

La Adoración de los pastores de Juan Ribalta

Una mirada en profundidad



Peter Cherry

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

Créditos fotográficos

- © Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 2, 3, 12, 15 y 16
- © Leonor Velarde de Cisneros / Isabel Velarde: figs. 5 y 6
- © Museo de Bellas Artes, Valencia: fig. 4
- © Museo de la Catedral de Segovia / Ángel Luis Arribas: fig. 10
- © Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid: figs. 7 y 8
- © Museo Nacional del Prado, Madrid: fig. 11
- © Museo del Patriarca del Real Colegio Seminario de Corpus-Christi, Valencia: fig. 13
- © Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, Torrent: fig. 14

Texto publicado en:

B'08 : *Buletina* = *Boletín* = *Bulletin*. Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 4, 2009, pp. 67-99.

Este pequeño cuadro sobre plancha de cobre, *La Adoración de los pastores*, de Juan Ribalta (Madrid, c. 1596/1597-Valencia, 1628) [fig. 1], ha gozado desde hace mucho de la más alta consideración entre los historiadores de arte, hasta el punto de que se ha llegado a afirmar que la pintura es la obra maestra de este malogrado artista¹. Hace más de veinte años, la obra se incluyó en una pionera exposición monográfica dedicada a la pintura valenciana del siglo XVII². Aquella exposición sirvió para atraer la atención sobre el carácter único, en cuanto a las dimensiones y el soporte utilizado, de este cuadro dentro del corpus de obras conocidas del artista y de su padre, Francisco Ribalta (1565-1628), así como en la producción artística de sus contemporáneos valencianos. Desde entonces, el cuadro ha permanecido en un discreto segundo plano para los estudiosos.

La obra fue pintada sobre el reverso plano y sin grabar de una plancha de cobre preparada para sacar una impresión, en cuyo anverso aparece un aguafuerte que representa la historia de San Antonio (1195-1231) predicando a los peces en el puerto italiano de Rimini [fig. 2]³. Según la leyenda, a San Antonio, que había encontrado grandes dificultades a la hora de convertir al cristianismo mediante la palabra a las hordas de «herejes infieles» en Rimini, se le ocurrió ir a la desembocadura de una ría cercana y, apostado en la orilla, entre la ría y el mar, comenzar a predicar a los peces. Un gran número de ellos se acercaron a escuchar sus palabras, al igual que los habitantes del lugar y muchos herejes, «los cuales, al presenciar un milagro tan maravilloso y notorio, se arrojaron a los pies de San Antonio para escuchar su sermón. Entonces San Antonio comenzó a predicar sobre la fe católica, y dijo palabras tan nobles, que todos los herejes se convirtieron y volvieron a la verdadera fe de Cristo, y todos los fieles se quedaron con grandísima alegría, reconfortados y fortalecidos en la fe»⁴.

1 Bilbao, su invitación a estudiar este cobre de Ribalta, así como su ayuda y hospitalidad durante la estancia en el Museo. También quisiera agradecer a José Luis Merino Gorospe, Jefe del Departamento de Conservación y Restauración, su ayuda durante el estudio de la pintura.

2 Valencia/Madrid 1987, pp. 215 y 234, n.º 66.

3 El tema se ha considerado la representación de la predicación de San Vicente Ferrer o de San Luis Beltrán, santos valencianos de la orden de los dominicos. Véanse, por ejemplo, Gallego 1979, p. 197; Kowal 1985, p. 276, cat. J-3; Valencia/Madrid 1987, pp. 215 y 234. En el presente texto hacemos referencia a la propia plancha, no al grabado resultante.

4 La leyenda se ha tomado aquí de los Fioretti de San Francisco de Asís (1322-1328), capítulos XXXIX y XL. Véase Karrer 1979, pp. 169-257. Véase también Alemán 1607, libro II, cap. XX, pp. 134-140.



© Material protegido

1. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
La Adoración de los pastores, c. 1620
Óleo sobre cobre. 15 x 29,5 cm
Museo de Bellas Artes de Bilbao
N.º inv. 69/205



2. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
Predicación de San Antonio de Padua, c. 1618
 Plancha de cobre grabada. 15 x 29,5 cm
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 N.º inv. 69/205



3. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
Predicación de San Antonio de Padua, c. 1618
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Fotomontaje que muestra una
 hipotética estampación

Ribalta representó a San Antonio en el centro de la composición, situado sobre la orilla más alejada de la ría, con un dedo levantado hacia el cielo, fuente divina de su milagro. En la parte superior derecha se aprecian unas barcas ancladas, y a los pies del santo se ven, en la ría, las cabezas de tres peces, mientras que otro, a la derecha, nada hacia las personas allí congregadas para «escuchar» el sermón⁵. Estos peces son el foco de atención de un hombre barbudo arrodillado al lado del santo, cuyo gesto expresa el asombro que siente. La figura más próxima, arrodillada en la orilla, mira fijamente a los peces con la mano izquierda abierta, mostrando su sorpresa. A la izquierda de la composición se encuentra un hombre de pie, vestido con una túnica larga y un medallón, y que también se fija en los peces y mantiene los brazos abiertos en señal de admiración. A la derecha, en un primer plano, una figura con capa y sombrero cónico señala el milagro a un recién llegado.

San Antonio fue considerado un santo «español» por haber nacido en Lisboa. Sin embargo, parece que Ribalta también encontró, en esta escena de la conversión de unos herejes obrada por el santo, cierta similitud con la situación valenciana. El santo parece exhortar a tres hombres que se hallan en la orilla más cercana, que se arrodillan admirados ante el milagro. La figura central de este grupo viste a la manera morisca y tiene una prominente nariz ganchuda⁶. Su presencia en la escena podría haber sido considerada de gran relevancia en Valencia, orgullosa por la reconquista cristiana de la ciudad a los musulmanes en 1240, poco

5 En primer término, se representa una piedra del río, y, a la derecha, en el agua, un pez semejante a una anguila.

6 La indumentaria morisca de la figura consiste en un turbante, una túnica larga con faja y daga y sandalias abiertas por detrás. Para más información sobre la vestimenta árabe, véase Bernis 2001, pp. 461-488. La primera figura parece vestir un traje medieval y podría ser un ciudadano de la alta sociedad de Rimini, quizá uno de los fieles reafirmados en su fe por el milagro de San Antonio. El último componente del grupo puede representar a un judío. El grupo de figuras a la izquierda de la composición, con extraños complementos —uno de ellos lleva gafas—, lo forman, sin duda, los denominados herejes de la leyenda, quizá judíos también. Éstos se pueden comparar, por ejemplo, con las figuras de los doctores en Cristo discutiendo en el Templo, de Francisco Ribalta, en el altar mayor de la iglesia parroquial de Algemesí. Véase Valencia/Madrid 1987, p. 130. El hombre de pie, situado a la izquierda, con larga túnica, medallón y puntiagudo sombrero de ala ancha, podría ser el famoso herejarca Bonovillo, quien fue convertido por San Antonio en Rimini. Véase Alemán 1607, libro II, cap. XX.

después de la muerte de San Antonio⁷. Ya en vida de Ribalta, el problema percibido de la heterodoxia de la población local se resolvió con la expulsión de los moriscos entre 1609 y 1610, un suceso todavía vivo en la memoria de todos⁸. El árabe en el grabado de Ribalta, sin embargo, se arrodilla sobre ambas articulaciones y se inclina hacia San Antonio, con los brazos abiertos, para abrazar la fe cristiana encarnada por el santo⁹. La imagen parece reforzar el mito reconfortante de la conversión voluntaria y sincera de infieles al Dios de los cristianos, algo reñido con la realidad de la fe musulmana, predominante en la población morisca de aquella zona de España en el siglo XVII. Los valencianos podían asimismo haber relacionado la figura del santo franciscano con imágenes de un santo local, el dominico San Vicente Ferrer (1350-1419), que se representaba a menudo con la mano derecha alzada hacia el cielo y cuyos sermones, se decía, habían convertido a judíos y árabes de la región¹⁰.

La falta de una dedicatoria inscrita sobre la plancha de cobre, e incluso de un sitio donde insertar tal dedicatoria, nos sugiere que este grabado fue, más que un encargo, una obra independiente, realizada como un proyecto¹¹. Lleva la firma «Ju Ribalta mano propia», escrita invertida sobre la plancha¹². La frase nada convencional, «mano propia», refleja el orgullo del artista al haber realizado esta obra. Por una parte, es posible que pertenezca a la etapa juvenil del artista; por otra, sin embargo, la frase puede tener el sentido de recalcar el carácter experimental de la obra y la satisfacción del artista al dominar un medio desconocido. Tampoco resulta descabellado ver la firma como la manera que tiene el hijo de distinguir su propia obra de la de su padre, a la luz de la evidente similitud entre las dos¹³. Es posible, por lo tanto, que el grabado date de la época de su matrimonio en 1618 y de su total independencia como profesional. Ahora bien, es probable que Juan Ribalta se decidiese a realizar grabados siguiendo el ejemplo de su padre. Un aguafuerte sobre el tema del Sacrificio de Isaac de Francisco Ribalta, firmado y fechado en el año 1599, se realizó, al parecer, a su llegada a Valencia¹⁴. Sin embargo, la escasez de grabados originales conocidos o documentados de Francisco Ribalta nos hace pensar que, para este artista, el grabado, más que una genuina afición artística, fue más bien un recurso ocasional al que volvía por razones concretas. Una de esas oportunidades sería la campaña para la canonización del beato Francisco Jerónimo Simó (1578-1612), para la que Ribalta dibujó un retrato y escenas de su vida y muerte, que fueron grabados después por el francés Michel Lasne (c. 1590-1667)¹⁵.

7 Véase Ortí 1640.

8 Acerca de este extremo, véanse Boronat y Barrachina 1992; Domínguez Ortiz/Vincent 1978. Sobre este tema, al autor de este ensayo le han sido útiles las conversaciones con Grace Magnier, del Departamento de Estudios Hispánicos del Trinity College, en Dublín.

9 El grupo de figuras en segundo término a la derecha del santo —uno de los cuales, al menos, parece vestir el calzón típico de los marineros— se congrega alrededor de un hombre que se cubre los ojos con los dedos. Esta última figura puede representar a un infiel, que se ciega ante la evidencia del milagro visto por todos.

10 Véase, por ejemplo, Antist 1575

11 Sobre artistas que realizaban grabados en la España del siglo XVII, véase Carrete 1987, pp. 350-381. Para grabados de temas religiosos, *ibíd.*, pp. 233-246; Portús/Vega 1998. Un par de lienzos de Juan Ribalta en formato apaisado que representan a San Antonio predicando a los peces y el milagro de la mula que se arrodilla pudieron ser encargos de los franciscanos, pero estas obras están hoy desaparecidas. M. A. de Orellana sitúa estos lienzos en la colección del pintor Luis Planes (Orellana 1930, p. 123).

12 Kowal (1985, cat. J-3) se aproximó más que nadie a la verdad en la lectura de la firma. En la palabra «propia», la forma de la letra «i» se acerca mucho a la «r», aunque no pueden existir dudas sobre el intencionado significado de la palabra.

13 Sobre la denominación «Ribalta» como garantía de calidad, sin distinción entre obras del padre o del hijo, véanse Palomino 1988, vol. III, pp. 142-143; Orellana 1930, pp. 98-99. Sobre la rivalidad entre Juan y su padre, véase Orellana 1930, pp. 107, 109.

14 Este grabado fue citado por F. Martí Grajalas y J. M. Puig i Torralva, pero es desconocido hoy en día (Puig i Torralva/Martí 1882, p. 93). Juan de Roelas también realizó grabados en la primera fase de su carrera. La plancha de cobre de Roelas para la Elevación de la Cruz, firmada y fechada en el año 1597, está en la Calcografía Nacional. Véase Angulo 1925, pp. 103-109. Sobre la plancha de cobre de su Virgen de los Dolores, según una escultura de Juan de Juni, véase la nota 20 de este ensayo.

15 Ainaud 1957, pp. 86-89; Kowal 1985, pp. 209-211; Falomir 1998, p. 176; Portús/Vega 1998, pp. 161-162, 281-283. Acerca de Lasne, véase Turner 1996, vol. 18 (s.v. Lasne, Michel), pp. 811-812. Aunque se ignoran las circunstancias precisas de este proyecto y el grabado no lleva dedicatoria alguna al mecenas, la imagen probablemente se realizó después de 1614, cuando la Inquisición en España prohibió la representación de Simó con aureola, la cual no aparece en el grabado, y antes de 1619, año del edicto ordenando la eliminación de las imágenes del santo de todos los altares. Es posible que el grabado se hiciera en Amberes, donde la presencia de Lasne está documentada desde 1617, encargado por un miembro del círculo del archiduque Alberto de Austria, devoto del beato. Al parecer Orellana (1930, p. 127) conoció la plancha, que destruyó Pasqual Cucó.



4. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
Nacimiento de Cristo
Lápiz de plomo y aguada sepia sobre papel. 284 x 176 mm
Museo de Bellas Artes de Valencia
N.º inv. 4/96

Todo intento de localizar alguna impresión en papel del grabado de Juan Ribalta ha resultado infructuoso, lo que significa que los elementos gráficos más finos de la plancha impresa nos son desconocidos. La fotografía invertida de la misma, reproducida aquí [fig. 3], nos da una idea de cómo iba a resultar la imagen una vez grabada. Muestra, por ejemplo, que Ribalta puso empeño en plasmar la figura de San Antonio al revés, para que, una vez impresa, fuese su mano derecha la que se alzase al cielo. La experiencia de Ribalta como dibujante, sin duda, le serviría a la hora de diseñar esta composición, y puede apreciarse en la disposición de muchas de las figuras en distintos planos dentro de un campo tan pequeño, así como en la economía y fluidez de sus contornos [fig. 4]. Sin embargo, la forma algo esquemática del aguafuerte en sí, caracterizada por un sombreado bastante sencillo para el modelado de las figuras, quizá refleje la forma de trabajar de un artista más acostumbrado a dibujar sobre papel que sobre una plancha de cobre.

A pesar de la contundente firma de Juan Ribalta sobre la plancha, resulta evidente que no tenía experiencia como grabador en aguafuerte. Esa falta de práctica queda revelada por las zonas con exceso de mordedura, en las que el ácido ha incidido sobre la plancha de forma indiscriminada, debido a la destrucción de la capa resistente al ácido¹⁶. Ribalta ha trabajado mucho la punta seca, con aguja muy fina, sobre unas zonas irregulares dañadas por el ácido que afectan al contorno y al modelado del hábito de San Antonio. El problema se hace más patente, sin embargo, en la figura arrodillada a los pies de San Antonio. Está claro que

16 Sobre este efecto –un mal endémico de los trabajos de artistas-grabadores sin experiencia–, véase Bury 2001, pp. 68-69.

el artista ha tenido que trabajar intensamente con la punta seca la zona del hombro y los rasgos faciales de la figura. Paradójicamente, el resultado es que estas partes han perdido la claridad¹⁷. Los restos de tinta en las líneas grabadas de la plancha demuestran que se realizó cierto número de pruebas a partir de la misma. Sin embargo, la tinta no se aplicó de manera uniforme; tampoco prendió bien en algunas zonas. Además, se pueden apreciar manchas de tinta en algunas partes, como es el caso del modelado de la figura de pie con sombrero puntiagudo, a la sombra en un segundo plano, a la derecha de la composición. La plancha está manchada y no se limpió de forma adecuada; lagunas con tinta seca incrustada han provocado la oxidación debajo de la rodilla izquierda de la primera figura arrodillada próxima a la orilla, en los contornos de la figura de San Antonio y a los pies del árabe arrodillado. Los cuatro lados de la plancha tienen un margen de líneas dibujadas muy próximas a los bordes de la misma, líneas que, sin embargo, no se han respetado, al trabajar el artista hasta el mismo borde de la plancha¹⁸. La plancha no está desgastada. Así como es probable que se sacasen unas pruebas de estado, no se sabe por qué no se utilizó para una plena producción de grabados impresos. Quizá se debió a que el tema de la feliz evangelización se consideraba muy poco apropiado para una Valencia que acababa de expulsar a la recalcitrante población morisca de la región.



La Adoración de los pastores es la única pintura sobre cobre conocida hasta hoy de Juan Ribalta. Pudo tratarse de un trabajo aislado, pero lo que resulta evidente es que aprovechó la oportunidad de reutilizar una plancha de cobre, adquirida para la producción de un grabado, como soporte de una pintura al óleo. Son muy pocos los casos documentados de planchas recicladas de esta manera en el contexto hispano. Uno de ellos es la *Virgen de Belén* de Mateo Pérez de Alesio, pintado sobre el reverso de su propio grabado con *La Sagrada Familia* [figs. 5 y 6]¹⁹. Otro caso es un cuadro al óleo de la *Anunciación de la Virgen* sobre el reverso de una plancha de cobre que representa la *Virgen de las Angustias* de Juan de Roelas [figs. 7 y 8]²⁰.

Los cuadros sobre soportes metálicos, o «láminas», como los llamaban en la época, eran apreciados por los coleccionistas de la Corte, donde Francisco Ribalta residió entre los años 1581 y 1598²¹. «Láminas» de pequeño formato con temas religiosos parece que desempeñaron un papel específico en la decoración de los oratorios. En este sentido, el oratorio de Felipe III en el Alcázar de Madrid resulta muy ilustrativo; contenía cuadros sobre todo tipo de soportes, además de una versión reducida, realizada sobre un panel, del lienzo

17 Existe una nueva ambigüedad en el grupo de figuras que contemplan al hombre tapándose los ojos con las manos en el lado derecho de la plancha, en segundo término. A la derecha del grupo, Ribalta ha eliminado una cabeza mediante gruesas líneas horizontales de sombreado que han invadido el perfil de la figura tocada con sombrero de plumas, dificultando sobremanera la «lectura» de esta figura. Además, el pie del personaje eliminado permanece.

18 Pueden apreciarse huellas de barniz en el borde izquierdo de la plancha, utilizado quizá para mantener en reserva zonas de la misma durante el proceso de grabado. Por otra parte, podría tratarse de restos de un barniz anterior que se rebasó sobre la parte pintada de la plancha. D. Fitz Darby y Kowal vieron marcas de matasellos en la cabeza del santo (Darby 1938; Kowal 1985, cat. J-3, p. 276). Al parecer, estos autores interpretan como tales marcas las finas rayas horizontales sobre la superficie de la plancha, visibles a través de la zona del cielo y que atraviesan la cabeza del santo y otras figuras. A nuestro juicio, estas pequeñas rayas se deben a una torpe manipulación de la plancha.

19 Phoenix/Kansas City/La Haya 1999, cat. 42; p. 39, cat. 44.

20 Buendía 1979, pp. 472-474; Martín González 1981, pp. 473-474; Carrete 1987, pp. 353-354. La pintura no parece ser de Roelas, sino de otro autor.

21 En la documentación de la época, las obras sobre un soporte metálico casi siempre se describían como «láminas», en contraposición a las «tablas», que se sostenían sobre paneles de madera; el término «lienzo», claro está, se empleaba cuando el soporte era de tela. Para la forma de preparar «láminas» antes de pintar, véase Pacheco 1990, p. 482; Palomino 1988, vol. II, p. 132. Véase también el texto de Isabel Horovitz en Phoenix/Kansas City/La Haya 1999, pp. 69-70.



5. Mateo Pérez de Alesio (Matteo da Lecce) (1547-c. 1607)
Virgen de Belén, c. 1604
 Óleo sobre cobre. 48,3 x 39,2 cm
 Colección de Leonor Velarde de Cisneros e Isabel Velarde,
 Lima, Perú



6. Mateo Pérez de Alesio (Matteo da Lecce) (1547-c. 1607)
La Sagrada Familia, 1583
 Plancha de cobre grabada. 48,3 x 39,2 cm
 Colección de Leonor Velarde de Cisneros e Isabel Velarde,
 Lima, Perú



7. Anónimo
Anunciación de la Virgen, principios del siglo XVII
 Óleo sobre cobre. 32,5 x 23 cm
 Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid
 N.º inv. CE1098
 Reverso



8. Juan de Roelas (c. 1570-1625)
Virgen de las Angustias, 1594-1602
 Plancha de cobre grabada. 32,5 x 23 cm
 Museo Nacional Colegio de San Gregorio, Valladolid
 N.º inv. CE1098
 Anverso

de Francisco Ribalta de la *Visión del beato Francisco Jerónimo Simó* ejecutado en 1612 (National Gallery, Londres)²². Las obras realizadas sobre planchas de cobre se asociaban de manera particular con los especialistas flamencos, pero algunas de ellas fueron importadas de Italia²³. Quizá como respuesta a estas obras italianas, los artistas de la Corte, Eugenio Cajés (1575-1634) y Juan Bautista Maíno (1581-1649), también pintaron algunas [fig. 9]²⁴. Existen referencias documentales acerca de otras obras realizadas por Francisco Ribalta sobre soportes metálicos²⁵. Por otra parte, la escasez de cuadros sobre este tipo de soporte ejecutados por artistas valencianos de la época y conocidos actualmente nos sugiere que no formaban parte de su práctica habitual.

Es posible que *La Adoración de los pastores* de Juan Ribalta no fuera nunca considerada como un cuadro independiente, con marco propio, es decir, podría encontrarse integrada en un mueble²⁶. Su tamaño, forma y soporte corresponden a la anterior utilización como plancha para un grabado. Sin embargo, el cuadro pudo haberse insertado en las gradas del altar de una capilla de reducidas dimensiones o de un oratorio²⁷. Incluso

22 Véase Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, pp. 196-201, para un inventario de los cuadros, relieves, retablos y accesorios del oratorio de Felipe III en el Alcázar en 1623. Tal y como señalan los autores de la edición (pp. 202-203), varios de estos cuadros sobre soportes metálicos se llevaron después a los oratorios de Felipe IV e Isabel de Borbón. Es probable que el cuadro sobre tabla que representa una visión del beato Francisco Jerónimo Simó de Cristo camino del Calvario (ibíd., p. 196, n.º 1930) tome como modelo el cuadro de Ribalta sobre este motivo, actualmente en Londres. Véanse MacLaren 1970, pp. 86-91; Falomir 1998, p. 176. También los pequeños cuadros sobre soportes metálicos en los oratorios del duque de Lerma en La Ventosilla en el año 1605 (Schroth 1990, pp. 193-194, n.os 18-51) y el palacio ducal de Valladolid en 1606 (ibíd., p. 204, n.º 123). El inventario de la colección del patriarca Ribera, arzobispo de Valencia, también incluía gran número de cuadros pequeños sobre cobre con tema religioso. Véase Benito Doménech 1980, pp. 169-199, 203-212. Algunos de estos cuadros parecen ser de origen italiano y han llegado hasta nuestros días (ibíd., p. 292, n.º 154; p. 339, n.º 302; p. 341, n.º 310; p. 346, n.º 335). Véase también una pequeña plancha de cobre de finales del siglo XVI que representa la Agonía en el Huerto, con una inscripción que identifica su procedencia con el oratorio de Andrés de Angulo, obispo de Segovia (1685-1687), quien evidentemente la valoraba por motivos devocionales mucho después de haber sido pintada (Segovia 2003, cat. 4).

23 Numerosas pinturas sobre cobre de autores flamencos se encuentran en conventos y monasterios españoles, así como en los fondos de los museos del país. Un número importante de los veintiséis cuadros sobre distintos soportes regalados a Felipe IV por Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio, eran pinturas flamencas sobre soporte de cobre, y fueron incluidas en el inventario de 1636 de la sala de lectura del rey en el cuarto bajo de verano del Alcázar. Véase Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, pp. 106-111, 207. Con respecto a los cuadros italianos, véase Pérez Sánchez 1965, p. 232, para una obra sobre plancha de cobre del Descendimiento de la Cruz de Federico Barocci en la colección de Madrid de Pompeo Leoni, probablemente inspirada en el cuadro que hizo del tema que ahora se encuentra en la Catedral de Perugia (1567-1569). Una «lámina» que representa la Huida a Egipto en la colección del duque de Lerma, en Valladolid en 1603, probablemente perteneció a un lote de cuadros vendido al duque por Bartolomé Carducho en 1602, importada quizá desde Florencia. Sobre un cuadro de la Flagelación de Cristo de Francisco Ribalta en la colección de Lerma en estas fechas, véase Schroth 1990, p. 156, n.º 149; p. 137, n.º 38. Acerca de ocho cuadros sobre plancha de cobre realizados por algunos de los mejores artistas florentinos representando la vida de la Virgen encargados en 1607 para el oratorio de Margarita de Austria, reina de España, véase Goldberg 1996, p. 537.

24 Sobre la Sagrada Familia de Cajés, véase Angulo/Pérez Sánchez 1969, p. 240, n.º 140. El cuadro se vendió en Sotheby's, Madrid, el 29 de octubre de 1991, lote 8. El autor de este ensayo agradece a Christopher González-Aller su ayuda para localizar una fotografía de la obra. Resulta evidente que Cajés pintó otras obras de este tipo. Recibió un encargo del conde de Osorno para un Martirio de San Esteban sobre plancha de cobre proporcionada por el cliente y calificada, por el propio artista, como «de gran estudio e trabaxo» en su testamento de 1634. Véase Agulló 1978, p. 37. Con respecto a la obra sobre plancha de cobre de Maíno de San Juan Bautista, véase Angulo/Pérez Sánchez 1969, p. 317, n.º 37. Para su cobre de la Resurrección de Cristo, véase Hamburgo/Dresde/Budapest 2005, cat. 22. El interés de Maíno por los soportes de cobre podría haber nacido de las obras que conoció de Orazio Gentileschi. Otros artistas cortesanos están igualmente documentados trabajando sobre este soporte. Véase, por ejemplo, el cuadro de la Virgen de Pópulo ejecutado en un sólo día sobre «una planchilla» de Juan de Rómulo y recogido en el testamento de 1614 del pintor Juan Andrés de la Roble (Agulló 1978, p. 136). Para una representación de la Sagrada Familia sobre un soporte de cobre octagonal en un marco de ébano, pintado por el artista aficionado Virgilio Malvezzi y presentado como obsequio a Felipe IV, véase Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007, p. 109, n.º 927; pp. 208-209.

25 Para una «lámina pequeña» del Niño en el convento valenciano de San Gregorio y otra «lámina» de Cristo en la columna que perteneció al propio Orellana, véase Orellana 1930, pp. 124, 127. También la nota 28 de este ensayo.

26 El hecho de representar temas religiosos no necesariamente iba en contra de la idea de que la obra formara parte de la decoración de un mueble. Véase Aguiló 1993, cat. 270, para un escritorio flamenco de la primera mitad del siglo XVII, cuyo interior contiene planchas de cobre con imágenes de temas bíblicos. Esta autora menciona un escritorio perteneciente a Margarita de Austria y vendido en 1612, cuya decoración incluía cuadros de la Resurrección de Cristo «en lámina pintado al olio», entre otros (Aguiló 1990, vol. II, pp. 692-693). Véase también Aguiló 1993, cats. 239, 242, para dos escritorios españoles de la segunda mitad del siglo XVII rematados por cuadros sobre cobre de la Adoración de los Reyes y San Miguel, respectivamente. El autor agradece a María Paz Aguiló las conversaciones mantenidas con ella sobre los temas de pinturas para muebles del siglo XVII.

27 Los soportes que no eran de lienzo –cobre, madera, piedra y vidrio– se prestaban para su colocación en el mobiliario litúrgico. El autor agradece a Ana García Sanz, de Patrimonio Nacional, la oportunidad de examinar con ella varios ejemplos de este tipo de obras en las colecciones del convento de las Descalzas Reales, en Madrid, que está a su cargo. Véanse, por ejemplo, los pequeños cuadros sobre cobre de la Adoración de la vida de San José extraídos de las gradas del altar de la capilla de San José de dicho convento, que data del siglo XVII (La Sagrada Familia, La huida a Egipto, El descanso en la huida a Egipto y La Adoración de los pastores).



9. Eugenio Cajés (1575-1634)
Sagrada Familia, 1619
 Óleo sobre cobre. 43,5 x 31 cm
 Colección particular



10. Antonio Tempesta (1555-1630)
La Adoración de los pastores
Retablo con Dios Padre, Adoración de los Reyes, Adoración de los pastores y Anunciación, c. 1605
 Óleo sobre alabastro. 7,2 x 20,7 cm
 Museo de la Catedral de Segovia

podría proceder de la base de un pequeño retablo o relicario, un tipo de trabajo ejecutado habitualmente por Francisco Ribalta²⁸. Aunque los cuadros que ocupaban las principales zonas de los retablos pequeños solían ser de formato cuadrado o rectangular, las pequeñas imágenes que formaban la base podían ser de forma horizontal. Una pequeña representación de *La Adoración de los pastores*, escena situada en un paisaje, se encuentra ubicada precisamente en la base de un retablo compuesto por pinturas sobre alabastro de Antonio Tempesta, probablemente para un cliente español [fig. 10]²⁹. Por otra parte, el hecho de que Juan pintase

28 Diego Angulo sugiere que el cuadro pudo formar parte de la base de un altar doméstico portátil (Angulo 1971, p. 60). Sobre «un Altarito ó Retablo pequeño» pintado por Francisco Ribalta en una sala interior de la sacristía del convento valenciano de Santo Domingo, véase Orellana 1930, p. 111. La parte central la ocupaba un cuadro de La Asunción de la Virgen; una imagen de San Vicente Ferrer predicando ocupaba el segundo cuerpo y, en la base, se podía ver a San José trabajando en la carpintería. El mismo autor hace mención a un pequeño cuadro sobre tabla de San José de Ribalta, localizado en la celda de «fray Joseph Cubells» en el mismo convento.

29 Véase Vannugli 2007, pp. 230-246.



11. Pietro de Lignis (1577-1627)
La Adoración de los Reyes, 1616
 Óleo sobre cobre. 70 x 54 cm
 Museo Nacional del Prado, Madrid
 N.º inv. P1556

12. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
La Adoración de los pastores, c. 1620
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle



sobre una plancha de cobre de su propiedad, ya utilizada, en lugar de emplear una plancha adquirida y preparada específicamente para óleo, puede ser relevante a este respecto. Lo más probable es que aprovechara la oportunidad para pintar una pequeña obra independiente.

Evidentemente, esta pintura de *La Adoración de los pastores* no es obra de un principiante, aunque la relación cronológica de la supuesta fecha de ejecución de la misma, hacia 1620, con respecto a la del grabado, no está clara. Pese a las reducidas dimensiones de la obra, impuestas —lógicamente— por las dimensiones de la plancha de cobre reciclada, la técnica utilizada es coherente con la de las grandes obras al óleo de Juan Ribalta. Esto puede deberse a que el artista no tenía la costumbre de trabajar a escala tan reducida. Se nos antoja asimismo significativo a este respecto el que no haya adoptado el enfoque de un miniaturista, según la práctica convencional a la hora de realizar pequeñas composiciones sobre planchas de cobre. En términos generales, los pintores aprovechaban las posibilidades de la superficie rígida y pulida de este tipo de soporte para plasmar obras con gran detalle, que invitaban al espectador a examinarlas con detenimiento, tal y como se aprecia en *La Adoración de los Reyes* de Pietro de Lignis [fig. 11], un artista flamenco que trabajaba en Roma. En la obra de Juan, nuestro artista parece pintar directamente sobre la superficie rígida de cobre, sin capa de preparación aplicada previamente, como se desprende de un análisis de algunas zonas de la superficie, en las que ha habido pérdida de pintura³⁰. El artista ha utilizado pequeños pinceles con espontaneidad y libertad —como se ve en la factura pastosa del paisaje y el río—, plasmando las pinceladas con notable inmediatez sobre la superficie no absorbente del cobre³¹. La sutileza de la mano del artista se puede apreciar, sobre todo, en dos hebras de paja en primer plano, a la derecha de la imagen, consistentes en una fina línea de color, así como en la sombra que las acompaña [fig. 12].

La representación de *La Adoración de los pastores* de Ribalta se caracteriza por ser relativamente «naturalista», muy diferente del retablo monumental de Giovanni Bizzelli en la iglesia del Patriarca Ribera [fig. 13].

30 Sobre el cobre como soporte, véanse Andrews 1977, pp. 169-170; Horovitz 1999, pp. 63-92.

31 Palomino 1988, vol. III, p. 142; Orellana (1930, pp. 98, 124) dice que la técnica de Juan fue «más suelta y golpeada» que la de su padre.



13. Giovanni Bizzelli (1556-1612)
La Adoración de los pastores, 1586
Óleo sobre lienzo. 322 x 217 cm
Museo del Patriarca, Valencia



14. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
La Adoración de los pastores, 1616
Óleo sobre lienzo. 67 x 133 cm
Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, Torrent, Valencia



15. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
La Adoración de los pastores, c. 1620
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle



16. Juan Ribalta (c. 1596/1597-1628)
La Adoración de los pastores, c. 1620
 Museo de Bellas Artes de Bilbao
 Detalle

La versión a gran escala de Ribalta sobre el mismo tema, que se encuentra en Torrent (Valencia) [fig. 14], es un nocturno que sigue la tradición según la cual la Virgen da a luz a medianoche, y que tanto juego dio a los artistas, permitiéndoles representar todo un espectro de efectos lumínicos. Sin embargo, en su pintura sobre cobre, las figuras están representadas a plena luz del día, sin halo ni luz celestial ni acompañamiento divino de ningún tipo. La modulación de la iluminación «realista» es especialmente sutil en el núcleo narrativo de la escena, donde la Virgen es representada en penumbra, debido a la sombra proporcionada por un pastor en pie, y vista a contraluz gracias a la casa de labranza, muy iluminada, al fondo [fig. 15].

La forma en que Ribalta trata este tema puede tener relación con la llegada a Valencia en 1616 de Pedro Orrente (1580-1645), cuya fama se basaba en las narraciones campestres de motivos bíblicos al estilo de Bassano. De las obras de este artista, la que más se adecuaba a los propósitos de Ribalta era la Adoración del Niño por los pastores. Aunque Francisco Ribalta minimizara las bondades del arte de su rival, las obras de Orrente pudieron animar a su hijo a representar la escena como un acontecimiento «real»³². El perro, que se encuentra en el primer plano de la composición de Juan –su representación se ha captado perfectamente y la textura de su pelo ha sido trabajada con especial cuidado–, puede considerarse una referencia directa a las obras de Orrente. De acuerdo con el enfoque de este último, las humildes figuras de los pastores en el cuadro de Ribalta tienen un aspecto relativamente digno. Acaban de llegar al establo dos pastores con sus modestas ofrendas de corderos –símbolos de Cristo–. Una vieja, también recién llegada, trae una gallina, y un niño, una cesta de fruta. Aquí no existe un equivalente con el pastor de aspecto tosco, representado de perfil cerca de Cristo, del cuadro localizado en Torrent. Sin embargo, puede que Juan haya ensayado una especie de broma visual, referida a la naturaleza ruda de los pastores, mediante los cuernos del buey, que parecen surgir de la cabeza del rubio pastor de rodillas ante el Niño [fig. 16]³³.

Juan Ribalta ha situado la narración en un establo realista, con una casa de labranza entrevista al fondo. Esta sencilla construcción consiste en unas columnas de ladrillo –con troncos de árboles sirviendo de contrafuertes–, sobre las que se apoyan unas vigas de madera, y una techumbre de un entramado de ramas revestida con tejas de barro. Algunas hierbas cuelgan de la cubierta del refugio, y a través de algunos agujeros en

32 Sobre la rivalidad entre Francisco Ribalta y Orrente, véase Orellana 1930, pp. 116-119. Véase también Kowal 1985, p. 111, sobre el interés de Juan Ribalta por la obra de Orrente.

33 Los pastores eran tradicionalmente el blanco de burlas cuando se representaba la Encarnación en obras de teatro, villancicos e imaginaria navideña. Véase Cherry 2008, pp. 157-180.

la misma, se vislumbra el cielo. Es evidente que el suelo de tierra ha sido desgastado por los animales; en primer plano del exterior crecen matorrales de hierbas. A la derecha se aprecian un muro de mampostería y un arco, probablemente representando un pozo. La preocupación de Ribalta por la verosimilitud de este elemento puede apreciarse en los cambios que realizó al contorno de la estructura detrás del buey y de San José; la especie de terraplén se sustituyó por el perfil escalonado de mampostería del pozo. Los palos de madera que se proyectan en la parte superior del muro pueden haberse utilizado para bajar los cubos dentro del pozo. Una alcarraza blanca sobre el muro podría servir como recipiente apropiado para que las personas bebieran agua. El platillo blanco, delante del pesebre, contendría agua destinada a los perros o gallinas. El buey y el asno de San José, presencias tradicionales en las representaciones de este tema, también se encuentran en este escenario realista. El buey está atado con una cuerda anudada a un anillo de hierro inserto en el muro trasero. Parece estar colocado sobre un escalón que conduce al pozo, lo que provoca que el lomo del animal esté levantado. Quizá se alimenta en el pesebre, aunque da la sensación de haberse arrodillado ante Cristo, de acuerdo con la tradicional forma de narrar la historia de la Natividad³⁴. El Niño se encuentra en un pesebre lleno de paja para los animales, lo que supone otro detalle tradicional.

La lúcida organización del espacio de la composición, en términos de ubicación y dimensiones de las figuras dentro de un amplio campo visual, sugiere que la pintura podría transferirse a un formato mayor sin pérdida alguna de coherencia plástica, algo que también sería válido para las figuras, cuyos movimientos y gestos son claros e inteligibles. Esto se puede apreciar, por ejemplo, en la postura del pastor que se apoya en una vara, con el pie izquierdo sobre el derecho. En términos narrativos, Juan pone en conexión a todas las figuras con el centro neurálgico de la escena, en el que la Virgen enseña el recién nacido a los pastores. A fin de garantizar la relación y la unidad de acción entre las distintas figuras, el artista ha abusado quizá de las actitudes gestuales: un niño indica el camino a los pastores que van llegando, un pastor arrodillado muestra el Niño a un compañero que acaba de presentarse y San José lo señala a dos viajeros.

San José está envuelto en una «histórica» indumentaria intemporal azul y verde. La Virgen viste una túnica color morado y manto azul, que utiliza para tapar al Niño. Los pastores, sin embargo, visten la ropa de los campesinos de la época. En este sentido, Ribalta parece haber seguido el ejemplo de Orrente, en cuyas obras los temas bíblicos se actualizan con figuras de condición humilde ataviadas con ropa contemporánea³⁵. El pastor del centro en el cuadro de Ribalta viste una montera roja, cuyo color sirve como foco de atracción para llevar la vista del espectador hacia el núcleo narrativo de la composición³⁶. Viste un sayo corto con mangas, y de un cinturón cuelga una calabaza para llevar agua³⁷. Otro tipo de vestimenta corta, el jubón que llevan otros pastores, hubiera sido identificado igualmente como atuendo típico de los campesinos, a los ojos de los espectadores urbanos³⁸.

Los pastores van descalzos, siendo éste uno de los indicios más evidentes de su pobreza y, en este contexto, de su virtud «apostólica» como humildes seguidores de Cristo. También están desgastados y raídos los rudos calzones cortos de las tres figuras descalzas, al igual que el paño blanco sobre el que el Niño descansa³⁹. Un toque de pigmento color ocre insinúa el muslo del pastor arrodillado, que se vislumbra a través de un agujero

34 Santiago de la Vorágine, en *La leyenda dorada*, cuenta cómo el buey y el asno reconocen, de forma milagrosa, al Señor y se arrodillan ante él para adorarle (Vorágine 1969, p. 50).

35 Véase, por ejemplo, Jacobo poniendo las varas a las ovejas de Laban, de Orrente (c. 1612-1622, Raleigh, North Carolina Museum of Art), en el que Jacobo está representado como un pastor de la época, descalzo y con ropas muy parecidas a las de la figura que está de pie, al lado del pesebre, en la obra que aquí tratamos. Lleva una navaja y un zurrón, y va acompañado de su perro. Véase Boston/Durham 2008, cat. 57.

36 Sobre la «montera», véase Bernis 2001, pp. 426-427.

37 Sobre este tipo de «sayo», *ibíd.*, pp. 395, 397, 404.

38 Sobre el «jubón», *ibíd.*, pp. 397, 443.

39 Sobre los «calzones» de los personajes rústicos, *ibíd.*, pp. 397-403.

en el pantalón blanco. El desgarrón en la entrepierna del pantalón rojo del pastor que lleva un cordero nos permite ver su ropa interior blanca. La vieja lleva un chal marrón sobre una larga túnica verde, pantalón rojo y zapatos. La figura que viste una chaqueta roja, pantalón verde y zapatos acaba de unirse al grupo. Un pastor señala al Niño mientras se arrodilla para adorarlo. Como se ha mencionado, San José también muestra el Niño a dos viajeros, uno de los cuales lleva un cayado y una capa con capucha de lana sin teñir, cuyo tejido y bordes raídos se han creado mediante pinceladas lineales⁴⁰. Su pantalón calado, pasado de moda, aparece ahora raído; debajo lleva unos leotardos grises, atados en la parte inferior con una cuerda, y zapatos rotos. Su compañero de la derecha, vestido con chaleco rojo y chal de rayas y borlas, mira con curiosidad hacia el pesebre.

El hecho de que esta preciosa obra de Juan Ribalta sea una de sus pinturas más valoradas actualmente no deja de tener un poso de ironía, ya que constituye una excepción entre todas sus obras conocidas. Es probable que tanto Juan como su padre realizaran otros cuadros de dimensiones reducidas sobre planchas de cobre, pero éstos están aún por descubrir. Para una mejor comprensión de la obra del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el presente trabajo ha tenido una doble vertiente. Por una parte, hemos vuelto a examinar el objeto en sí, aprovechando al máximo las condiciones inmejorables que ofrece un museo moderno y actualizado para este tipo de investigaciones. El análisis en profundidad ha sido especialmente enriquecedor en términos de los datos arrojados sobre la plancha utilizada como soporte del cuadro. Por otra parte, intentamos ir más allá de las limitaciones autoimpuestas por el tradicional estudio monográfico del artista, perfilando un contexto más amplio, para situar mejor el grabado y la pintura. Por lo tanto, en el presente trabajo no hemos pretendido volver a la cuestión del lugar que ocupa la obra en el conjunto de la producción de la familia Ribalta o de la escuela valenciana, ya estudiado por otros especialistas con gran éxito. Por el contrario, nuestra pretensión ha sido considerar la función de ambas imágenes, referenciando otros trabajos similares en la España de la época. Es evidente que, desde una perspectiva más amplia, los artistas españoles no diferían de sus homólogos en Europa y el Nuevo Mundo al realizar obras de dimensiones reducidas sobre planchas de cobre⁴¹. Es posible, por lo tanto, que *La Adoración de los pastores* de Juan Ribalta empiece a cobrar pleno sentido dentro de un estudio de los cuadros de pequeño formato, su contexto y destino, incluyendo aquellos ejecutados sobre planchas de cobre y otros soportes en el siglo XVII. Dicho estudio es, sin duda, el próximo paso para nuestras investigaciones.

40 Sobre las capas con capucha de las clases bajas de la época, *ibíd.*, p. 419.

41 Véase Peters Bowron 1999, pp. 9-30. La exposición *Copper as Canvas* incluyó cuadros de Italia, el norte de Europa y Sudamérica; del arte español tan sólo hubo obras de El Greco y Murillo, analizadas por William B. Jordan.

BIBLIOGRAFÍA

Aguiló 1990

María Paz Aguiló Alonso. *El mueble en España durante los siglos XVI y XVII*. Madrid : Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.

Aguiló 1993

—. *El mueble en España : siglos XVI-XVII*. Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas : Antiquaria, 1993.

Agulló 1978

Mercedes Agulló y Cobo. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Granada : Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1978.

Ainaud 1957

Juan Ainaud de Lasarte. «Francisco Ribalta, notas y comentarios», *Goya*, Madrid, n.º 20, 1957, pp. 86-89.

Alemán 1607

Mateo Alemán. *San Antonio de Padua*. Valencia, 1607.

Andrews 1977

Keith Andrews. *Adam Elsheimer : Paintings, Drawings, Prints*. New York : Rizzoli, 1977.

Angulo 1925

Diego Angulo Íñiguez. «Juan de Roelas : aportaciones para su estudio», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, Madrid, vol. I, 1925, pp. 103-109.

Angulo 1971

—. «Pintura del siglo XVII», *Ars Hispaniae*, vol. XV. Madrid : Plus Ultra, 1971.

Angulo/Pérez Sánchez 1969

Diego Angulo Íñiguez ; Alfonso E. Pérez Sánchez. *Historia de la pintura española : escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid : Instituto Diego Velázquez, 1969.

Antist 1575

V. J. Antist. *La vida y historia del apostólico predicador Sant Vicente Ferrer*. Valencia, 1575.

Benito Doménech 1980

Fernando Benito Doménech. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia : Federico Doménech, 1980.

Bernis 2001

Carmen Bernis. *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid : El Viso, 2001.

Boronat y Barrachina 1992

Pascual Boronat y Barrachina. *Los moriscos españoles y su expulsión : estudio histórico-crítico*. Ricardo García Cárcel (ed.). 2 vols. Granada : Universidad, Servicio de Publicaciones, 1992 (1ª ed., Valencia, 1901).

Boston/Durham 2008

El Greco to Velázquez : Art during the Reign of Philip III. [Cat. exp., Boston, Museum of Fine Arts; Durham, Nasher Museum of Art at Duke University]. Boston : MFA Publications ; New York : D.A.P., 2008.

Buendía 1979

José Rogelio Buendía. «Un nuevo grabado de Juan de Roelas», *Archivo Español de Arte*, Madrid, vol. 52, n.º 208, 1979, pp. 472-474.

Bury 2001

Michael Bury. *The Print in Italy, 1550-1620*. London : British Museum, 2001.

Carrete 1987

Juan Carrete Parrondo. «El grabado y la estampa barroca», Juan Carrete Parrondo ; Fernando Checa Cremades ; Valeriano Bozal. *El grabado en España : siglos XV al XVIII* (Summa Artis : Historia General del Arte, vol. 31). Madrid : Espasa Calpe, 1987.

Cherry 2008

Peter Cherry. «La dura realidad de la vida : pobres, marginados y el naturalismo español», *Los pintores de lo real*. [Erak. kat. Cat. exp. Exhib. Cat.]. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado ; Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2008, pp. 157-180..

Domínguez Ortiz/Vincent 1978

Antonio Domínguez Ortiz ; Bernard Vincent. *Historia de los moriscos : vida y tragedia de una minoría*. Madrid : Revista de Occidente, 1978.

Falomir 1998

Miguel Falomir Faus. «Imágenes de una santidad frustrada : el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612- 1619», *Locus Amoenus*, Barcelona, n.º 4, 1998, pp. 171-183.

Gallego 1979

Antonio Gallego. *Historia del grabado en España*. Madrid : Cátedra, 1979.

Goldberg 1996

Edward L. Goldberg. «Artistic Relations between the Medici and the Spanish Courts, 1587-1621 : Part II», *The Burlington Magazine*, London, vol. 138, n.º 1121, 1996, pp. 529-540.

Hamburgo/Dresde/Budapest 2005

Greco, Velázquez, Goya : spanische Malerei aus deutschen Sammlungen. [Cat. exp., Hamburgo, Bucerius Kunst Forum; Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister; Budapest, Szépművészeti Múzeum]. München ; New York : Prestel, 2005.

Horovitz 1999

Isabel Horovitz. «The Materials and Techniques of European Paintings on Copper Supports», *Copper as Canvas : two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*. [Cat. exp., Phoenix, Phoenix Art Museum; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art; La Haya, Mauritshuis]. New York : Oxford University Press, 1999, pp. 63-92.

Karrer 1979

Otto Karrer. «Fioretti : the Little Flowers of St. Francis», *The Little Flowers, Legends, and Lauds : St. Francis of Assisi*. London : Sheed and Ward, 1979.

Kowal 1985

David Martin Kowal. *Ribalta y los ribaltescos : la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia : Diputación Provincial, 1985.

MacLaren 1970

Neil MacLaren. *The Spanish School* (National Gallery Catalogues). London : National Gallery, 1970 (2ª ed., rev. por Allan Braham).

Martín González 1981

Juan José Martín González. «Sobre el grabado de Roelas de la Virgen de las Angustias», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, vol. 47, 1981, pp. 472-474.

Martínez Leiva/Rodríguez Rebollo 2007

Gloria Martínez Leiva ; Ángel Rodríguez Rebollo. *Quadros y otras cosas que tiene Su Majestad Felipe IV en este Alcázar de Madrid. Año de 1636*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 2007.

Orellana 1930

Marcos Antonio de Orellana. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Xavier de Salas (ed.). Madrid : [s.n.], 1930.

Ortí 1640

Marco Antonio Ortí. *Siglo quarto de la conquista de Valencia*. Valencia, 1640.

Pacheco 1990

Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed.). Madrid : Cátedra, 1990 (1ª ed., Sevilla, 1649).

Palomino 1988

Antonio Palomino. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid : Aguilar, 1988 (1ª ed., Madrid, 1715-1724).

Pérez Sánchez 1965

Alfonso E. Pérez Sánchez. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid : Universidad Fundación Valdecilla, 1965.

Peters Bowron 1999

Edgar Peters Bowron. «A Brief History of European Oil Paintings on Copper, 1560-1775», *Copper as Canvas : two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper, 1575-1775*. [Cat. exp., Phoenix, Phoenix Art Museum; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art; La Haya, Mauritshuis]. New York : Oxford University Press, 1999. pp. 21-29.

Phoenix/Kansas City/La Haya 1999

Copper as Canvas : two Centuries of Masterpiece Paintings on Copper 1575-1775. [Cat. exp., Phoenix, Phoenix Art Museum; Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art; La Haya, Mauritshuis]. New York : Oxford University Press, 1999.

Portús/Vega 1998

Javier Portús ; Jesusa Vega. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid : Fundación Universitaria Española, 1998.

Puig i Torralva/Martí 1882

Joseph María Puig i Torralva ; Francesch Martí Grajales. *Orígens del gravat en València : apunts crítichhístórichs*. [Valencia] : Imp. Viuda Ayoldí, á c. de M. Manáut, 1882.

Schroth 1990

Sarah Schroth. *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*. New York University, 1990 (tesis doctoral inédita).

Segovia 2003

Las edades del hombre : el árbol de la vida. [Cat. exp., Segovia, Santa Iglesia Catedral]. Valladolid : Fundación Las Edades del Hombre, 2003.

Turner 1996

Jane Turner (ed.). *The Dictionary of Art*. 34 vols. New York : Grove, 1996.

Valencia/Madrid 1987

Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo. [Cat. exp., Valencia, La Lonja; Madrid, Museo Nacional del Prado]. Valencia : Diputación Provincial de Valencia, 1987.

Vannugli 2007

Antonio Vannugli. «Antonio Tempesta : un retablo portátil en la catedral de Segovia y otras pinturas sobre piedra», *In sapientia libertas : escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid : Museo Nacional del Prado ; Sevilla : Fundación Focus-Abengoa, 2007, pp. 230-246.

Vorágine (1260) 1969

Santiago de la Vorágine. *La leyenda dorada*, 1260 (ed. en inglés, Granger Ryan ; Helmut Ripperger (ed.)). *The Golden Legend*. New York : Arno Press, 1969).