

APORTACIÓN DOCUMENTAL AL CATÁLOGO DE PEDRO DE CAMPAÑA: UN RETABLO PARA LA DEVOCIÓN PRIVADA

ELENA ESCUREDO BARRADO¹
Universidad de Sevilla

El pintor Pedro de Campaña desarrolló la mayor parte de su labor artística en la Sevilla del segundo tercio del siglo XVI, a donde llegó procedente de Italia, atraído por las posibilidades de trabajo que esta ciudad al alza ofrecía. A su extenso catálogo se suma ahora una nueva obra, un retablo de pequeñas dimensiones integrado por cinco tablillas, destinado a la devoción privada. Las pesquisas en el Archivo de Protocolos de Sevilla permiten sacar a la luz un documento relevante, pues permite descubrir el origen de tres tablas que hoy están repartidas en tres pinacotecas europeas distintas, y conocer que formaron conjunto con otras dos, cuyo paradero es desconocido.

Palabras clave: Pedro de Campaña; Sevilla; retablo; Louvre; Varsovia; Carrara; pintura; Rodrigo Pacheco.

DOCUMENTARY CONTRIBUTION TO THE CATALOGUE OF PEDRO DE CAMPAÑA: AN ALTARPIECE FOR PRIVATE DEVOTION

The painter Pedro de Campaña carried out most of his artistic practice in Seville during the second third of the 16th century, where he arrived from Italy, attracted by the possibilities of commissions that this city offered. A new work can now be added to his extensive catalogue: a small altarpiece composed of five panels destined for private devotion. The author's research in the Archive of Protocols of Seville has resulted in the discovery of a relevant document, permitting the identification of the origin of three of these panels, today distributed among three different European galleries. The current location of the other two panels is unknown.

Key words: Pedro de Campaña; Seville; altarpiece; Louvre; Warsaw; Carrara; painting; Rodrigo Pacheco.

Cómo citar este artículo / Citation: Escuredo Barrado, Elena (2019): "Aportación documental al catálogo de Pedro de Campaña: un retablo para la devoción privada". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, núm. 366, Madrid, pp. 161-174. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.11>.

El descubrimiento de América abrió un nuevo horizonte para la ciudad de Sevilla, no solo desde el punto de vista físico sino también histórico, económico y cultural. La ciudad creció de forma exponencial, en un desarrollo fulgurante nunca antes visto. Los jirones medievales dejaron paso a las brisas humanistas y renacentes. Aunque las formas cambiaron, el fondo seguía perdurando, pues la población se mantenía fuertemente condicionada por la *devotio moderna*, lo que impidió a la cultura y a las artes evolucionar en paralelo a la realidad italiana, la cual marcaba las pautas y enviaba modelos. La demanda de retablos para la devoción privada aumentó gracias a los encargos de las clases pudientes y la alta jerarquía del cabildo eclesiástico. Avanzada la centuria, y rozando los años centrales de la misma, existió en la

¹ escuredo@us.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-7976-8925>.



Fig. 1. *Flagelación de Cristo*. Pedro de Campaña, 1545. Museo Nacional, Varsovia.

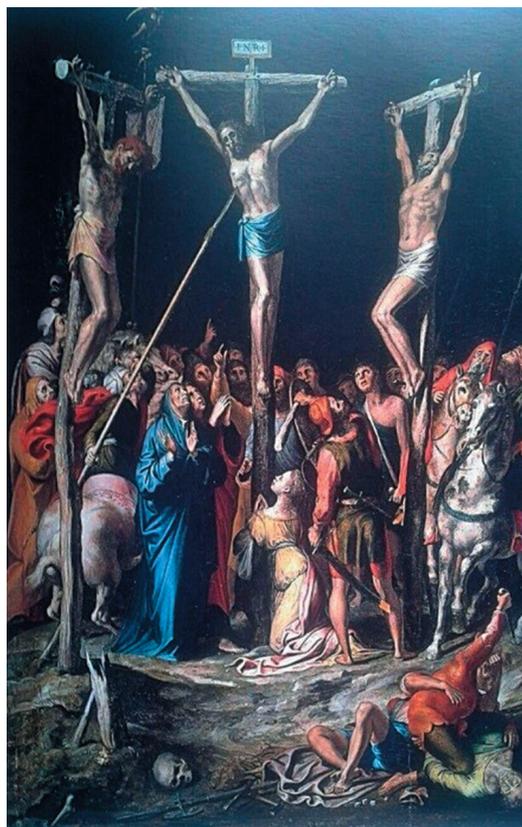


Fig. 2. *Crucifixión de Cristo*. Pedro de Campaña, 1545. Museo del Louvre, París.

ciudad una importante demanda de imágenes devocionales, ante las que orar en soledad. Dan cuenta de ello los distintos inventarios *post-mortem* de la época. Desde las tablas únicas a los pequeños retablos, pasando por trípticos articulados donde se representaban, ante todo, escenas de la Pasión y Muerte de Jesucristo, escenas que llamaban a la piedad e invitaban al recogimiento.

Pedro de Campaña fue uno de los artistas que contribuyó a otorgar imágenes ante las que rezar, tablas de acentuaba gestualidad y ahondaba expresividad de los rostros, lo que le permitió conectar con las necesidades devocionales de los vehementes fieles sevillanos. Además de los consabidos retablos que pintó para distintas capillas en la ciudad hispalense, el hallazgo que aquí se presenta, permite ampliar su catálogo sevillano con cinco nuevas tablas, pensadas, en este caso, para la religiosidad recogida y callada en la más estricta intimidad del hogar.

Gracias a la sistemática búsqueda documental en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, sale ahora a la luz el documento contractual inédito. No obstante, con anterioridad, tres de esas tablillas (las otras dos permanecen desaparecidas) ya habían sido tomadas en consideración por estudiosos e investigadores, quienes, desconociendo la existencia de este documento, las vincularon a los pinceles de Campaña, en un acertado ejercicio de atribucionismo, y consideraron que debían pertenecer a un mismo retablo, debido a las medidas semejantes y su estética análoga. El hallazgo de este contrato permite poner fin a las especulaciones, así como confirmar y desmentir hipótesis lanzadas al respecto.

El 28 de julio de 1545, Pedro de Campaña se comprometía con doña Inés Puertocarrero y Francisco Balbona, criado de don Rodrigo Pacheco, vecino de Jerez de los Caballeros, y se obligaba “de pintar e dar pintados cinco tableros de ymageria pintados de pinzel para el dicho

señor don Rodrigo”². El encargo y la ejecución se realizaron en Sevilla, pero el destino de las tablas sería la residencia de aquel en la localidad pacense. El documento no especifica el tamaño que debían tener las pinturas, pero sí su iconografía y algunos aspectos curiosos sobre la manera en que debía proceder el pintor.

A pesar de que el documento se encuentra en mal estado, afortunadamente no están cercenados los párrafos determinantes ni las palabras clave. La primera de las tablas que se listan corresponde a la *Flagelación de Cristo*, quien debía de estar atado a una columna alta y mostrar un rostro triste (fig. 1). Apela al pintor a incluir en la escena todos “los judíos que cupieren en el dicho tablero con sus asotes en las manos”. La segunda escena de la Pasión a representar sería un *Camino del Calvario*, donde Cristo debía aparecer con la cruz a cuestas y con el rostro “no alegre y ensangrentado y muy triste y ahincado”. Vuelve a hacer hincapié en incluir el mayor número de sayones que fuera posible, en una composición que se antojaría abigarrada y turbulenta.

El retablo estaría presidido por una tabla central con el tema de la *Crucifixión*, junto a San Juan, la Virgen y la Magdalena a los pies (fig. 2), acompañados de los ladrones si cupieren y algún judío armado. En este caso, y atendiendo a que es una de las tablas que han llegado hasta nosotros, Campaña no solo cumple con el contrato, sino que supera ampliamente las expectativas. Tristes y llorosos debían estar también los personajes de la cuarta tabla, un *Descendimiento*: Cristo ya fallecido descansaría en brazos de su Madre³. Finalmente, la última tabla alude al *Entierro de Cristo*, y obliga al pintor a emplazar la escena “en el sepulcro y de la una parte debe estar Jusepe de Arimatia y de la otra parte Nicodemus con una sabana y el cristo muerto que sea sobre ella” (fig. 3).

Una de las impresiones que se deriva del contrato, es la precisión y detallismo puestos en la descripción de cada una de las escenas a representar. A pesar del genio creativo de Campaña y de la audacia compositiva con la que aborda cada una de las tablas, su proceder se encuentra fuertemente condicionado por las anotaciones contractuales. Es un encargo donde la expresión y el gesto asumen un alto protagonismo. Se trata de una voluntad tácita, donde se busca la claridad por encima de lo superfluo, algo que queda también subrayado por la inexistencia de fondos arquitectónicos o paisajísticos en las escenas. Busca despertar el fervor en el fiel, conducir sus oraciones a través de imágenes explícitas, casi viscerales en la expresión, donde los elementos accesorios son evitados, adelantando así la tendencia postconciliar sostenida por teóricos como Borromeo o Paleotti, quienes llegaron a la conclusión de que del abuso de detalles poco significativos nacían errores difíciles de corregir⁴. En base a esta concepción se logrará una perfecta concordancia entre figuras, gestos y actitudes, buscando una congruencia con lo real, asumiendo todo ello como atributos necesarios para que la pintura sea a la vez bella y convincente⁵.

La plasmación de los sentimientos en base a expresiones elocuentes se sitúa en paralelo a las consecuencias de la reforma llevada a cabo por el Cardenal Cisneros años atrás. Gracias a ella, se propició la difusión de manuales destinados a ayudar a la meditación e interiorización de la fe, y será fecunda la publicación de tratados espirituales, muchos de los cuales circularon por Sevilla, estando accesibles no solo a la esfera eclesiástica sino también a los letrados y cultivados nobles, cuya reflexión debía ser dignamente encaminada para poder ejercer aquella facultad contemplativa necesaria para alcanzar el perfecto estado en la oración. Retablos como este se

² *Pedro de Campaña concierta la pintura de un retablo para Rodrigo Pacheco*, 28 julio 1545, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, sección de Protocolos Notariales (AHPSPN), Sevilla, Junta de Andalucía, legajo 17507, folio 374 y siguientes.

³ Esta tabla es una de las que no se ha conservado (o no ha sido todavía identificada). No obstante, Campaña cultivó esta temática a lo largo de su producción, lo que permitiría imaginar con facilidad una de las partes perdidas de este retablo. Un buen ejemplo de ello se conserva en el Museo de Bellas Artes de Cádiz: una *Piedad* atribuida por primera vez a Campaña por Ferdinando Bologna, siendo luego ampliamente estudiada por el profesor Juan Miguel Serrera. Bologna, 1953: 27 / Serrera 1996: 245-253.

⁴ Martínez-Burgos García, 1990: 234.

⁵ Leonardo, Da Vinci, ed. 1982: 350.



Fig. 3. *Entierro de Cristo*. Pedro de Campaña, 1545. Accademia Carrara, Bérghamo.



Fig. 4. *Entierro de Cristo* (detalle). Pedro de Campaña, 1545. Accademia Carrara, Bérghamo.

erigieron como síntesis visuales perfectas de escritos como *La vita Christi*, del cartujo Ludolfo de Sajonia, el *Contemptus Mundi*, las *Meditaciones sobre la vida de Cristo* de San Buenaventura, o los escritos de San Jerónimo, San Agustín o San Vicente Ferrer⁶. Todos estos textos tuvieron un carácter emotivo y personal, pues versan sobre la contemplación de la Pasión de Jesús.

Campaña afronta el encargo desde la corriente más emocionalista de la pintura, muy en consonancia con su propio estilo, determinado por su formación flamenca. Por ello, a pesar de las numerosas indicaciones recogidas en el documento contractual, al pintor no debió resultarle difícil acertar con las voluntades del comitente, traduciendo al óleo el carácter más pasional de los escritos antes citados. La tristeza que emana de los rostros no es desgarrada, sino contenida (fig. 4). Se trata de una aflicción mesurada, donde el dolor que se contiene en el alma se expresa a través de rostros apenados, quedando el desconsuelo subrayado por la gestualidad de las manos, reforzativas de un sufrimiento sin parangón para una madre o un discípulo amado.

Con este encargo, y algunos otros de su producción, subrepticamente, Campaña se está adelantando la concepción de decoro, la cual fue avalada y ensalzada por el Concilio de Trento. Valgan como muestra las palabras de Francisco de Holanda, fácilmente aplicables al encargo en cuestión:

Pero propiamente lo que yo llamo decoro en la pintura, es que aquella figura o imagen que pintamos, si ha de ser triste o agraviada, que no tenga alrededor de sí jardines pintados, ni cazas ni otras gracias y alegrías, sino antes que parezca que hasta las piedras y los árboles y los animales y los hombres sienten y ayudan más a su tristeza...⁷.

En esa misma línea, y debido al tono dramático de las escenas, se obliga al pintor evitar el paisaje en favor de “*campos negros*”. La ausencia de fondos ha sido especialmente comentada por Nicole Dacos en sus estudios sobre la *Crucifixión* y la *Flagelación*, poniéndolas en relación

⁶ Bataillon, 1983: 44-51.

⁷ Holanda, ed. 1921; 110. / Martínez-Burgos García, 1988: 91-102.



Fig. 5. *Camino del Calvario*. Polidoro de Caravaggio, h. 1534. Museo de Capodimonte, Nápoles.

con la obra siciliana de Polidoro de Caravaggio⁸ (fig. 5). A esta ausencia de paisajes o fondos arquitectónicos subyace un motivo estético, pues la oscuridad sobre la que se recortan las expresivas figuras sirve para subrayar los sentimientos y otorgar un nuevo componente dramático a las escenas. Este recurso se alinea con la opinión de San Bernardo, quien había mostrado un férreo rechazo hacia todo aquello que proporcionara deleite a los sentidos corporales⁹. Con esta decisión, el comitente solicita ante todo una obra que sea directa, mordaz, explícita y rotunda. Las escenas han de presentarse descarnadas de todo elemento nimio, para que la concentración en la oración no se desvíe, para que el alma henchida encuentre en aquellas imágenes escenas verdaderas del sufrimiento de Cristo en su Pasión, que inspiren el rezo y aviven la fe.

Para ejecutar estas cinco tablas, Campaña dispuso de un plazo de cinco meses y al término, serían llevada a Jerez de los Caballeros por el criado de don Rodrigo Pacheco. El contrato no estipula la cantidad a pagar por la obra, la cual debía ser tasada una vez fuera finalizada. Para ello, y como era habitual, se seleccionarían “dos oficiales del dicho oficio de los me-

jores que oviere en esta cibdad”, uno sería nombrado por alguno de los comitentes y el otro por el pintor. A pesar de no fijarse una cantidad concreta durante la firma del compromiso, Campaña recibe adelantados 10 ducados, lo cual puede interpretarse con un tercio de la cantidad final que el pintor pretendía adquirir por su trabajo. Era común que los pagos de obras artísticas en general, y retablisticas en particular, se hicieran en tercios, de manera que el artista veía retribuido su trabajo a medida que este avanzaba. Se desconoce quiénes fueron los pintores elegidos para tasar el precio total de la obra, pero si atendemos a la fecha del encargo y a la importancia jerárquica de los maestros dentro del gremio en aquel momento, se podrían apuntar nombres como los de Antón Pérez, Antonio de Alfán o Hernando de Esturmio, por ser estos los mejor valorados en el arte de la pintura. Otro habitual en esta tarea de la tasación fue Juan de Zamora, uno de los grandes intérpretes de la herencia artística de Alejo Fernández, cuyo estilo se antojaba retardatario en los albores de la mitad de la centuria, pero cuya fama en la ciudad hispalense era incuestionable. No obstante, se debe descartar pues fue elegido por Campaña como fiador de esta obra, por lo que este documento sirve también para testimoniar la extraordinaria relación que debía existir entre ambos pintores¹⁰.

Podría resultar extraña la naturaleza del encargo si atendemos a los comitentes de este. No obstante, la duda se despeja al descubrir que doña Inés Puertocarrero era hermana de don Rodrigo Pacheco. Su presencia puede resultar llamativa en la medida que no sabemos muy bien qué rol tiene en todo esto, pues el destinatario del retablo será su hermano, quien envió a su

⁸ Dacos, 1988: 230-236.

⁹ Martínez-Burgos García, 1990: 238.

¹⁰ Existen testimonios similares entre 1536 y 1577, donde Juan de Zamora aparece como fiador. Fueron numerosos los pintores y escultores que, al igual que hiciera Campaña, depositaron en él, y sobre todo en su capacidad económica, su confianza. Gómez Sánchez, 2015: 686-670. Sobre las relaciones familiares de Juan de Zamora, ver Escuredo, 2016: 51-64.

criado, Francisco Balbona, para asistir a la firma de la escritura notarial. Doña Inés pudo ser parte integrante del proceso, por lo que sería un encargo conjunto, a pesar de que el beneficiario fuera su hermano. O bien, se debió a una cuestión de formas, siendo su persona garantía suficiente para asegurar el encargo. Pertenecían a una de las familias más pudientes, no solo de la ciudad, sino de todo el Reino de Sevilla. Eran hijos de don Pedro Puertocarrero, “el Sordo”, III Señor de Moguer y Villanueva, comendador de la Orden de Santiago y alcalde mayor de Sevilla, y de Juana de Cárdenas, señora de la Puebla del Maestre. De don Rodrigo Pacheco apenas se tienen más datos que la fecha de su muerte en 1552 y sus vinculaciones fraternas en la egregia familia. Doña Inés ostentó una posición de privilegio en la ciudad por estar casada con Fernando Enríquez de Ribera, hermano de don Fadrique, I Marqués de Tarifa. Los Marqueses de Tarifa, más concretamente su cuñado, había jugado un papel fundamental en la introducción del Renacimiento en Sevilla, gracias a la contratación de maestros marmolistas genoveses para que otorgaran una nueva cara visible a su residencia en la ciudad, la conocida como Casa de Pilatos¹¹. Fue una familia de un exquisito gusto artístico y siempre a la vanguardia, por lo que no es de extrañar que requiriera los servicios de un pintor formado en Flandes y refinado en Italia, en cuya obra se aunaban las dos corrientes estéticas preponderantes, *unicum* en el panorama pictórico hispalense¹².

La demanda de este tipo de obras devocionales por parte de las grandes familias es muestra manifiesta de la espiritualidad que se vivía en la ciudad en aquellos momentos. Luis de Alarcón ya había trazado el camino que debían seguir los grandes señores para conseguir las gracias divinas, en un momento donde el reformismo y la férrea inquisición parecían marcar las directrices de la ortodoxia¹³. En esa misma línea, apuntaba Guevara:

Los príncipes y grandes señores que presumen de buenos christianos, mucho deven velar porque todas las cosas se hagan a servicio de Dios, y se comiencen en Dios, y se prosigan por Dios y se acaben en Dios. Y, si en esto deven velar, fágoles saber que en las cosas que tocan al enxaçamiento de la fe se deven desvelar¹⁴.

Todo ello se vio reflejado en una preocupación tácita por acometer ciertas obras que justificaran la fe: labores de patronato religioso, fundaciones conventuales, utilización de espacios sagrados como enterramientos, ofrecimiento de miembros familiares a la carrera eclesiástica y a la vida religiosa, posesión de reliquias o redacción de cláusulas testamentarias con donaciones monetarias, muebles o inmuebles a hermandades, hospitales o congregaciones monásticas, siendo muy afín el envío de dineros a los Trinitarios, encargados de la liberación de cautivos¹⁵. Además, la oración se convirtió en un verdadero camino de salvación, y el encargo de retablos de devoción como este que aquí se presenta, manifiestan el lugar tan importante que ocupaba el rezo en la rutina espiritual de unos nobles cada más entregados a las causas inmateriales de la fe.

Junto a las directrices de la espiritualidad tradicional apoyada en la ascética había surgido una nueva doctrina, de espiritualidad más humanística, más bíblica, más interior y más humana¹⁶. La publicación y difusión de libros destinados a la lectura personal e íntima, donde se recogían pasajes de la pasión de Cristo con comentarios de autores patristicos favorecieron esos ejercicios espirituales, que ya preconizaban aquellos de Loyola. Su lectura detenida y la contemplación de las tablas como las que ofrecía el retablito de Campaña, epítetos visuales de los textos impresos,

¹¹ LLeó, 2012: 41-49.

¹² No fue la única familia distinguida para la que trabajó Campaña durante su etapa sevillana, pues sus pinceles también fueron requeridos por Leonor Manrique de Sotomayor y Zúñiga, viuda del duque de Medina Sidonia o por Francisco de Guzmán, marqués de Ayamonte. Asimismo, importantes personalidades de las armas, las letras y la religión también acudieron al pintor, como el mariscal Diego Caballero, el obispo Juan Fernández de Temiño, el jurado Luis Fernández, Hernando Ponce de León... Para conocer sus comitentes, ver catálogo de su obra: Valdívieso, 2008.

¹³ Andrés, 1975: 333.

¹⁴ Guevara, 1529 (ed. 1994), 131-132.

¹⁵ Pérez García, 2011: 137-138

¹⁶ Aspe, 1986: 128

fue la combinación perfecta para alcanzar un estado espiritual óptimo, en línea con la nueva doctrina renacentista. Invitaba a una oración pausada y mental, la cual nació de la voluntad de fomentar un contacto directo y personal con Dios, distinta de aquella recitativa, en numerosas ocasiones vacua¹⁷.

Los distintos profesionales que han abordado el estudio y comentario de las tres tablas conservadas han incidido en la relación de Campaña con la pintura italiana de su tiempo, por considerar —erróneamente—, gran parte de ellos, que se trataban de obras juveniles del pintor, elaboradas durante su paso por Italia. Antes de asentarse en Sevilla, Campaña recaló en Italia, donde se documenta hacia 1529-1530. Además de una posible estancia en Venecia, de la cual informa Palomino, debió conocer la Roma de Clemente VIII y la revitalización artística que en ella se vivía después el fatídico saqueo. Diversos estudiosos han pretendido vincular, con más o menos acierto, ciertas obras a su *soggiorno* italiano¹⁸. Entre ellas, se encuentra *La Flagelación*, la cual fue atribuida por Roberto Longhi, aunque sus palabras quedaron recogidas en el artículo de Andreina Griseri. La señaló como obra fundamental del joven Campaña en la que se atestiguaba ese ámbito de intercambios italo-ibéricos que ya habían evidenciado Berruguete o Machuca¹⁹. Por su parte, fue Lanzi quien apuntó la cercanía de la referida tabla con el *Entierro de Cristo* conservado en la Museo de Carrara, en Bérghamo, la cual presentaba un aspecto italianizante, con motivos que recordaban a Polidoro da Caravaggio y que permitían situar a Campaña en las cercanías del entorno rafaelesco. La obra procede de la colección y legado de Guglielmo Lochis, donde estaba atribuida a Marcello Venusti. Fue restituida en su catálogo por Longhi, considerándola obra de su paso por Italia y datándola poco después de 1530²⁰. El vigor de naturaleza polidoresca que emana de esta pintura llevó a Sricchia Santoro a situarla próxima a la *Crucifixión*, adquirida por el Museo del Louvre en 1986. No obstante, fue Diego Angulo quien dio a conocerla cuando aún se encontraba en propiedad particular estadounidense²¹. La comparó con aquella existente en Praga, aunque la amalgama de personajes que macizan el fondo contrasta con la soledad de la Virgen y el San Juan al pie de la cruz en aquella²². Esta pequeña tabla también sería analizada en mayor profundidad por Nicole Dacos, después de que el Museo del Louvre la adquiriera, siendo ella quien, por primera vez, la situó dentro de la producción sevillana del artista, entorno a los años '40 del quinientos²³.

No obstante, lo cierto es que el retablo encargado para don Rodrigo Pacheco se erigen como una síntesis visual de su trayectoria artística, condensado en él los ecos flamencos de su etapa formativa, la admiración por la *maniera* estudiada en su paso por Italia, y el efluvio ibérico que en sí desprende cada una de estas pequeñas escenas. Entre 1537 y 1562 se desarrolla su etapa sevillana, la cual comenzó adaptada a los gustos locales y terminó con el triunfo de una *maniera* que había dejado adormilada en su intento por entroncar con la herencia pictórica hispalense, de corte más nórdica y menos italiana.

En la *Crucifixión* se ha querido ver un sustrato *perinesco* en el Buen Ladrón, el cual se muestra cercano a aquel pintado por el florentino para un retablo en Santa María Sopra Minerva, de Roma, hoy desvinculado en una colección privada²⁴ (figs. 6 y 7). Aunque la similitud es evidente, su arte fue más cercano a los planteamientos alcanzados por Polidoro de Caravaggio, quien

¹⁷ Bachtondre, 2011: 378

¹⁸ Existen en Italia varias obras atribuidas al flamenco, pero son poco certeras o precisas. Sricchia Santoro acierta al otorgarle la factura de la *Adoración de los pastores*, conservada en el Museo cívico de Cento, pero Nicole Dacos erra al atribuirle la *Flagelación de Cristo*, custodiada en la Sacristía de la iglesia romana de Santa Práxedes. Son solo dos ejemplos que ilustran la necesidad de una revisión profunda y crítica de su catálogo italiano. Sricchia Santoro 1981: 75-85. / Dacos 1993: 153-154.

¹⁹ Griseri, 1957: 20.

²⁰ Rossi, 1979: 213.

²¹ Angulo, 1974: 332-333.

²² Esta otra *Crucifixión* fue dada a conocer por Miller, 1966: 412.

²³ Cuzin, Jean-Pierre / Ressor, Claudie 1987: 46-47.

²⁴ La pala mostraba la escena de la *Deposición*. Así lo apuntó Griseri y lo recogió Dacos en sus sucesivos escritos. Dacos, 1993: 157.



Fig. 6. *Buen ladrón*. Perino del Vaga, 1525.
Hampton Court Palace, Londres.



Fig. 7. *Crucifixión de Cristo* (detalle).
Pedro de Campaña, 1545. Museo del Louvre, París.

evolucionó hacia soluciones de honda expresividad y temprano naturalismo. Las concomitancias entre ambos han llevado a pensar en un posible contacto en la ciudad de Mesina, siendo esta la última parada del flamenco antes de embarcar hacia Sevilla —a día de hoy, no se ha hallado documentación al respecto que pueda evidenciar este hecho. Su vinculación a la obra napolitana y siciliana de Polidoro de Caravaggio es evidente, especialmente por la tendencia a la verticalidad de la composición y los rostros atormentados, con crudas expresiones de dolor. Asimismo, el fondo totalmente en penumbra evoca aquella *Sagrada Familia adorada por patriarcas y profetas* de Polidoro, hoy en la Colección R. and B. Suida Maning, de Nueva York²⁵. Campaña llegó a Sevilla habiendo asumido los planteamientos de Polidoro, pero se diferenciaba de éste gracias a ciertos aspectos adquiridos en su primera etapa bruselense: el dominio de rojos y azules, en contraposición a los marrones, ocre y verdes oliva del italiano, así como por su mayor sensibilidad hacia el claroscuro²⁶.

Aunque su paso por Italia dejará huellas importantes en su obra, siendo fundamental para la evolución de su pintura, Campaña siempre pintó con una precisión y finura que lo conectan a la prolongada tradición de Van Orley, la cual nunca olvidó. A pesar de las observaciones previamente señaladas, es lícito reconocer que el aire general de las tres escenas remite a sus orígenes flamencos. Gracias a Van Orley, pudo conocer la nueva estética, aquella que se alejaba de Van Eyck y Van der Weiden y evolucionaba de la mano de Durero y el conocimiento de los modelos italianos²⁷. En su taller no solo aprendió los rudimentos técnicos, entroncando con una tradición matérica y estética bien consolidada, sino que también pudo ser consciente de los cauces por lo que evolucionaba la pintura en Italia.

²⁵ Cuzin, Jean-Pierre / Ressort, Claudie 1987: 46-47.

²⁶ Dacos, 1988: 232-234.

²⁷ La influencia ejercida por Durero en Van Orley, fue ya estudiada por Held, 1931: 105-111.

Eso fue posible gracias al influjo que Tommaso Vincidor, llamado “il Bologna” por Vasari, ejerció en Van Orley durante la década de 1520²⁸. A pesar de que los cartones para la *Actas de los Apóstoles*, ejecutados por Rafael en Roma, llegaron a Bruselas en 1517, la presencia del renacimiento meridional no se hará efectiva en su obra hasta la llegada de aquel. Fue en 1520, cuando el papa León X mandó a Bruselas a este artista formado en la *bottega* de Rafael²⁹. Llegó para dirigir los trabajos de tapicería que se debían llevar a cabo, siendo informador directo del papa. Pero no viajó solo, pues llevó consigo dibujos y modelos tomados directamente del taller romano del Rafael. El conocimiento de aquellos y el contacto con Vincidor trajo consigo no solo una evolución de los modelos, sino también nuevas maneras de proceder en el acto creativo³⁰. Asumió planteamientos italianos en la manera de concebir el espacio, de expresar sentimientos y de insuflar tensión dramática a escenas de corte clásico, todo ello sin desprenderse de su interés detallista y gusto por los dorados, al tiempo que, a través del estudio de los dibujos de Rafael, se cercioró de la importancia de pensar la figura individualmente antes de integrarla en una relación armónica con las restantes³¹.

Todo ello, afectó a sus composiciones, apreciándose un interés por crear movimiento en base a la proyección de todas las líneas en una misma dirección, pero haciéndolas amplias y sinuosas, creando ejemplos de amónica belleza³². El movimiento desborda las figuras especialmente en sus cartones para tapices. Así se aprecia en la *Batalla de Pavía*, donde además concibe lanzas extremadamente largas y delgadas, que vertebran la composición y favorecen la creación de planos³³. Esta profusión de formas finas y alargadas debió fascinar al joven Campaña, pues su manera de proceder en el futuro remite a este recurso tan característico del maestro bruselés. Así se aprecia en la *Crucifixión* de nuestro retablo, donde la elongación de las cruces y la longitud de la lanza de Longinos son hipérbolos que agravan la visión dramática y desoladora³⁴. El dramatismo queda intensificado por el vacío espacial generado entre el suelo y las altas cruces y el movimiento de tensión en el plano inferior en contraposición al misticismo del crucificado.

Campaña sitúa las tres escenas en un plano medio, pero gusta de emplear figuras para introducirnos en la acción, y así animar el plano inmediato al espectador. Se aprecian evidentes cercanías entre las figuras durmientes de la *Flagelación* y la riña de los dos soldados que se disputan las vestiduras en la *Crucifixión*³⁵ (fig. 8). Aunque Nicole Dacos se aventura a señalar que las figuras que riñen por las vestiduras de Cristo están tomadas de la *Batalla de Anghiari*, la cual pudo conocer Campaña en un posible paso por Florencia, la fuente ha de ser otra, pues recuerda más a un motivo secundario propio de la escena del *Prendimiento de Cristo*³⁶ (fig. 9). La actitud de los soldados remite a aquel forcejeo con el que San Pedro termina seccionando la oreja de

²⁸ Vasari, ed. 1879: 363.

²⁹ Dacos, 1980: 61-99.

³⁰ No se debe olvidar, asimismo, el contacto que mantuvo Vincidor con Durero, con quien tuvo cinco encuentros entre 1520 y 1521, tanto en Amberes como en Bruselas. Intercambiaron grabados y obras de arte, lo cual enriqueció el panorama cultural y artístico del momento en los Países Bajos. Filipini, 1928-1929: 309-324.

³¹ Galand, 2013: 90-101.

³² Société Royale d'Archeologie de Belge, 1943: 58-59.

³³ Aunque no se conserva el contrato, los cartones se atribuyen a Van Orley antes de 1528, fecha en que se inicia el tejido de los tapices. No obstante, desde 1520 está documentado como diseñador de tapices y vidrieras. Se trata de un conjunto de siete tapices en los que se narra la victoria del emperador Carlos V sobre el rey francés, Francisco I. Fueron donados por el emperador a Fernando de Avalos. Hoy en día se exponen en el museo napolitano de Capodimonte. Buchanan, 2002: 345-351.

³⁴ En su *Purificación de la Virgen*, tabla central del conocido como *Retablo del Mariscal*, de la catedral de Sevilla, vuelve a hacer uso de este recurso, pues llama especialmente la atención la extremada delgadez de la vela que porta un joven San José. En esta misma obra, Campaña hace un guiño a los que fueron sus maestros. El personaje en *reposoir* que introduce la escena, remite los tullidos de las obras de Van Orley, como el que se puede ver en el *Retablo del Juicio Final* —Museo de Bruselas—, y recuerda a las figuras de las gradas que anteceden a Platón y Aristóteles en la *Escuela de Atenas* de Rafael.

³⁵ Sricchia Santoro 1981: 86.

³⁶ Además, Dacos considera también que uno de los soldados que aguardan el desenlace a los pies de la cruz está tomado del *Pasmo de Sicilia* de Rafael, el cual debió conocer por medio del grabado de Raimondi. Dacos, 1988: 230.

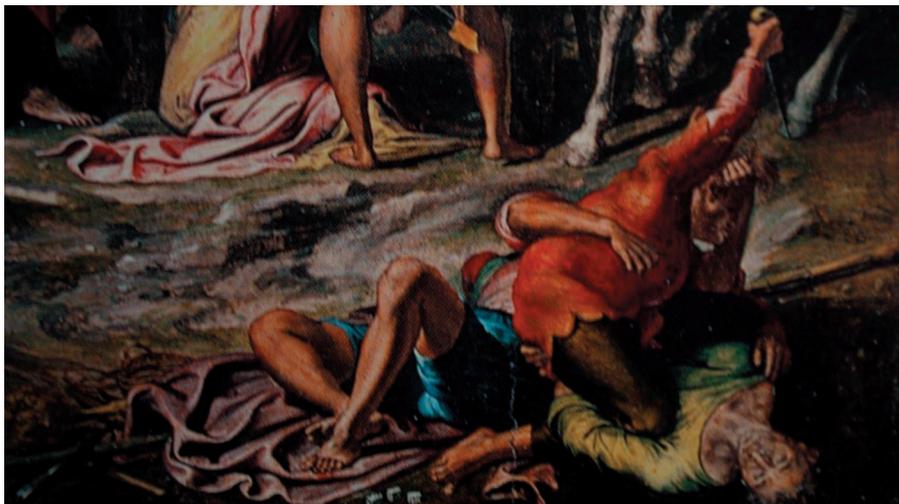


Fig. 8. *Crucifixión de Cristo* (detalle). Pedro de Campaña, 1545. Museo del Louvre, París.

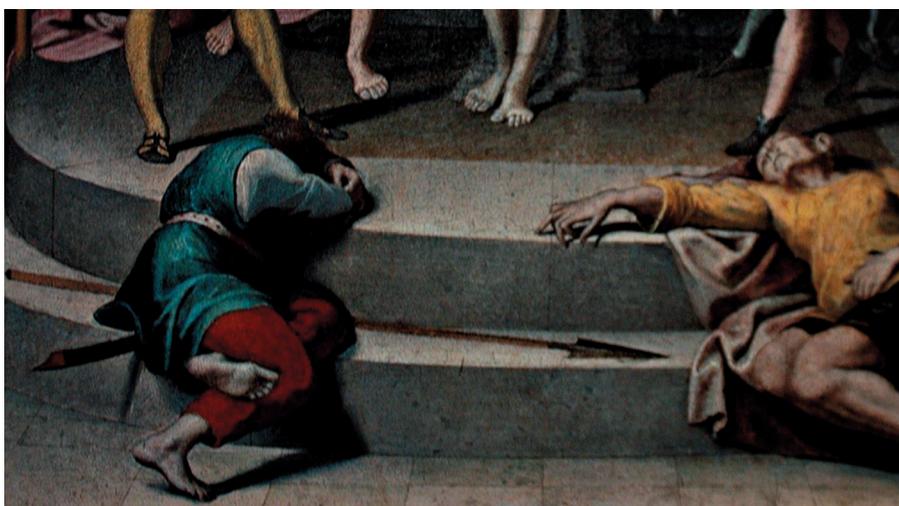


Fig. 9. *Flagelación de Cristo* (detalle). Pedro de Campaña, 1545. Museo Nacional, Varsovia.



Fig. 10. *Entierro de Cristo* (detalle). Pedro de Campaña, 1545. Accademia Carrara, Bèrgamo.

Malco, cuando su maestro es entregado con un ósculo. Así se observa, por ejemplo, en una estampa donde Lucas van Leyden inmortaliza la escena del evangelio de San Juan. Las actitudes en la lucha son similares, tanto en su agitación como en su expresividad.

En la *Flagelación*, partiendo del clasicismo, genera una composición de aspecto fantasmagóricos, donde los puentes hacia la *maniera* se tienen en términos dramáticos y conmovedores, con renunciadas al espacio en post de una oscuridad que agrava el patetismo. Las alargadas y espectrales sombras, unidas a la tibia visión de los dos cuerpos tumbados en las escaleras, se presentan como testigos de la madurez artística de un Campaña que, tras recoger y asimilar los prestamos estéticos italianos, los acrisoló con el gusto de la religiosidad hispánica. Baste con observar el esbatimiento de la sombra de la mano del yacente a la derecha sobre el último peldaño de la escala para cerciorarse de la cualidad técnica y el exquisito cuidado que puso Campaña en este encargo, donde no escatimó en precisión, a pesar de lo pequeño de su formato (fig. 10). Otro detalle a este respecto puede apreciarse en el sarcófago donde va a ser depositado el cuerpo inerte de Cristo. En la cara frontal del mismo, pueden verse tres escenas, en las cuales se recoge la historia de *Jonás y la ballena* como prefiguración veterotestamentaria de la resurrección del Salvador. El gusto generalizado existente en la Italia contemporánea por las ruinas y vestigios de la antigüedad clásica debieron interesar a Campaña, en tanto que se imbuyó de esa cultura de recuperación de lo antiguo. Por otro lado, aunque la concepción escenográfica no resulta bizarra ni anómala, no son muchos los ejemplos existentes en la época que sitúen la deposición de Cristo en un sarcófago a las afueras de una gruta³⁷. Campaña cultiva una visión calmada, que sosiega el espíritu tras la contemplación de la turba, la tensión y el dramatismo de las tablas precedentes. Una contemplación casi mística del final del Hijo de Dios, donde los nimbos de las figuras sacras son tan finos, sutiles y frágiles como esos hilos de vida que las Parcas cortan a su antojo.

No sabemos si el retablo llegó a viajar a Jerez de los Caballeros o si se quedó en Sevilla definitivamente por algún motivo difícil de discernir. De haber viajado a Jerez, según lo estipulado en el contrato, es lícito pensar que en algún momento los herederos decidieran deshacerse de él, ya fuera como pieza completa o de forma cercenada. Resulta complicado rastrear el recorrido seguido por las piezas antes de llegar a sus actuales emplazamientos. Tan solo disponemos de la información que las distintas pinacotecas han vertido en sus respectivos catálogos. El *Entierro de Cristo* llegó a la pinacoteca de Bérgamo proveniente de la colección de Guglielmo Lochis, quien la recogió en su inventario como obra de Marcelo Venusti. El coleccionista la adquirió en el año 1838³⁸. Según cláusula testamentaria, el conde cedió a la ciudad su colección, haciendo hincapié en que ésta no podía desmembrarse y debía mantenerse en el lugar que él había construido para ella a las afueras de Bérgamo, en su propiedad de Crocette di Mozo.

Por su parte, la *Flagelación* de Varsovia procede de la colección de Cyprian Lachnicki, quien fue director honorario del Museo y destacó no solo por tener una extraordinaria capacidad museográfica, sino también por su cercana relación a historiadores del arte y museólogos de todo el mundo³⁹. El cuadro de Campaña sufrió el asedio nazi, al igual que buena parte de las obras del museo. Fue requisado por las autoridades alemanas, para finalmente llegar devuelto desde Cracovia en 1946.

La historia de la *Crucifixión* genera las mismas lagunas que sus compañeros de retablo. Fue adquirida por el Museo del Louvre en 1986, procedente de la colección privada de Gabriella Canfield, quien a su vez la había comprado, en 1974, a una familia británica cuyo nombre no ha trascendido⁴⁰. Más allá de eso, se le pierde la pista en el tiempo. Por suerte, se han conservado

³⁷ El ejemplo cercano a este respecto es la tabla pintada por Botticelli en 1495 por encargo del miniaturista Donato de Antonio de Cioli, para la iglesia florentina de Santa Maria Maggiore. Dombrowski, 2008: 169-210.

³⁸ Entre los sevillanos presentes en su colección también se encontraba un *Retrato de mujer, como la Magdalena* y un *Retrato de joven*, ambas obras de Murillo. Durante su existencia, pensó poseer dos Velázquez que años más tarde los especialistas falsaron, atribuyendo el *Retrato de caballero español* a Monsu Bernardo, y la *Cabeza de un muerto*, a Giovan Battista Crespi. Brambilla Ranise, 2007: 3-5 / 352-353 / 356.

³⁹ National Museum in Warsaw, History. En: <<https://www.mnw.art.pl/en/about-the-museum/history/>> [21/11/2017].

⁴⁰ El Louvre la compró en la subasta realizada en Nueva York durante el mes de abril, a cargo de la casa Stanley Moss. No llegó a la capital francesa hasta el mes de mayo de 1986. Cuzin, Jean-Pierre / Ressort, Claudie 1987: 46-47.

estas tres tablas. Por desgracia, dos, siguen en paradero desconocido. Este artículo se cierra aquí con la espera de poder escribir segunda parte, donde se integren las piezas faltantes de este puzle pictórico que, aunque desdichado y maltrecho, es primoroso y distinguido.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivo Histórico de la Provincia de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales. Legajo 17507, folio 374 y siguientes.

Sean quantos esta carta vieren como yo Pedro flamenco, pintor de ymagineria, vecino de Sevilla en la collación de Santa Catalina otorgo e conozco que soy convenido e concertado con vos la muy ilustre señora doña Ines Puerto Carrero mujer del muy ilustre señor don Hernando Enriquez, que gloria aya, v^o de esta ciudad de Sevilla en la collación de San Juan que esta ausente e con vos Francisco Balbona. criado del muy ilustre señor don Rodrigo Racheco, vecino de la cibdad de Xerez cerca de Badajoz en su nombre que estais presente en tal manera que yo sea obligado e me obligo de pintar e dar pintados cinco tableros de ymagineria pintados de pinzel para el dicho señor don Rodrigo de la manera e forma siguientes.

El primer tablero de la flagelacion Cristo desnudo atado a la columna alargado de sus asotes y el rostro triste y afrentado y con el los judios que cupieren en el dicho tablero con sus asotes en las manos los dos [roto]

Yten el segundo tablero la cruz a cuestras levantado y mirando hacia atrás y los sayones que cupieren ansi delante como detras unos rempuxandole hacia delante otros tirando, el rostro de Cristo largo y no alegre y ensangrentado y muy triste y ahincado.

Yten el tercer tablero, que es el de la mitad del altar del medio a de estar el crucificado con la madre al pie de la cruz y la madalena y san juan todos muy llorosos y entristecidos y tambien si cupieren los dos ladrones, a los lados va algun judio armado o lo que cupiere mejor de estos.

Yten que en el cuarto tablero a de estar desencido de la cruz y en los brazos de la madre con la madalena a los pies y san juan a la cabecera y mas lo que cupiere desto todos lo mismo tristes y muy llorosos.

Yten el quinto y postrero tablero de en el sepulcro de la una parte debe estar Jusepe de Arimatia y de la otra parte Nicodemus con una sabana y el cristo muerto que sea sobre ella descubierto como cuando lo quisieron sepultar con algunas mas figuras de la que cupieren ansi de hombres como de mujeres y todos de la manera y condiçion de los otros.

Todos los quales dichos tableros y pinturas de ellos de muy finas colores y acabadas los rostros largos e muy tristes como conviene para tales pasos, los campos de ellos negros lo qual me obligo a dar fecho e acabado muy perfetamente de la forma e manera suso dicha a vista de oficiales que de ello sepan de yo en cinco meses primeros siguientes y por razon de lo susodicho me den y paguen lo que fuere juggado e declarado que meresco por lo susodicho por dos oficiales del dicho oficio de los mejores que oviere en esta cibdad el uno puesto y nombrado por la dicha señora doña Ynes Puertocarrero o por vos el dicho Francisco Balbona en su nombre e el dicho señor don Rodrigo de quien su merced mandare e de cualquiera dellos y el otro puesto y nombrado por mi el dicho maese Pedro los quales ambos dos con juramento decidieren aquello que yo mereciere por lo suso dicho e si ambos dos no fueren conformes ni se acordaran, que ellos ambos dos nombraren otro oficial salido del dicho oficio y lo que dos de ellos de un acuerdo e conformidad dixeren que merescen por la dicha echura de pintura de los dichos tableros aquello me deis e pagueis sin reclamar contra ello cosa ninguna para en quenta de lo qual otorgo que he recibido adelantados de vos el dicho Francisco Barbona 10 ducados de oro los quales me doy e otorgo de vos por bien contento e pagado y entregado a toda mi voluntad e renuncio que no pueda dezir ni alegrar que los no recibi de vos como dicho es e si lo dixere o alegrare que non vala en esta razon en especial renuncia de la execucion de los dos años que pone en las leyes en derecho de la [rota] e si al dicho plazo de suso declarado no oviere fecho e acabado los dichos cinco tableros en la manera que dicha es que en tal caso yo sea obligado e me obligo de pagar de pena por cada un dia a la persona que el dicho señor don Rodrigo enviare a esta cibdad por los dichos tableros y no los oviere acabado y en ella estuviere hasta los haber acabado como dicho es medio ducado de oro por el cual me pueda executar en mi persona e bienes por solo el juramento de la persona que ansi viniere e para que ansi lo pagare e cumpliere en la manera que dicha es. doy connmigo como mi fiador e principal obligado a Juan de Zamora, pintor, vecino de esta cibdad en la collacion de San Juan que esta presente e yo el dicho maese Pedro flamenco e como prencipal obligado e yo el dicho Juan de Zamora pintor que a todo esto que dicho es presente soy por tal su fiador principal obligado e juntamente con el

de mancomun a voz de uno e cada uno de nos por el todo renunciado e la utentica de duobus reys de bendi y el beneficio de la division me obligo de fazer e cumplir e pagar todo lo suso dicho en esta carta contenido a los dichos plazos de suso declarados según como dicho es e yo el dicho Francisco de Balbona que a todo esto que dicho es presente soy en nombre y en voz del dicho Rodrigo Pacheco mi señor y por el qual a mayor abondamiento hago boz e cabcion e me obligo que abra por firme trato e grato estable valedero todo quanto yo en su nombre en esta carta fize [roto] e en ella es e sera contenido e no ir ni aber contra de ella en manera alguna a la dicha voz e cabcion obligo mi persona e bienes avidos e por aver otorogo e conzco que recibí en esta escritura sobre dicha con los otorgamientos en ella contenidose la açevto como en ella se contiene e me obligo e obligo al dicho don Rodrigo Pacheco, mi señor, de dar e pagar a vos el dicho maese Pedro todos los maravedies que los dichos terceros mandaren y sentenciaren que vos pagare en lo que ansi fuere declarado so pena del doblo se mas de estos e sino todos los sobre dichos ansi no lo pagaremos e cumpliremos como dicho es por esta carta damos y otorgamos poder cumplido a todos los qualesquier alcaldes, juezes e justicias de qualesquier fuero e jurisdiccion que sean assi de esta cibdad Sevilla como de otras partes qualesquiera e fueros e jurisdiccion me someto e obligo yo el dicho Francisco de Balbona con mi persona e bienes renunciando como renuncio mi propio fuero e jurisdiccion e domicilio para que por todos los remedios e rigores del derecho mas executi vos nos contringan compelan e aprien a lo ansi tener e guardar e cumplir según dicho es e so la dicha pena de suso contenida [cláusulas notariales]

Fecha la carta estando en las casas de la morada de la dicha señora doña Ynes Puertocarrero de otorgamiento de los dichos maese Pedro e Francisco de Balbona e de otorgamiento del dicho Juan de Zamora estando en el oficio de mi el escribano publico yuso escrito que es en la collacion de San Juan, todo en martes 28 dias del mes de julio de 1545.

[Firman: Francisco de Balbona, Pedro de Campaña,
Juan de Zamora y Mateo de Almonaçir, escribano]

BIBLIOGRAFÍA

- Ainsworth, Maryan W. (2006): "Romanism as a catalyst for change I Bernard van Orley's workshop practices". En: Faries, Molly (ed.): *Making and Marketing. Studies of the painting Process in Fifteenth and Sixteenth Century Netherlandish workshop*. Bélgica: Brepols, 99-118.
- Alarcón, Luis (1550): *Camino del cielo. Y de la maldad y ceguedad del Mundo*, Granada [ed. Custodio Vega, Ángel (1959). Barcelona]
- Angulo, Diego (1974): "Una nueva *Crucifixión* de Pedro de Campaña". En: *Archivo Español de Arte*, 185-188, Madrid, pp. 332-333.
- Aspe, María Paz (1986): "El cambio de rumbo en la espiritualidad española a mediados del siglo XVI". En: *Homenaje a Pedro Saínz Rodríguez. IV: Estudios teológicos, filosóficos y socio-económicos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 125-132.
- Bachtondre, Monica (2011): "La oración como técnica de subjetivación en la espiritualidad cristiana del siglo XVI". En: *Estudios de Psicología*, 32 (3), Madrid, pp. 375-388.
- Balis, Arnout (2000): "Working it out: Design, tools and procedures in 16th and 17th century Flemish art". En: Balis, Arnout/Van de Velde, Pieter/Vlieghe, Hans (eds.): *Concept, design and execution in Flemish painting (1500-1700)*. Bruselas: Turnhout.
- Bataillon, Marcel (1983): *Erasmus y España*. Madrid: Crítica.
- Benesz, Hanna/Kluk, Maria/Borusowski, Piotr (2016): *Early Netherlandish, Dutch, Flemish and Belgian paintings 1494-1983 in the Collections of the National Museum in Warsaw and the Palace at Nieborów. Complete Illustrated Summary Catalogue*, vol. I-II. Warsaw: The National Museum in Warsaw.
- Bologna, Ferdinando (1953): "Observazioni su Pedro de Campaña". En: *Paragone*, 43, pp. 27-49.
- Brambilla Ranise, Giovanna (2007): *La raccolta dimenzata. Storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1798-1859)*. Bergamo: Lubrina Editore.
- Buchanan, Iain (2002): "The 'Battle of Pavia' and the tapestry collection of Don Carlos: new documentation". En: *The Burlington magazine*, 144, Londres, pp. 345-351.
- Cuzin, Jean-Pierre/Ressort, Claudie (1987): "Peteer de Kempeneer (en Espagne Pedro Campana). La Crucifixion". En: Foucaut, Jacques (ed.): *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du Département del Peintures (1983-1986)*. Paris: Réunion des musées nationaux, pp. 46-47.
- Dacos, Nicole (1980): "Tommaso Vincidor, un élève de Raphae aux Pays-Bas". En: *Sulzberger, Suzanne (ed.): Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance*. Wetteren, Universa, pp. 61-99.

- Dacos, Nicole (1988): "La *Crucifixion* du Louvre et les premières oeuvres espagnoles de Pieter Kempeneer". En: *La Revue du Louvre*, 38. París, 230-236.
- Dacos, Nicole (1993): "Entre Bruxelles et Séville. Peter de Kempeneer in Italie". En: *Nederland-Italie. Artistic relations between the Low Countries and Italy. 1400-1750*. Zwolle: Waanders Uitgevers, pp. 143-164.
- Dombrowski, Damian (2008): "Botticellis 'Beweinung Christi' in der Alten Pinakothek: Aufgabe, Kontext und Rekonstruktion eines Florentiner Altarretabels zur Zeit Savonarolas". En: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 69, Colonia, pp. 169-210.
- Escuredo Barrado, Elena (2016): "Juan de Zamora, "pintor de ymaginería": nuevos datos sobre sus relaciones profesionales y familiares". En: *BSAA Arte*, 82, Valladolid, pp. 51-64.
- Filippini, Francesco (1929): "Tommaso Vincidor da Bologna scolaro di Raffaello e amico del Dürer". En: *Bolletino d'arte*, 8, Milán, pp. 309-324.
- Galand, Alexandre (2013): *The Flemish primitives: Bernard van Orley*, vol. VI. Bruselas: Turnhout.
- Gómez Sánchez, Juan Antonio (2015): *Alejo Fernández y la pintura sevillana en el primer tercio del siglo XVI*. Sevilla [Tesis no publicada].
- Griseri, Andreina (1957): "Perino, Machuca, Campaña". En: *Paragone*, 85, Florencia, pp. 13-21.
- Guevara, Antonio de (1529): *Relox de Principes*. Zaragoza. [Ed. Blanco, Emilio (1994). Madrid: ABL Editor].
- Held, Julius Samuel (1931): *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*. La Haya, Nijhof.
- Holanda, Francisco de (ed. 1921): *De la pintura Antigua*, libro I, cap. XXXVIII, Madrid: Jaime Rates impresor.
- Leonardo, Da Vinci (ed. 1982): *Tratado de la pintura*, Madrid: Libros Tobal.
- Lleó, Vicente (2012): *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hipánica.
- Mariás, Fernando (1989): *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Martínez-Burgos García, Palma (1988): "El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística". En: *Espacio, tiempo y forma*, 1, serie VII, Madrid, pp. 91-102.
- Martínez-Burgos García, Palma (1990): *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Miller, Priscilla (1966): "The Prague Crucifixion signed "Petrus Kempeneer". En: *Art Bulletin*, 42. Nueva York, p. 412.
- Pereda, Felipe (2017): *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Pérez García, Rafael M. (2011): "Espirituales, cortes señoriales y linajes nobiliarios. Construcción y desarrollo de climas sacro-espirituales de referencia social en la Andalucía de los siglos XVI y XVII". En *Historia y genealogía*, 1, Córdoba, pp. 133-153.
- Rossi, Francesco (1979): *Accademia Carrara. Bergamo. Catalogo dei dipinti*. Bérgamo: Gutemberg Editrice.
- Société Royale d'archéologie de Belge (1943): *Bernard van Orley. 1488-1541*. Bruselas: Charles Dessart.
- Serrera, Juan Miguel (1993): "Pedro de Campaña y la casa de Medina Sidonia (A propósito de la Piedad del Museo de Bellas Artes de Cádiz)". En: *Archivo Español de Arte*, 240, 79, pp. 245-263.
- Sricchia Santoro, Fiorella (1981): "Pedro de Campaña in Italia". En: *Prospettiva*, 27, Florencia, pp. 75-86.
- Valdivieso, Enrique (2008): *Pedro de Campaña*. Sevilla: Fundación Sevillana-Endesa.
- Vasari, Giorgio (ed. 1879): *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, IV, Florence: G.C. Sansoni editore.

Fecha de recepción: 13-II-2018

Fecha de aceptación: 14-I-2019