

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1991

ARCHIVO
HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUARTERTRIMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



TRIMESTRE
NUM. 22



Publicaciones de
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA
HISTORICA Y LINGÜISTICA
Y ARQUEOLOGICA

RESERVADOS LOS DERECHOS

Depósito Legal SE - 1958. I.S.S.N. 0210-4067

Impreso en Imprenta A. Pinelo. Avda. de las Erillas, 7 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA
1991



TOMO LXXIV
NÚM. 227

SEVILLA, 1991

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.ª ÉPOCA

1991

SEPTIEMBRE-DICIEMBRE

Número 227

Directora: ANTONIA HEREDIA HERRERA

CONSEJO DE REDACCIÓN

MIGUEL ÁNGEL PINO MENCHÉN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL

JOSÉ MANUEL AMORES

FRANCISCO MORALES PADRÓN

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ

JOSÉ M.ª DE LA PEÑA CÁMARA

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

SECRETARÍA Y ADMINISTRACIÓN:

CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
TELÉFONO 422 28 70 - EXT. 213 Y 422 87 31
41071 SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTÍCULOS

HISTORIA

- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel: *Morón de la Frontera y Enrique II. Los privilegios reales de 1378* 3
- MARTÍN OJEDA, Marina, GARCÍA LEÓN, Gerardo: *El archivo de la Contaduría de hipotecas de Écija* 27
- GONZÁLEZ ARTEAGA, José: *Aprovechamiento y rentabilidad de las marismas del Guadalquivir* 47

LITERATURA

- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes: *La confabulación de los géneros y un demente barroco* 63
- MATAS CABALLERO, Juan: *Un aspecto de la dualidad crítico-poética en la obra de Juan de Jáuregui: el empleo de la bimetración y la correlación* 93

ARTE

- GÓMEZ SÁNCHEZ, Juan Antonio: *Pedro de Campaña en Sevilla: notas y documentos* 121
- SERRERA, Juan Miguel: *Alonso Vázquez: el retablo mayor del Hospital de las Cinco Llagas* 139
- MORALES, Alfredo J.: *Sobre la capilla real de Sevilla y algunos de sus creadores* 185

MISCELÁNEA

- CENDOYA ECHANIZ, Ignacio; MONTERO ESTEBAS, Pedro María: *La gestación de una obra emblemática en la producción de Antonio María Esquivel* 197

LIBROS

- Temas sevillanos en la prensa local 209

CRÍTICA DE LIBROS

- HEREDIA HERRERA, Antonia: *La lonja de mercaderes: el cofre para un tesoro singular*. Alfredo J. Morales 221
- VELÁZQUEZ SÁNCHEZ, J.: *Memoria del Archivo Municipal de Sevilla*. Antonia Heredia Herrera 226
- V.A.: *Pedro Salinas en su centenario*. M.^a Luisa Reyes Pérez 227
- CHIC GARCÍA, Genaro: *La navegación por el Guadalquivir entre Córdoba y Sevilla*. G. Carrasco Serrano 230
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M.^a Isabel: *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*. M.^a Luz Domínguez Rosado 231
- LÓPEZ MARTÍNEZ, A.L.: *La economía de las órdenes religiosas en el Antiguo Régimen*. Antonio Herrera García 233
- HUERTA MARTÍNEZ, Angel: *La enseñanza primaria en Cuba en el s. XIX (1812-1868)*. Alejandro Ávila Fernández 235
- GODINEZ, Felipe: *Aún de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*. Antonio Castro Díaz 238

PEDRO DE CAMPAÑA EN SEVILLA: NOTAS Y DOCUMENTOS

En 1951 Angulo señalaba la falta de documentación conocida respecto a la actividad de Pedro de Campaña a lo largo de la primera década de su estancia en Sevilla, carencia que continúa todavía hoy (1). Como documentera Gestoso, el artista brucés llegó por primera vez en la ciudad en 1537, cuando su nombre consta en los libros de fábrica de la Catedral, para la cual realizaba entre los meses de Agosto y Noviembre la putiva del trasdós de los desaparecidos «órganos grandes». Aunque no sea posible determinar el carácter de su intervención, la labor de Campaña en este temprano encargo no parece que trascendiera los límites de una obra decorativa, en cualquier caso relativamente secundaria, por cuanto la cantidad recibida —9.000 mrs.— no puede ser comparada con los 26.000 recibidos por Diego Rodríguez al año siguiente, cuando este último se hizo cargo de la pintura de las puertas que cerraban el conjunto (2). En otro sentido también

ARTE

(1) ANGULO INGULETE, D.: *Pedro de Campaña. Laboraciones de fábrica de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, 1951, pág. 9.

No ha sido publicado hasta el momento ningún documento que haga referencia a obras costeadas por el artista entre la primera en 1537 de los ingresos de la Catedral sevillana (vol. n.º 7) y el desmembrado cobrado de Alonso Trax en el momento de la Prisión de Tordes en 1546; cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Doña Juana de Arco y el Marqués de Villahermosa*, Madrid, Sevilla, 1919, págs. 101-102.

(2) En relación a la obra ejecutada por Campaña en los trasdós de los órganos, cf. CRISTÓBAL Y PÉREZ, J.: *Sevilla Musicales y Artísticas*, vol. II, Sevilla, 1950, pág. 267; del mismo autor: *Traxas de un Desmembrado de los siglos que pertenecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVII*, Sevilla, vol. II, Sevilla, 1950, pág. 24, quien menciona que el primer pago librado al pintor. Las partidas que acreditan la labor llevada a cabo por Pedro de Campaña serían las siguientes:

PEDRO DE CAMPAÑA EN SEVILLA: NOTAS Y DOCUMENTOS

En 1951 Angulo señalaba la falta de documentación conocida respecto a la actividad de Pedro de Campaña a lo largo de la primera década de su estancia en Sevilla, carencia que continúa todavía hoy (1). Como documentara Gestoso, el artista bruselés aparece citado por primera vez en la ciudad en 1537, cuando su nombre consta en los libros de fábrica de la Catedral, para la cual realizaba entre los meses de Agosto y Noviembre la pintura del trasdós de los desaparecidos «órganos grandes». Aunque no sea posible determinar el carácter de su intervención, la labor de Campaña en este temprano encargo no parece que trascendiera los límites de una obra decorativa, en cualquier caso relativamente secundaria, por cuanto la cantidad recibida —9.000 mrs.— no puede ser comparada con los 26.000 recibidos por Diego Rodríguez al año siguiente, cuando este último se hacía cargo de la pintura de las puertas que cerraban el conjunto (2). En otro sentido también

(1) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro de Campaña*, Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1951, pág. 9.

No ha sido publicado hasta el momento ningún documento que haga referencias a obras contratadas por el artista entre la pintura en 1537 de los órganos de la Catedral sevillana (vid. not. 2) y el desaparecido retablo de Alonso Daza en el monasterio de la Victoria de Triana en 1546; cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, págs. 161-162.

(2) En relación a la obra ejecutada por Campaña en las «espaldas» de los órganos, cf. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, vol. II, Sevilla, 1890, pág. 267; del mismo autor: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. II, Sevilla, 1900, pág. 19. quien mencionaba sólo el primer pago librado al pintor. Las partidas que acreditan la labor llevada a cabo por Pedro de Campaña serían las siguientes:

podría resultar significativo que el Cabildo encargara la pintura de las puertas a Diego Rodríguez, pintor que —a juzgar por lo escaso que de él conocemos— no puede ser considerado sino como un artista muy de segunda fila (3).

Aunque en este punto no es factible establecer conclusiones definitivas, la inserción de Campaña en el medio artístico sevillano no parece que pueda confirmar la imagen de una «introducción brusca del rafaelismo» en la ciudad, una respuesta necesaria, e inmediata, a la demanda de una clientela cansada de viejos modelos formales y ávida de novedades «romanistas»(4), y sí una acepción tácita por parte del pintor de la peculiar economía artística del momento y del lugar: ocupación en obras menores, participación en las habituales subastas a la baja (en Julio de 1539 y que en cualquier caso no

— «para en quenta de la pintura de los organos grandes / ytem se le descargan tres myll y setecientos e cinquenta maravedis que pago por libramiento de comysarios fecho a xx de agosto a maestre pedro campanero flamenco y son para en quenta de lo que oviere de auer por la pintura que faze en las espaldas de los organos grandes». Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Mayordomía de Fábrica, 1537, fol. 13 r.

— «maestre pedro pintor flamenco a cumplimiento / ytem se le descargan al dicho señor canonigo çinco myll y quatrocientos y treinta e siete maravedis y medio que pago por libramiento fecho a diez y nueve dias del mes de noviembre deste dicho año de mcxxxvii años a maestre pedro pintor flamenco que los ovo de auer a cumplimiento de nueve myll maravedis por que fue tasada la pintura que el pinto en el trasdos de los organos grandes del coro desta santa yglesia / con medio ducado que asy mismo pago a los que apreciaron la dicha pintura», A.C.S., Mayordomía de Fábrica, 1537, fol. 15 r.

Sobre las puertas pintadas por Diego Rodríguez, Gestoso publicó uno de los pagos efectuados al pintor en 1538 de 3.000 mrs.; cf. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un Diccionario...*, op. cit., vol II, 1900, pág. 86, y Serrera un descargo hecho al pintor Juan Ramírez por terminarlas «en ciertos días»; cf. SERRERA, J. M.: *Pinturas y Pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla*, en «A.A.V.V.»: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 400, not. 38. En realidad, la intervención de Juan Ramírez debió ser muy secundaria (937 mrs.), como atestiguan los diversos libramientos pagados a Diego Rodríguez entre el 27 de Enero y el 31 de Agosto de 1538, ascendiendo su cuenta en total a los mencionados 26.000 mrs. (A.C.S., Mayordomía de Fábrica 1538, Fols. 5v, 8r, 12v, 14r). Que la obra no estaba a cargo de Juan Ramírez lo demuestra también el hecho de que fuera él, junto con Alonso de León, quien la tasara (ibíd., fol. 14 r.).

(3) Nuestro juicio sólo puede tener un carácter aproximativo, en consideración al precario estado de conservación de las únicas obras documentadas de Diego Rodríguez que han llegado hasta nosotros, las pinturas murales de la Sala de las Vidrieras y galerías altas del patio de la Casa de Pilatos, concertadas en Junio de 1539, atribución por otra parte complicada por el contrato realizado el mes anterior por Alonso Hernández Jurado para llevar a cabo las mismas pinturas. Sobre éstas, cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *La Mitología y el Arte español del Renacimiento*, Madrid, 1952, pág. 30; LLEÓ CANAL, V.: *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, págs. 43-44.

(4) ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro de Campaña*, op. cit., pág. 8.

fue rematada en Campaña) (5) y, como sucede en el primero de los documentos que analizaremos, la conclusión de un encargo ajeno, para el cual el cliente ni siquiera interviene en su elección como ejecutante.

El documento ha llegado a nosotros en un estado muy fragmentario, existiendo de hecho cierta dificultad para interpretar los términos del concierto suscrito el 10 de Diciembre de 1540 por Pedro de Campaña, quien da por fiador al también pintor Andrés Martín, de una parte, y Elvira de Segura, viuda de Pedro Fernández de Guadalupe, y Martín de Padilla, mercader de vinos, en su nombre, por otra (6). Según este contrato, Campaña se haría cargo de «diez piezas» y ciertas «piezas de bulto fechas» de un retablo de imaginería que Pedro Fernandez estaba realizando antes de su fallecimiento para la iglesia del Puerto de Santa María por encargo del Provisorato del Arzobispado hispalense, presumiblemente para su terminación. A cambio, los herederos del difunto recibirían una determinada cantidad por la obra ya concluída por Pedro Fernández y quizá también, en parte, por los derechos del traspaso. No sería el Provisor de la Diócesis quien escogiera a Campaña para finalizar el encargo del retablo sino, matizando el término «elección» todo lo que se quiera, los deudos del fallecido, quizá por mediación del

(5) Subasta a la baja para la pintura de un retablo para el monasterio de San Francisco, en la cual también participaron Juan Ramírez, Pedro Martín y Hernando de Esturmio, quien remataría la puja; cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Arte hispalense de los siglos XV y XVI*, en «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía» (D.H.A.A.), vol. IX, Sevilla, 1937, pág. 43.

No debe interpretarse que tales subastas fueran un «paso necesario» para todos los artistas afincados en la ciudad. Siempre a juzgar por la documentación conservada, los mejor situados económicamente rara vez acudieron a este tipo de pujas, como sería el caso de Alejo Fernández. Sobre las subastas a la baja para el contrato de obra artística, cf. SERRERA, J. M.: *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983, págs. 43-44.

(6) APÉNDICE DOCUMENTAL, doc. I, en gran parte roto por efecto de la humedad y los insectos.

Casado ya Campaña al otorgar el documento, el nombre de su esposa coincide con una rotura del folio, pero debe tratarse de Beatriz de Sequera. También perdido el de la collación en la cual se declara avecindado, el artículo «la» aún visible, y la noticia publicada por Hernández Díaz, según la cual el año anterior arrendaba casas en la Magdalena permitan suponer que se trate de esta collación; cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Arte y Artistas del Renacimiento en Sevilla*, D.H.A.A., vol. VI, Sevilla, 1933, pág. 60.

En el documento, el pintor fallecido es citado como Pedro Fernández, nombre común en otros artistas activos por estas fechas en Sevilla, pero el nombre de su viuda, Elvira de Segura, no deja lugar a dudas respecto a la identificación con Pedro Fernández de Guadalupe. El dato nos permite fijar de forma aproximada la fecha de la muerte del pintor e, incidentalmente,

entonces más conocido —según la abundante documentación que de él se conoce en la actualidad— Andrés Martín (7).

Desgraciadamente, el único retablo del siglo XVI conservado en la prioral de Nuestra Señora de los Milagros del Puerto de Santa María, templo al que debemos suponer que hará referencia la escueta mención de «la yglesia del puerto», es el de la capilla de San Antonio Abad, con pinturas de Alejo Fernández y su taller y probablemente realizado hacia 1533 para un cliente privado. En tales circunstancias, el que concertaran Pedro Fernández de Guadalupe y más tarde Pedro de Campaña hay que darlo por perdido. Conocemos también documentación adicional relacionada con «retablos» ejecutados por estas fechas para la misma iglesia, pero resulta demasiado indeterminada como para identificarlos de alguna forma con el que ahora nos ocupa (8). Sólo la aparición de nuevas noticias de archivo podrá aclarar el carácter de este primer encargo documentado de Campaña después de la pintura de los órganos de la Catedral de Sevilla. No obstante, el contrato resulta todavía interesante en la medida en que corrobora la relativa indiferencia de buena parte de la clientela sevillana —y en esta ocasión del Arzobispado, uno de los principales clientes de los artistas activos en la ciudad

cuestionar, o al menos matizar en parte, su participación efectiva en la pintura de algunas de las tablas que se le atribuyen de manera dudosa en el retablo de San Pedro de Arcos de la Frontera. Sobre éstas, cf. SERRERA, J.M.: *Hernando de Esturmio*, op. cit., págs. 68-73, 89-90.

(7) Activo c. 1523-1550 y mencionado siempre por las fuentes documentales como pintor de obras decorativas y pinturas murales, ninguna de las cuales, aparentemente, ha sobrevivido o ha sido identificada.

(8) Sobre el retablo de Alejo Fernández o su círculo inmediato, pintado para el Comendador Benito de Benavides, cf. nuestro trabajo de investigación *Alejo Fernández (c. 1470/75-1545)*, sustentado en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla en Enero de 1989, págs. 111-112 y 194-195, nº II-3. Aunque no sea posible determinar al presente qué relación puedan o no tener con el retablo de Pedro Fernández de Guadalupe y Pedro de Campaña, es necesario mencionar aquí, a la espera de futuras noticias que puedan clarificar de algún modo la cuestión, dos documentos que hacen referencia a retablos pintados para la iglesia en fechas que, teniendo en cuenta la nada extraña prolongación en el tiempo de este tipo de obras, no resultan demasiado alejadas del concierto otorgado por nuestro artista en 1540. Así, el 24 de Diciembre de 1546 Pedro de Figueroa y Celada, pintor de imaginería, se comprometía a servir a Antón Sánchez de Guadalupe en su oficio «durante el tiempo que se acaba el retablo que vos el dicho anton sanches hazeys para la iglesia del puerto de santa maria asy de dorado como de pintura» (Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 4, año 1546, Libro 1, fol. 2.147 r); el 2 de Mayo de 1548, Juan Ramírez reconocía que debía pagar a la iglesia mayor del Puerto de Santa María 3.800 mrs. que se la habían alcanzado a cuenta de un retablo que había concluido para la mencionada iglesia; cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *D.H.A.A.*, vol. IX, op. cit., pág. 38.

en el siglo XVI (9)— respecto a quién, en última instancia, ejecutaba sus encargos, y así mismo por descubrimos a un Pedro de Campaña en contacto, aunque póstumo o indirecto, con los pintores que suponemos más tradicionales del ambiente artístico hispalense. De haberse conservado el retablo, sería posible calibrar el grado de acomodación — o todo lo contrario— del estilo de Campaña en este momento crítico de su carrera a unos modos anticuados como los que «debió» practicar su colega circunstancial Pedro Fernández de Guadalupe.

Que aquélla indiferencia fuera sólo relativa, en virtud tanto de las particularidades del encargo como de las características propias de cada cliente, resulta evidente si examinamos el concierto firmado por Antón Sánchez de Guadalupe en 1547 en relación a un retablo que pintaría Pedro de Campaña, en esta ocasión afortunadamente conservado en sus elementos fundamentales. En él, Antón Sánchez, se haría cargo sólo de la policromía de la obra de talla.

Las mismas circunstancias de nuestro artista, tal como podemos conjeturar a través de los datos que conocemos, habrían cambiado en el período de tiempo que separa un concierto de otro, dirigiéndose hacia una clientela fundamentalmente de tipo privado (10), y sus medios económicos debían haber mejorado como para vender una esclava al boticario Juan de Legarda el 3 de Junio de 1547 por treinta ducados, aunque este documento, de cualquier modo, no sea en rigor una prueba concluyente de que Campaña poseyera esclavos a su servicio, en tanto cabe la posibilidad de que pueda tratarse de una simple compraventa (11).

(9) Cf. PALOMERO PÁRAMO, J.M.: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y Evolución (1560-1629)*. Sevilla, 1983, págs. 12-14.

(10) En Mayo de 1546 contrataría un retablo, hoy perdido, para Alonso Daza en el monasterio de la Victoria en Triana, conforme al pintado anteriormente para Cristóbal Ruiz en la parroquia de San Isidoro, quizá el todavía conservado en esta iglesia; cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: *op. cit.*, págs. 161-162. En Julio del año siguiente se comprometía a realizar el conjunto de pinturas de la capilla de Fernando de Jaén en la parroquia de Santa Cruz; sobre éstas, vid. not. 13. Entre 1540 y 1547 debió pintar también otras obras de las que carecemos de documentación, como la Virgen de los Remedios de San Vicente, el Cristo a la Columna de Santa Catalina, fechado en 1546, otras de pequeño formato y, naturalmente, el aún más temprano retablo de la Virgen de la Paz en la parroquia de San Pedro, todas ellas de carácter privado.

(11) APÉNDICE DOCUMENTAL, doc. II.

La posesión de esclavos no fue en absoluto un hecho excepcional en los artistas sevillanos del siglo XVI, pero tampoco una circunstancia común o generalizada. Una vez más, el caso de Alejo Fernández se nos ofrece como insólito, llegando a poseer a lo largo de su vida un mínimo de 11 esclavos, pero no hay que olvidar que muchos de sus colegas vivían en el límite

Desde que lo publicara Gestoso en su fundamental *Diccionario*, es bien conocido que el 26 de Julio de 1547 Pedro de Campaña concertaba con don Fernando de Jaén la hechura de un retablo destinado a la capilla de este último en la antigua parroquia sevillana de Santa Cruz, obligándose a llevar a cabo la pintura del *Descendimiento* que lo presidía, conservado en la actualidad en la Sacristía Mayor de la Catedral de Sevilla, «tal e tan buena e antes mejor» que el pintado con anterioridad para la Capilla del jurado Luis Hernández en el monasterio de Santa María de Gracia (12). Esta noticia indirecta era la única hasta el momento conocida sobre el extraordinario *Descendimiento* hoy en el Musée Fabre de Montpellier, procedente de la capilla del jurado en el desaparecido convento sevillano (13). Sin embargo, el hallazgo de un nuevo documento referente al altar permite avanzar una hipótesis de reconstrucción parcial del conjunto original que decoraba de manera espléndida la capilla funeraria de Luis Hernández, en base a la probable identificación de otras dos pinturas que debieron formar parte del mismo (14).

El documento en cuestión es el contrato suscrito el 15 de Junio de 1547 por un cierto Alonso de la Palma, que actuaba en nombre de la viuda del jurado, Elvira de la Barrera, quien encargaba a Antón Sánchez de Guadalupe la pintura y dorado de la guarnición arquitectónica del retablo que habría de ocupar el altar del difunto en el convento de Santa María de Gracia, comprometiéndose el pintor a su conclusión en el plazo exacto de dos meses, para el día de Nuestra Señora de Agosto. La obra a realizar era

de la indigencia. En relación con el tema, cf. FRANCO SILVA, A.: *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*, Sevilla, 1979; del mismo autor: *La esclavitud en Sevilla entre 1526 y 1550*, «Archivo Hispalense», LXI, nº 188, Sevilla, 1978, págs. 77-92.

(12) Cf. el documento publicado en GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un Diccionario...*, op. cit., III, 1908, págs. 276-277.

(13) Sobre el *Descendimiento* del Musée Fabre (óleo sobre tabla, 189 x 172 cm), cf. *Catalogue des Peintures et Sculptures exposées dans les galeries du Musée Fabre de la ville de Montpellier*, Montpellier, 1904, nº 818; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro de Campaña*, op. cit., págs. 13-15; del mismo autor: *Algunas obras de Pedro de Campaña*, «Archivo Español de Arte», XXIV, Madrid, 1951, págs. 239-241.

(14) Recientemente, Marías ha planteado la posibilidad de que el retablo pintado por Campaña fuese una sustitución del que «contratara (Luis Hernández) en 1540 con el pintor Antón Pérez», recordando una breve mención referida a este último concierto publicada por Gestoso; cf. MARÍAS, F.: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pág. 330; GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un Diccionario...*, op. cit., vol III, 1908, pág. 377. Consultado el documento original -una carta de pago del segundo tercio del precio total de la obra-, podemos descartar esta hipótesis por cuanto el comitente del retablo

valorada en cincuenta ducados, pagaderos en los habituales tres tercios en los que era usual liquidar la mayor parte de este tipo de conciertos, de los cuales Antón Sánchez recibía en este día el primero (15).

La descripción somera que puede desprenderse de forma indirecta de las condiciones incluídas no facilita en principio una reconstrucción visual de la estructura del retablo. Sólo se mencionan la peana, los «frisos» y dos columnas de incierta tipología, con sus «vasas e chapitel e un acucharado». De todos modos, debió tratarse de un enmarcamiento cuadrangular bastante simple, en forma de tabernáculo, que cobijaría la «ymajen» de Pedro de Campaña (16), constituyendo así un ejemplo muy temprano en Sevilla de gran cuadro de altar, un tipo repetido por el mismo artista en el sucesivo *Descendimiento* pintado para Fernando de Jaén.

Si tenemos en cuenta que este último fue encargado al mes siguiente, en Julio de 1547, hemos de suponer que la tabla central del altar de Luis Hernández pudo de hecho haber estado ya concluída junto con el enmarcamiento de talla en el momento de concertarse la policromía de éste, faltando sólo «los rredondos quel dicho maestre pedro ha de pintar», frase que para nosotros, dispersado el conjunto y perdida la arquitectura del retablo, sería la noticia más interesante facilitada por el documento, y ello a pesar de que en última instancia sugiera más incógnitas que las que resuelve. Una de tales incógnitas está en la ubicación de los dos tondos «en los lados del rretablo», proposición abierta a diversas interpretaciones aunque, si consideramos la existencia de sólo dos columnas —que enmarcaban el recuadro central—, y quizá también las guarniciones que los rodeaban, con «los nyños

contratado por Antón Pérez no fue Luis Hernández sino un cierto Licenciado Mena, vecino de Llerena, actuando el jurado en la transacción sólo en el papel de intermediario pagador (A.P.N.S., Oficio, 10, 1540, Libro único, sin fol.).

(15) APÉNDICE DOCUMENTAL, doc. III.

En una circunstancia similar a la señalada en el caso de su hermano Pedro Fernández en el doc. I (vid. not. 6), el el nombre consignado es Antón Sánchez, pero un análisis de su firma y también, indirectamente, la collación de la cual se declara vecino (el Salvador) permiten identificarlo de forma segura como Antón Sánchez de Guadalupe.

(16) Una disposición análoga ofrece el tabernáculo del *Descendimiento* de Pedro Machuca en el Museo del Prado, fechada su estructura de talla en el mismo año de 1547; cf. ÁVILA PADRON, A.: *Notas sobre el Descendimiento de Pedro Machuca*, «Boletín del Museo del Prado», VIII, nº 24, Madrid, 1987, págs. 151-160. En Sevilla, los más antiguos ejemplares que han llegado a nosotros con este tipo de sencillo enmarcamiento arquitectónico son los altares del Panteón Ducal de la Colegiata de Osuna, c. 1555; cf. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *op. cit.*, pág. 155, fig. 31.

questan a la redonda», cabe pensar que se situarían aparte, no integrados en el retablo, aunque por el momento no podamos saber si flanqueaban el altar en el muro principal de la capilla o si colgaban en los laterales (17), posiblemente en el intradós de un hipotético nicho en forma de arcosolio. En cualquiera de las dos alternativas, su elegante fórmula compositiva, un simple pero al mismo tiempo persuasivo esquema clásico basado en la proporción armoniosa del cuadrado central y los círculos adyacentes, debió mostrarse ante sus contemporáneos sevillanos como una innovación.

También interesante hubiese sido que se consignaran en el documento la temática de los tondos o, al menos, sus dimensiones, datos que podrían ayudarnos en la identificación que proponemos para estos dos elementos. Conocemos en efecto dos pinturas de Pedro de Campaña con este formato, el *Camino al Calvario* y la *Resurrección* actualmente en propiedad privada madrileña, tablas que, colocadas a uno y otro lado del *Descendimiento* de Montpellier y leídas de izquierda a derecha en su emplazamiento original en el altar del jurado, completarían de forma lógica un sinóptico pero del todo coherente programa pasionista, perfectamente adecuado al ámbito para el cual estaba destinado (18).

Los tondos fueron dados a conocer en 1980 por Nicole Dacos; recientemente, Serrera los ha identificado con las pinturas citadas por Amador de Los Ríos en 1844 y Madoz en 1849 en posesión del Vice-Cónsul francés en Sevilla (19). Siendo desconocida la existencia de dos «redondos» en la

(17) Esto último sucedía en la capilla de Fernando de Jaén, donde en el muro lateral estaría situada una tabla con «el dicho fernando de jaen fincado de rodillas delante de un crucifijo»; cf. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Ensayo de un Diccionario...*, op. cit., vol. III, 1908, pág. 276, y el análisis de SERRERA, J.M.: *Pinturas y Pintores...*, op. cit., págs. 386 y 402, not. 101.

(18) Naturalmente «faltaría» el tema fundamental de la *Crucifixión*. Debido a la poca documentación que poseemos respecto al conjunto que presidía el altar, no es posible saber si en el ático del retablo -si existía, puesto que en el documento no se hace mención alguna a él- pudiera haber estado situado un crucifijo de talla o pintura. Otra alternativa sería que a ella hiciera alusión una cruz sobre la mesa del altar, delante de la peana del retablo. De cualquier modo, tampoco es necesario forzar este tipo de interpretaciones por cuanto existen de hecho ejemplos análogos de trípticos flamencos que responden al mismo esquema *Vía Dolorosa-Descendimiento-Resurrección*, aunque en nuestro contexto resulta aún más pertinente el tríptico del propio Campaña publicado por Nicole Dacos (vid. nota siguiente, pág. 34, fig. 43), que representa la secuencia *Oración en el Huerto-Descendimiento-Resurrección*.

(19) Oleos sobre tabla, diám. 60 cm. c/u. Cf. DACOS, N.: *Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti*, «Bollettino d'Arte», 8, Roma 1980, págs. 4-5, figs. 4-5; SERRERA, J.M.: *Pedro de Campaña, obra dispersa*, «Archivo Español de Arte», LXII, nº245, Madrid, 1989, pág. 3, donde se recogen otras noticias de su historia material posterior.

decoración de la capilla de Luis Hernández, no resulta extraño que no hayan sido vinculados al *Descendimiento* del museo francés. No obstante, hay que reseñar que Dacos, en un artículo ulterior, los situaba en razón de consideraciones de índole estilística en un momento anterior a 1546, fecha en la que estaría ya concluido el retablo de San Pablo y San Antonio de la iglesia de San Isidoro (20), cronología aceptable en términos generales, aunque sólo por aproximación, por cuanto creo que no cabe dudar de su mayor proximidad de estilo precisamente con aquél *Descendimiento*.

Teniendo siempre presente que la diferencia de tamaño y formato entre los tondos y la tabla central exigía en parte un tratamiento diverso, y recordando así mismo que los «redondos» aparentemente fueron pintados algo después —si interpretamos de forma literal la expresión «que ha de pintar maestre pedro»—, incluso una simple comparación tipológica no hace sino confirmar la idea de hallarnos ante tres piezas que debieron formar parte de un conjunto unitario, circunstancia que justificaría la sutil repetición de motivos en cada una de ellas con el propósito de favorecer su integración. Así, la insistencia en una forma ideal triangular en el centro de cada composición, la configuración paralela a la superficie del cuadro, la proporción relativamente pequeña de las figuras con respecto al marco —que difiere de la existente, por ejemplo, en el *Descendimiento* de la Catedral de Sevilla—, los escorzos análogos en los personajes principales...

Pero quizá, más que los detalles concretos, resulta en mayor grado significativo el común tono de intensidad dramática, destacado en particular por una luz llena de contrastes que vivifica cada fragmento de las pinturas, y también el acusado carácter «flamenco», característico de este momento en la evolución del artista, que domina en las tablas, a pesar de la derivación compositiva de modelos italianos o de los ejemplos autorizados de Durero, aunque en ambos casos la utilización instrumental de tales modelos represente sólo un punto de partida o estímulo susceptible de ser reelaborado desde una visión personal.

(20) DACOS, N.: *Un Pedro Campaña à Sant'Anna dei Lombardi*, «Paragone», N°S. 419-423, 1985, pág. 166.

Al contrario, resultan muy discutibles las otras dos obras que la autora sitúa en este momento cronológico: las *Siete Virtudes* del Museo de San Carlos de México, que debe corresponder a un período posterior en la evolución del artista, y el *Cristo Portacroce* de la iglesia napolitana de Sant'Anna dei Lombardi, pintura probablemente ajena a Campaña.

Sobre la datación aproximada del retablo de San Isidoro, vid. not. 10.

Desde este punto de vista podemos reconocer detrás del *Camino al Calvario* el grabado de igual temática de la *Gran Pasión* de Durero, publicado en 1511 (B. 10) (21). Campaña adopta las líneas generales de la composición, excepto uno de los rasgos fundamentales, la disposición «oblícuca» del movimiento, que es transformada en otra paralela al plano de la pintura, como señalábamos, y repite cada uno de los motivos básicos del maestro alemán, desde la Verónica arrodillada a la izquierda hasta el sayón a la derecha, el grupo de la Virgen o el paisaje. Sin embargo, se aparta de él en la figura de Jesucristo, a quien Durero representaba caído en tierra. La concepción más contenida de Campaña resulta ser una adaptación de un prototipo aún más retrospectivo: la figura central en la *Vía Dolorosa* grabada por Schongauer hacia 1480 (Lehrs 26), de donde procede también el lancero en segundo término. Pero al mismo tiempo, según un proceso que a posteriori no deja de carecer de lógica, el modelo de Schongauer ha sido actualizado a la vista de ejemplos más recientes, en concreto *Los Cristos con la Cruz a cuestras* de Sebastiano del Piombo, un recurso obvio para el tema concreto de la pintura, pero que responde en Pedro de Campaña a una influencia estilística más profunda que la simple adopción de un motivo iconográfico (22).

Casi en igual medida que en los *Portacroce* del artista veneciano, la posición de Cristo en el *Camino al Calvario* de Campaña, dirigido hacia el espectador, intenta establecer una confrontación personal con éste, incidien-

(21) La inspiración en el grabado de Durero conectaría indirectamente el *Camino al Calvario* de Campaña con las diversas composiciones italianas que también derivan del mismo prototipo, en particular con el *Spasimo* de Rafael (Prado) y las interpretaciones del episodio pintadas por Polidoro da Caravaggio. Sobre la influencia del modelo dureriano, cf. GOULD, C.: *On Dürer's graphic and italian painting*, «Gazette des Beaux-Arts», 1970/I, págs. 103-116.

(22) El conocimiento de los *Nazarenos* de Sebastiano del Piombo es mucho más explícito en pinturas como el *Cristo con la Cruz a cuestras* de una colección privada de Barcelona, en la cual el modelo italiano de nuevo se superpone al grabado de Schongauer (cf. el gesto de Cristo tocando el paño de la Verónica), o en el *San Andrés* del retablo de San Bartolomé de la iglesia de Santa María de Carmona. Excepto en este tema específico, los préstamos ocasionales que Campaña toma de Sebastiano resultan siempre mucho más oscuros, pero sin el precedente del modo romano de éste es difícil explicar el estilo de Pedro de Campaña, en particular en el período en que pinta la capilla de Luis Hernández. A partir de aquél, nuestro artista puede haber deducido el concepto cuadrangular de la figura, la extraña luz «rasante», el lenguaje gestual retórico o el tono grave y patético de la narración. El contacto de Campaña con la pintura de Sebastiano pudo haber tenido lugar en efecto durante su estancia en Italia, aunque no debemos olvidar las obras originales o copias del pintor veneciano que llegaron por entonces a España; cf. sobre el tema BENITO DOMENECH, F.: *Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España*, «Boletín del Museo del Prado». 1988, IX, n.º 5. 25-27, págs. 5-28.

do en el mensaje devocional esencial de la pintura, el seguimiento —en un sentido de *imitatio*— de Cristo, en tanto que el episodio evangélico es tomado como la visualización histórica del pasaje de Mateo 16,24: «El que quiera venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame». La *Vía Dolorosa* sería también una escena especialmente adecuada para el contexto funerario del altar de Luis Hernández como alusión al sacramento de la Penitencia, necesario para el buen morir. Con todo, no existe en la escena pintada por Campaña un particular énfasis en los aspectos más «dolientes»; al contrario, la idea dominante parece ser la aceptación del sacrificio —de ahí la actitud serena y el gesto de «ofrecimiento» de Jesús— en beneficio de la Redención del hombre.

En relación a la pintura precedente, en la cual un Cristo «italiano» se insertaba en una composición «nórdica», la propuesta de Pedro de Campaña en el *Descendimiento* es exactamente la contraria. La inspiración inicial en el conocido grabado de Marcantonio Raimondi ha sido señalada por la historiografía desde que fuera analizada en profundidad por Angulo. A su vez, Andreina Griseri ha individualizado un acercamiento a motivos concretos de la *Lamentación* de Perino del Vaga conservada en estado fragmentario en Hampton Court (23). Pero aquí nos interesa confrontar las figuras respectivas de Cristo en el diseño original de Campaña, hoy en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (24), y en la redacción definitiva en la pintura de Montpellier, comparación que puede arrojar cierta luz sobre el intrincado método creativo del artista en este importante encargo.

Aún tratándose de un rápido «rasguño», resulta notable la conformidad existente entre la posición del cuerpo de Cristo en el dibujo y en la pintura definitiva. Mientras que otras figuras secundarias han experimentado importantes cambios —por ejemplo, San Juan Evangelista—, la *idea* inicial del personaje principal permanece inalterada. Y sin embargo existe una marcada disparidad de tratamiento entre las formas redondeadas, clásicas si queremos, en el apunte y la versión angulosa, detenida en los más mínimos detalles anatómicos en virtud de una sensibilidad casi tardomedieval, que encontramos en el cuadro. Una expresión cumplida de lo que Pacheco con-

(23) Sobre el recurso al grabado de Raimondi, cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro de Campaña*, ob. cit., pág. 14, y a partir de él toda la bibliografía posterior. Las referencias a la *Lamentación* de Perino —en especial la figura de San Juan en el dibujo preliminar de Campaña para el *Descendimiento*— es analizada por GRISERI, A.: *Perino, Machuca, Campaña*, «Paragone» VIII, n.º 87, 1957, págs. 13-21.

(24) Cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, D. / PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. I, Londres, 1975. n.º 84, pl. XXVI, catalogado con dudas como posible copia, per véase la recesión de Priscilla E. Muller en «The Art Bulletin», 1976, LVIII, pág. 606.

sideraba la «manera seca» de Campaña (25). La transformación responde desde luego a una voluntad de destacar los efectos realistas y expresivos, pero el intermediario inmediato que favorecería el drástico cambio no fue otro que el Cristo muerto del grabado de la *Trinidad* o *Trono de Gracia* de Durero, fechado en 1511 (B. 122), un modelo que Pedro de Campaña debió considerar como un ejemplo más afortunado de cuerpo suspendido en el espacio que el ofrecido en la estampa de Raimondi. Y, sobre todo, más elocuente en una pintura que como la suya buscase un impacto emocional en el espectador. En cualquier caso, tampoco aquí se limita el artista a transplantar de manera irreflexiva un precedente ajeno. Así, la cabeza de Cristo no cae hacia atrás como sucede en la imagen de Durero. De haber adoptado esta posición, hubiera perdido gran parte de su contenido el sorprendente gesto de bendición que lleva a cabo Jesucristo con ambas manos, un gesto cargado de significado que no aparece expresado con tal claridad en Durero y que de hecho posee escasos paralelos en representaciones del *Descendimiento* (26).

En otro sentido, la utilización del grabado de Durero pudiera de algún modo encerrar un significado más profundo que el meramente formal; una referencia al tema de la *Compassio Patris* en la mitad superior de la pintura, en paralelo a la *Compassio Mariae* de la inferior. Que la alusión al primero de estos temas en el episodio del *Descendimiento* no era desconocida en el medio en el que se movía Pedro de Campaña lo prueba sin necesidad de otro comentario el que centra un tríptico de su mano publicado por Nicole Dacos, en el cual el Padre Eterno preside la escena (27). Si estuviéramos en lo cierto, la alusión sería en la capilla del jurado Luis Hernández infinitamente más sutil, aunque con la escasa información que sobre ella poseemos tampoco podemos descartar la hipotética existencia de una representación de Dios Padre sobre el retablo. Expresada o no esta conexión con el momento litúrgico de la bendición divina y presentación del cuerpo sacrificado

(25) PACHECO, Fco.: *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649. Lib. II, pág. 348 (se cita por la edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid 1990).

(26) No hemos hallado este gesto en ninguna de las interpretaciones italianas del tema, pero quizá pueda encontrarse, de forma un tanto velada, en el *Descendimiento* pintado por Jan Gossaert en 1521 para la iglesia de los agustinos de Brujas, hoy en el Ermitage (FRIEDLÄNDER, Max: *Die altniederländische malerei*, vol. VIII, Leyden, 1934, págs. 41-42, 154).

(27) Vid. DACOS, N.: *Pedro de Campaña dopo Siviglia...*, op. cit., fig. 43.

Sobre las iconografías del *Trono de Gracia* y la *Compassio Patris*, cf. PAMPLONA, G. de.: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, C.S.I.C., Madrid, 1970, págs. 89-118, 143-150.

de Cristo a los creyentes, su posición en la pintura de Campaña viene a subrayar un claro énfasis en la exposición del *Corpus Domini*, colocado en una actitud que favorece nuestra contemplación y en referencia directa a su presencia sacramental en la Eucaristía.

También es necesario recordar que la escena del *Descendimiento* a los inmediatamente sucesivos *Piedad* y *Entierro de Cristo* resultaron favorecidos de manera especial en el contexto de las capillas y altares funerarios sevillanos a lo largo de la centuria (28), elección que respondería a un paralelismo, al menos conceptual —y una vez más, de imitación—, entre el difunto y Cristo en la muerte, a la espera de participar con El en la *Resurrección* (I Cor. 15, 20-23), episodio que de hecho cierra el programa de la capilla del jurado. Esta «identificación» quedaría subrayada en la pintura de Campaña por el movimiento descendente del cuerpo de Cristo muerto hacia la mesa del altar, símbolo del Sepulcro y al mismo tiempo, según la costumbre habitual de la inhumación bajo el altar, receptáculo de los restos del jurado.

La *Resurrección* que completaría la serie apenas si necesita comentario como lógico cierre del programa de la capilla. Como primicia, la victoria de Cristo sobre la muerte, cumplimiento de la Redención y promesa de Salvación para el creyente, garantizaría la resurrección futura de sus seguidores (Rom. 8, 11) y, en un sentido individual, la de Luis Hernández y su esposa. El medio para participar de esta Salvación enfatizado en la representación de Pedro de Campaña es de nuevo la perpetuación del Sacrificio en la misa, la Eucaristía. La vinculación de Cristo Resucitado con la Eucaristía no constituye en sí ninguna novedad, pero no deja de sorprender el carácter perfectamente literal que adopta en la pintura. Lejos de simbolismos ocultos o veladas alusiones, se establece una identidad absoluta entre el Resucitado y el cuerpo de Dios vivo en la Hostia mediante la singular aureola que rodea la figura. Al hacerlo, Campaña traduce un «modelo» común, en su época, la Hostia consagrada con imágenes estampadas del Crucificado por una de sus caras y Cristo Resucitado por la otra (29).

(28) En adición a los ejemplos conocidos de Campaña, que comprenden representaciones de los tres episodios, y sólo a título de ejemplo, podemos citar los *Descendimientos* de Esturmio (Moguer) y Alfían (Sanlúcar de Barrameda), las *Piedades* de Alejo Fernández (Catedral de Sevilla) y Luis de Vargas (Santa María la Blanca) o los *Entierros* de Roque de Balduque (Osuna) y Andrés de Ocampo (San Vicente).

(29) HARTT, F.: *Lignum Vitae in Medio Paradisi: The Stanza d' Eliodoro and the Sistine ceiling (I)*, «The Art Bulletin», XXXII, 1950, pág. 136, not. 139. En la *Misa de San Gregorio* que centra el retablo de los Evangelistas en la Catedral de Sevilla, pintado por Hernando de Esturmio entre 1553-1555, la Hostia que sostiene el santo aparece estampada con una pequeña escena de la *Crucifixión* (vid, SERRERA, J.M.: *Hernando de Esturmio*, op. cit., lám. 16).

La pintura no deja lugar a dudas respecto a su mensaje doctrinal, pero las formas que transmiten ese mensaje al mismo tiempo comunican una emoción excéntrica y difícil de precisar, pero deducida en cualquier caso de la consideración del tema que ilustran *—La Resurrección—*, como esencialmente diferente en su premisas iconográficas de los episodios que le precedían, una circunstancia que Campaña hubo de tener presente antes de pintarlo y que «justificaría» de algún modo los cambios de escala de los personajes, la vehemencia del movimiento o la unión de elementos contradictorios, entre lo innovador y lo arcaico, que integran la escena (30).

Con esta insólita imagen concluía y, desde un punto de vista cristiano, alcanzaba su sentido último el programa iconográfico de la capilla. Un programa que en su expresión responde al complejo y cambiante panorama religioso sevillano de la época en que fuera pintado y que, en consecuencia, parece reflejar tanto inquietudes vagamente «reformistas» (así, el tono pietista, la veneración de la Pasión de Cristo, las posibles referencias trinitarias o el carácter personal que adquiere el mensaje) como otras, quizá más fundamentales, que se inscriben en una línea perfectamente ortodoxa, en particular su pronunciado énfasis en el valor salvífico de las especies eucarísticas y el papel de la misa como perpetuación de la Redención humana (31).

La traducción visual que Pedro de Campaña hace del programa requerido vendría a demostrar, en definitiva, su particular unión de inteligencia y convicción a la hora de acercarse a los temas en el momento de ilustrarlos.

Mucho más arriesgado sería interpretar de manera concluyente las bandas del paño de pureza que penden del viento en el *Descendimiento* —especialmente destacadas por Pedro de Campaña— como símbolo de los corporales que sostienen la Hostia en la misa, aunque la Teología del Renacimiento de hecho los identificara como tales (HARTT, F.: *op. cit.*, pág. 137).

(30) Nicole Dacos ha vinculado la *Resurrección* a las versiones del tema de Salviati (DACOS, N.: *Pedro Campaña dopo Siviglia...*, *op. cit.*, pág. 5), vinculación poco convincente por razones cronológicas. Tanto Campaña como Salviati siguen el «nuevo modelo» de *Resurrección* planeada por Rafael y conocida sólo en sus dibujos iniciales, modelo que influye en las versiones del tema grabadas por Giovan Battista Scultori a partir de Giulio Romano (B. XV, 5) y C. Alberti según un dibujo de Perino del Vaga (B., XVII, 24). Confirmado al menos el carácter «rafaelesco» de la composición, resultaría arriesgado señalar alguna de ellas en particular como fuente segura para la pintura de Campaña.

(31) Marías ha llamado la atención hacia los «indicios» que podrían conectar a Campaña con los círculos reformistas sevillanos, al menos a partir de la década de los 50, y sugiere que el regreso definitivo del artista a Flandes en 1562 pudiera estar relacionado de alguna forma con las persecuciones inquisitoriales de 1559-1560 en Sevilla. A la prudencia que el autor demuestra al plantear la sugerente hipótesis debemos añadir la nuestra, en tanto que, como él mismo reconoce, «es casi imposible vincular a los pintores hispalenses con los «evangelistas» o sus oponentes (cf. MARÍAS, F.: *op. cit.*, págs. 328-334). No podemos por el momento abrir o

Una unión que, de manera significativa, se encuentra ya en la elección previa de las fuentes visuales a las que recurre, según un coherente proceso que queda lejos de la recolección desorientada y sin sentido que caracteriza a gran parte de sus contemporáneos españoles, y que en las pinturas definitivas es igualmente perceptible en la consciente diversidad «sistemática» de su estilo. Buena prueba de ello sería la magnífica decoración pictórica del altar de Luis Hernández y Elvira de la Barrera, pronto quizá superada por la inmediatamente sucesiva de Fernando de Jaén como paradigma de oratorio privado moderno en la Sevilla de mediados del siglo XVI (32).

cerrar la puerta entreabierto por Marías, pero a sus argumentos en favor de esta filiación parece necesario añadir alguno que, si bien no la niega, arroja alguna duda al respecto. El autor destaca en particular el «tono humanista aplicado a lo sagrado» del retablo del Mariscal Diego Caballero, pintado por Campaña entre 1555-1556, pero no se ha señalado que el hilo conductor del programa del retablo es de nuevo la exaltación de la Eucaristía, en un contexto caracterizado al mismo tiempo por una ortodoxa puesta al día del sistema escolástico medieval. En último término, sean cuales fueren sus significados, tanto el «mensaje» del altar de Luis Hernández como el de retablo Diego Caballero reflejarían las convicciones de sus desconocidos «inventores», no necesariamente las de Pedro de Campaña. En cuanto a su regreso a Flandes, no habría que perder de vista que -según el testimonio de Pacheco- Campaña sería empleado en aquellas tierras como «ingeniero mayor» por el III Duque de Alba, un patrono cuando menos improbable si se acepta sin reservas la «conexión reformista» del pintor; cf. PACHECO, F.: *Libro de Descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*, Sevilla, 1599, nº 40 (se cita por la edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, 1985, pág. 291).

(32) De la admiración despertada por las pinturas del altar de Luis Hernández darían fe no sólo el que su *Descendimiento* fuese tomado como «modelo de calidad» en el pintado para Fernando de Jaén, sino también las réplicas o copias de la *Resurrección* y el *Camino al Calvario* citadas por Serrera; cf. SERRERA, J.M.: *Pedro de Campaña: obra dispersa*, op. cit., pág. 3. not. 9.

Para un análisis comparativo de los *Descendimientos* de Montpellier y la Catedral de Sevilla es necesario remitir al ejemplar estudio de Angulo; cd. ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro de Campaña*, op. cit., págs. 13-19; del mismo autor: *Algunas obras de Pedro de Campaña...*, op. cit., págs. 239-245.

I

1540, Diciembre, 10, lunes.

Concierto para la conclusión de un retablo de imaginería para la iglesia del Puerto de Santa María (Cádiz).

«[Sepan todos cuantos esta carta vieren como yo Pedro de Campaña] pintor de ymagineria marido de...(roto) vezino de sevilla en la collacion de la ...(roto) [otorgo e] conozco a elvira de sygura [mujer de Pedro Fer]nandez pintor difunto que dios aya... (roto) [Martín de Padilla mer]cader de vinos vezino... (roto) vos el dicho martin de padilla que por quanto el señor pr[ovisor] de la cibdad de sevilla dio al dicho pedro fernandez vuestro... (roto) [re]tablo de ymageneria para la yglesia del puerto... (roto) cierta cantidad de maravedis adelantados... (roto) de la obra despues de lo qual el [falleció] desta presente vida y el rretablo quedo por acabar... (roto) [Pedro Fer]nandez... (roto) obra que tenia fecha... (roto) las dichas diez pieças que yo... (roto) salvo... (roto) dicha elvira de sygura e a los hijos e bienes y herederos del dicho pedro fernandez vezino de... (roto) porque con esta condicion rrescibo las dichas diez pieças del dicho rretablo con que pague lo que a mi me cupiere... (roto) las dichas diez pieças del dicho rretablo que rrescibo de los maravedis... (roto) el dicho pedro fernandez tenya rrescebidos demasados... (roto) y ciertas pieças de bulto fechas... (roto) e doy por my fiador a andres martin pintor... (roto) e yo andres martin conosco quedo como fiador del dicho pedro de campanya... (roto)»

Firmado: Pedro de Campaña y Andrés Martín; Cristóbal de Montiel, escribano de Sevilla.

Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (A.P.N.S.). Oficio 20, año 1540, L^o 3, fol. ... (roto).

II

1547, Junio, 3, viernes.

Venta de una esclava a Juan de Legarda, boticario.

Maestre Pedro, pintor de imaginería, vecino de Sevilla en la collación de Santa Catalina, vende a Juan de Legarda, boticario, vecino de la collación de Santa María, una esclava negra de treinta años «poco más o menos», de nombre Isabel, por treinta ducados de oro, de los cuales se da por pagado.

Firmado: Juan de Legarda y Pedro de Campaña; Pedro Plaza y Jerónimo de Aguilar, escribanos de Sevilla

A.P.N.S., Oficio 4, año 1547, L^o 1, fol. 996 r.

III

1547, Junio, 15, Miércoles.

Concierto de Antón Sánchez de Guadalupe para realizar la policromía de un retablo para Elvira de la Barrera, viuda del Jurado Luis Hernández.

«Sepan quantos esta carta vieren como yo anton sanches pintor de ymajeneria vezino de sevylla en la collacion de sant salvador otorgo e conosco que fago pabto e postura e convenencia valedera aseogada con vos elvira de la barrera muger del jurado luys fernandes difunto que dios aya vezina de sevylla en la collacion de sant myguel questades absente bien asy como si fuesedes presente e con vos alonso de la palma en su nonbre questades presente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de dorar e pintar toda la guarnyçion e talla del rretablo que vos teneys fecho para vuestro altar que se ha de poner en el monesterio de santa maria de graçia desta cibdad de sevylla que se entiende en esta manera que toda la talla que fuere labrada en la dicha guarnyçion sea dorada de oro bruñido e los campos de toda esta talla asi de frisos como de peana sea de azul fino e dos columnas rredondas questan en la dicha talla que sean doradas la talla e los campos e vasas e chapitel e un acucharado questa en las dichas columnas que sean de blanco e asimysmo en dos rredondos questan en los lados del rretablo que ha de pintar maestre pedro de ymajeneria que toda la guarnyçion de las molduras la dore metiendo algunas quantas de colores sobre plata e los nyños questan a la rredonda de los rredondos que sean muy bien encarnados dorandole la talla que oviere entre medias metiendo los campos de azul fino conforme a lo otro por manera que he de dorar e acabar todo el dicho rretablo e cebto la ymajen e dos rredondos quel dicho maestre pedro ha de pintar e lo faga todo a vista de oficiales e de mycer antonyo ginoves e que por lo fazer seades obligada a me dar e pagar cinquenta ducados de oro que me devedes dar e pagar en tres terçios de que me doy por contento e pagado del un prymero terçio a toda my voluntad e el otro terçio me deys fecho la mytad de la dicha obra e el postrero terçio fecha e acabada la dicha obra so pena del doblo de cada una paga la qual dicha obra me obligo de vos dar fecha e acabada de oy dia de la fecha desta carta fasta el dia de nuestra señora santa maria del mes de agosto prymera que verna deste año en questamos de la fecha desta carta e prometo e me obligo de tener e cumplir lo susodicho e de no alçar mano dello fasta lo aver fecho e acabado e de no yr ny venyr contra ello ny contra parte dello por lo rremover ny desfaser en juicio ny fuera del e si contra ello o contra parte dello fuere o vinyere e lo no toviere e cumpliere como dicho es que vos de e pague e peche en pena

diez myll maravedis con mas las costas que se vos rrecrecieren e la dicha pena pagada o no questa escritura sobre dicha e lo en ella contenido vala e sea firme en todo e por todo (...) fecha la carta en sevylla myrcoles quinze dias del mes de junio año del nascimiento de nuestro salvador ihesu christo de myll e quinientos e quarenta e syete años e lo firmaron de sus nombres testigos que fueron presente geronimo de aguylar e gonzalo rruys de biedma escribanos de sevylla».

Firmado: Alonso de la Palma y Antón Sánchez; Gonzalo Ruiz de Biedma y Jerónimo de Aguilar, escribanos de Sevilla.

A.P.N.S., Oficio 4, año 1547, L^o 1, fol. 1052 v.

Juan Antonio GÓMEZ SÁNCHEZ