaén, quienes como patronos de la derribada capilla debieron hacer valer sus derechos ante la justicia al tiempo que lo hiciera el Cabildo, propietario de la iglesia en que se encontraba esa capilla. Así se deduce del hecho de que en el Cabildo del 19 de enero de 1814, celebrado a los dos días de que el Descendimiento ingresara en la catedral, una comisión nombrada con anterioridad informara a los capitulares sobre los derechos que sobre el cuadro tenían el cabildo y el patronato de la capilla.

El tema tardó años en resolverse, contando desde un principio a su favor el Cabildo con el hecho de que el cuadro estaba en su poder. Ante tal evidencia, y ante el silencio con que le contestaron al oficio que les dirigió el 9 de noviembre de 1814 reclamando el cuadro como titular del patronato fundado por Don Hernando de Jaén, el 17 de julio del año siguiente Don Juan de Rivero, que así se llamaba el por entonces patrono de la extinguida capilla, envió a los capitulares otro oficio en el que pedía de nuevo el cuadro, el cual decía había entregado en depósito al Cabildo. Ignoro si los capitulares contestaron o no a este último escrito, pero la verdad es que veintiocho años más después, en concreto el 31 de marzo de 1843, el Cabildo recibió un oficio del Juez de Hacienda requiriendo información sobre el caso; requerimiento que de nuevo volvió a plantear el 27 de agosto de 1855 y el 18 de enero de 1856 (24). A partir de esta última fecha las Actas Capitulares no recogen más referencias sobre el caso. Los herederos de Don Hernando de Jaén, cansados de no recibir respuesta a sus escritos, debieron comprender que era inútil luchar contra una institución tan sabia como el Cabildo catedralicio sevillano, quien una vez más había dado muestras de su ingenio. En este caso el silencio fue su arma, como antes, frente a Carlos IV, lo fueron las cartas. Por medio de los dos sistemas, y aplicando en cada caso el más conveniente, el Cabildo con-

(23) A.C.S., Autos Capitulares, 1817, fol. 110v. y Mayordomía de Fábrica, 1817, fol. 96v.

(24) A.C.S., Autos Capitulares, 1814, fol. 119; 1815, fol. 128v.; 1843, fol. 32; 1855, fols. 59 y 66v. y 1856, fols. 9v y 10.

siguió su propósito: retener para sí el Descendimiento de Campaña.

Resuelto el problema, los capitulares no tuvieron que preocuparse del cuadro hasta pasado un cuarto de siglo. De nuevo, y como en ocasiones anteriores, el estado de conservación fue lo que atrajo sobre él la atención. En este caso, no obstante, su restauración formaba parte de un plan más general. En efecto, entre 1879 y 1880 se restauraron numerosos cuadros, habiéndole encomendado el Cabildo la dirección técnica de los trabajos al pintor Eduardo Cano, por supuesto miembro de la Academia, y la ejecución material al restaurador Manuel Lucena. Entre otras obras, de Alejo Fernández se restauraron las tablas procedentes de la Viga del retablo mayor; de Vargas el retablo del Nacimiento y el de la Piedad, éste último en la iglesia de Santa M.^a la Blanca, dependiente del Cabildo, y de Campaña el retablo del Mariscal y el Descendimiento. Una vez aprobada lo que se podía denominar «Campaña de restauraciones», el Arcediano de la Catedral, como presidente de la recién creada Comisión de Arte, propuso el 26 de febrero de 1880 que el Cabildo mostrara su agradecimiento al director y al ejecutor de las restauraciones. Aprobada la propuesta, los capitulares enviaron un elogioso escrito a Cano, nombrando, por su parte, a Lucena «Restaurador de cuadros de la catedral». Con tal nombramiento querían agradecerle al «acierto y desinterés» con que había restaurado esas obras, entre otras, se decía, el Descendimiento de Campaña (25).

Aunque los comentarios sobre esas restauraciones fueron por lo general elogiosos, llegando, incluso, a felicitar la Real Academia de San Fernando a Lucena por su trabajo en el retablo del Mariscal (26), las críticas sobre la intervención llevada a cabo sobre el Descendimiento fueron rápidas y contundentes. Gestoso, con su natural discrección, se limitó a señalar que se había restaurado con poco acierto. Boutelou, por su parte, fue mucho más explícito. En un escrito cuyo contenido por desgracia todavía sigue en parte vigente, publicado en 1882 y titulado *Restauraciones de obras de arte y de objetos artísticos y arqueológicos*, señaló pormenorizadamente los errores cometidos, resaltando, además, las causas que los habían motivado. Dada la importancia que para futuras restauraciones tiene ese texto, transcribo a continuación lo que decía sobre el Descendimiento de Campaña: «Esta magnífica composición está pintada en varias tablas estrechas colocadas en sentido horizontal de modo que las muchas juntas de las mismas, atraviesen el cuadro

(25) A.C.S., Autos Capitulares, 1880, fols. 267v. y 268.

(26) A.C.S., Autos Capitulares, 1883, fol. 186.

en la dirección de su ancho. Con el trascurso de los siglos las tablas se han desunido, dejando aberturas horizontales de alguna consideración. En estos casos es sabida la única operación que procede, y consiste en unir de nuevo las tablas engatilladas por los medios conocidos, operación que se ha practicado con excelente resultado en nuestro Museo, con pinturas en tabla que se encontraban en malísimo estado. Pues bien, en nuestra catedral lo han entendido de otro modo, y se han limitado á rellenar las aberturas y pintar encima: resultado, que se ha alterado el dibujo, pues Campaña pintó su cuadro con las tablas perfectamente unidas; que han quedado listas horizontales que hoy se conocen como nuevamente hechas y se conocerán más mañana, y que como no puede evitarse, á más de cubrir las aberturas emplastecidas, el color ó el barniz se ha extendido fuera de los bordes». A continuación decía: «Comprendo que no ha habido el propósito de hacer la restauración de la tabla, que tampoco la necesita, y que esta operación sea provisional para algún fin determinado, como para hacer la fotografía, y que tal vez cuando se quiera se podrán levantar estos repintes; pero de todos modos, cuando se trata de monumentos de primer orden, como éste, es preciso obrar con más consideración, y es bien seguro que ningún Director artístico responsable, hubiera consentido semejante operación» (27).

De la lectura de este último párrafo se deduce claramente cuál fue la causa que originó el que se «tocase», como así decía Boutelou, el Descendimiento: la imperiosa necesidad de adecentarlo en vista a una posterior fotografía; motivo éste por el que se han cometido, y por desgracia se siguen cometiendo, graves atropellos. En su caso el artista que lo fotografió fue Laurent, cuya campaña fotográfica de los cuadros de la catedral coincidió, no creo que casualmente, con la de las restauraciones antes comentadas. El permiso para fotografiarlo lo pidió el 19 de enero de 1880, unos días después de finalizarse la restauración. Estando fotografiando en la catedral desde 1872 (28), él pudo ser quien sugiriera su restauración, si

(27) Sobre lo dicho por Gestoso, Cf. GESTOSO PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*, vol. II, p. 423, Sevilla, 1890. Con respecto al escrito de Boutelou, Cf. BOUTELOU, Claudio: *Restauraciones de obras de arte y de objetos artísticos y arqueológicos*, «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», núm. 6, p. 186, 1882.

(28) Laurent solicita por primera vez permiso para fotografiar los retablos y cuadros de la Catedral el 24 de enero de 1872. El Cabildo accede, siempre que no se movieran los cuadros ni se quitasen los cristales de las vidrieras para iluminar las obras de arte, habida cuenta que la luz eléctrica no se instala en el interior de la catedral sino hacia 1900. Otro de los problemas surgidos fue el del envío de copias al

bien no hay por qué achacarle el modo como ésta se hizo. De todas formas, resulta irónico pensar que por quererla reflejar fielmente se alterara su imagen. Es de esperar que en un futuro no ocurra así, y que si de nuevo se plantea la restauración del Descendimiento de Campaña, el Cabildo sepa encauzarla acertadamente, defendiendo su integridad con el mismo ingenio con que en otros tiempos defendió su posesión frente a propios y extraños, frente a reyes y patronos. Así lo esperó.

Cabildo, que reiteradamente se le piden. El permiso para fotografiar el Descendimiento de Campaña lo solicita el 19 de enero de 1880. Al respecto, Cf. A.C.S., Autos Capitulares, 1872, fol. 225v; 1876, fols. 265v y 284v. y 1880, fol. 263v.



Pedro de Campaña: «Descendimiento». 1547. Sevilla. Catedral.

