

Un “San Andrés” inédito, ¿obra de Juan Dò o de José de Ribera?

Martín Almagro Gorbea

Académico de la Real Academia de la Historia

Herbert González Zymła

Profesor del Departamento de Historia del Arte de la
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Estudio de un “San Andrés” inédito conservado en una colección privada. Tiene el interés de representar el mismo modelo que el profeta Ezequiel de José de Ribera de la Cartuja de San Martino, en Nápoles, utilizado también en diversos lienzos, antes atribuidos al *Maestro del Anuncio a los Pastores*, que actualmente se tiende a identificar con Juan Dò, discípulo y colaborador de José de Ribera. En consecuencia, este lienzo documenta la estrecha colaboración entre ambos pintores, uno y otro, nacidos en la población valenciana de Játiva y pertenecientes a la escuela napolitana del siglo XVII.

Palabras clave: pintura valenciana / Juan Dò / José de Ribera / siglo XVII

ABSTRACT

Study of a unpublished canvas of “San Andrés” preserved in a private collection. It has the interest of representing the same model as the prophet Ezekiel of José de Ribera in the Certosa di San Martino in Naples. The same model is used in various canvases attributed to the Master of the Annunciation to the Shepherds, currently identified with Juan Do, a disciple and collaborator of José de Ribera. Consequently, this painting documents the close collaboration between the two painters of the Neapolitan school of the seventeenth century, both born in the town of Játiva, Valencia.

Keywords: Valencian painting / Juan Dò / José de Ribera / XVII century

Una colección privada conserva un interesante lienzo de “San Andrés” (Fig. 1), que, a juzgar por su marco y las escasas noticias sobre su origen, parece ser de procedencia española. El cuadro debiera atribuirse al pintor napolitano de origen valenciano Juan Dó o Juan Dose¹, estrecho discípulo y colaborador de José de Ribera, cuya obra se tiende a identificar cada vez más en los últimos años con la del *Maestro del Anuncio a los pastores*², aunque algunos especialistas no estén de acuerdo con esta identificación.

El lienzo muestra la cabeza y parte superior del cuerpo del Apóstol a doble tamaño que el natural³. Sobre un fondo tenebroso pardo oscuro, apenas se advierte un tronco de mediano grosor en disposición oblicua que cruza desde el ángulo superior derecho al inferior izquierdo y que debe aludir a la cruz en aspa asociada al martirio del Apóstol. Sobre este fondo, destaca la figura, vista de perfil hacia la izquierda, de un



Fig. 1.- *San Andrés*, de Juan Dò (colección privada).

hombre maduro, de 50 o más años de edad, con la cabellera de pelos blancos alborotados, fuerte bigote y amplia barba igualmente descuidada, pintados con fuertes y pastosas pinceladas, características del artista. La luz destaca el rostro, con una fuerte nariz y pómulos salientes y enrojecidos, frente a los ojos que quedan en penumbra, para resaltar el recogimiento del santo ante la llamada de Jesús. El Apóstol viste una amplia túnica de burda tela de color gris verdoso, que forma un reborde en el cuello y otro en la manga, sobre cuyos tonos planos y apagados destacan las valientes y pastosas pinceladas de

- 1 Este pintor, en fechas recientes cada vez más valorado, aparece recogido en algunos diccionarios, como: Benezit, 2006: 978. Ceci, 1992: 348. Alabiso, 1996: 52. Todavía falta en algunos diccionarios de arte y biográficos, como *Spanish Artists from the Fourth to the Twentieth Century*. 1993-1996, o el *Diccionario Biográfico Español*, 2009-2013. Para su creciente valoración, asociada a su discutida identificación con el Maestro del Anuncio a los Pastores, puede verse: Marini, 1974: 103-107. AA.VV. 1983: 171. Pérez Sánchez, 1985b: 120-121. Bologna, 1991: 128-125. Spinosa, 1992c: 54. Vito, 1998: 7-62; 2004: 85-92; 2009: 33-38. Donati, 2009a: 57-69; 2009b: 71; 2011: 47-51.
- 2 Pérez Sánchez, 1985c: 64-71. Spinosa, 1996: 242-256; 2010: 326-328; 1998: 247-252; 2000: 177-184. VV. AA. 1983: 212. Vito, 1984: 341-348; 1998. Abbate, 2002: 68.

color de las carnaciones y del cabello, tan características de la gran habilidad colorista de este artista. Entre ambas manos agarra el tronco, que apenas se percibe también por encima de su cabeza; la mano izquierda sostiene al mismo tiempo el extremo de la túnica y unas cuerdas, probablemente de la maroma con las que va a ser atado, mientras que la derecha, casi cerrada, coge un sedal del que pende un pequeño pescado, del que sólo se ve la cabeza brillante sobre el fondo oscuro, al parecer un múgil (*Chelon labrosus*)⁴ o un pez similar, en todo caso de bajo precio, que resalta la modestia del personaje. La composición del lienzo está organizada sobre la línea transversal oblicua apenas visible del tronco de la cruz, sobre el que destaca la cabeza y las dos manos del santo, elementos plenos de luz que prosiguen por el brazo y el hombro izquierdos formando una especie de óvalo o espiral en torno al pez, –símbolo de Cristo y de San Andrés como pescador–, cuyo significado queda resaltado de ese modo.

El lienzo mide 70 cm. de altura por 55 cm. de ancho y conserva su bastidor y su marco originales. Éste mide 84 cm. de alto por 70 cm. de anchura y está formado por dos molduras de yeso en relieve sobredoradas separadas por una estrecha banda interna lisa pintada de color verdoso oscuro: la moldura exterior ofrece ovas degeneradas de cimacio lésbico, mientras que la banda interior forma una moldura de hojas avolutadas curvilíneas de gusto barroco, todo ello característico de los marcos españoles de

mediados del siglo XVII⁵, lo que indica su contemporaneidad con el lienzo y parece confirmar su procedencia⁶.

Este cuadro de “San Andrés” se debe atribuir a Juan Dò, pintor valenciano afincado en Nápoles cuya obra se ha identificado, no sin reservas, con la del *Maestro dell’Annuncio ai pastori*⁷. En efecto, además de ofrecer las pinceladas fuertes y pastosas características de este artista, llama la atención que el personaje representado, con cabellos alborotados y larga barba igualmente blanca, se corresponde con un modelo, repetidas veces utilizado por Juan Dò, siempre pintado de perfil desde su lado izquierdo⁸, que algunos críticos han llegado a identificar como un autorretrato. En efecto, este personaje aparece en el cuadro denominado *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu⁹ de Oviedo (fig. 2,3), considerado una de sus obras maestras, aunque su identificación como un autorretrato haya sido discutida, pues estos cuadros se suponen pintados hacia 1635, cuando Juan Do debía tener unos 30 años, por lo que más bien hay que suponer que representa a un modelo repetidas veces utilizado por el artista¹⁰. El *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu puede ser considerado la cabeza de una serie de representaciones en las que el artista utilizó el mismo modelo, como la *Muerte de San Alesio* (lám. 2.5), conservada en el castillo checo de Opočno, cuadro previamente atribuido a Bartolomeo Bassante¹¹. El mismo personaje, pero con la barba algo más corta, aparece en la *Lección de griego* de la colección

3 Para la iconografía de San Andrés: Reau, 2000: 86-95.

4 Thomson, 1986: 344-349; 1990: 855-859.

5 Timón Tiemblo, 2002: 235, n.º 184, 186 y 194.

6 Sobre la abundante llegada de pintura napolitana a España en esa época: Pérez Sánchez, 1985a: p. 46-61.

7 Spinosa, 1996. Ragione, 2011: 1-3 y fig. 1-17.

8 Observación de N. Spinosa recogida por: Vito, 1998: 31.

9 Vito, 1998: lám. XIII. Ragione, 2011: lám. 13.

10 Juan Do solía utilizar el mismo modelo en distintos cuadros (Vito, 2008: 33. Donati, 2008: 65), ya ha señalado que el llamado *Estudio del pintor* o el *Taller del artista* de la Colección Masaveu (*id.*, fig. 7), la *Muerte de San Alesio* (*id.*, fig. 4) y el *Filósofo con una calavera* (Solón), del Museo de Viena utilizaban el mismo modelo.

11 Vito, 1998: fig. 34. Ragione, 2011: lám. 15.

Neapolis de Ginebra¹² (Fig. 2,4) y en el cuadro *Jacob pidiendo la mano de Raquel* del museo Grasset de Aix en Provence¹³. También ese modelo es utilizado en lienzos con personajes aislados, como el *Filósofo leyendo* de la colección Koelliker de Milán¹⁴ (Fig. 2,6), pero el más parecido, por ser similar, es un *San Andrés*, obra espléndida por su pincelada suave y luminosa, conservado en una colección romana¹⁵ (Fig. 2,2), que probablemente sea réplica de la versión original, ligeramente más amplia, suelta y brillante, aquí dada a conocer (Fig. 1), conservada igualmente en una colección privada.

Sin embargo, resulta todavía de más interés que ese mismo modelo, en postura y con iluminación y tratamiento muy semejantes, aparece en la cabeza del *Profeta Ezequiel* (Fig. 2,1), óleo sobre lienzo de 271 x 251 cm., pintado en una de las enjutas de los arcos de las capillas laterales de la iglesia de la Cartuja de San Martino, de Nápoles¹⁶. Ribera inició sus trabajos para decorar la Certosa de Nápoles con una *Piedad* para la Sacristía, que finalizó en 1637. El éxito logrado con este lienzo hizo que el prior de los cartujos le encargara un gran cuadro con la *Comunión de los Apóstoles* y 14 figuras de profetas para decorar los muros de la nave de la iglesia, figuras que pintó entre 1638 y 1643. Como modelo para las figuras de los profetas recurrió a retratos de gente del pueblo, como era habitual en la pintura napolitana del Seicento. Los ocho profetas que decoraban las enjutas de las capillas laterales fueron pintados entre 1638 y 1643¹⁷, entre

ellos el *Profeta Ezequiel*, cuyo modelo, algo más avejentado, es el mismo que se ha utilizado para el San Andrés aquí publicado¹⁸. Este modelo es el mismo que aparece repetidas veces pintado por Juan Do (*vid. supra*), seguramente en esos mismos años, es decir, en torno a 1640 y años inmediatos, antes de que Ribera cayera enfermo en 1646, lo que hizo que el gran cuadro de la *Comunión de los Apóstoles* sólo lo finalizara en 1651.

En consecuencia, la comparación de las figuras del San Andrés de una colección romana y del aquí publicado con el *Ezequiel* de la Certosa de Nápoles plantea la interesante cuestión de hasta qué punto estas tres obras, que utilizan el mismo modelo y que ofrecen rasgos estilísticos y técnicos tan similares, son atribuibles a Juan Do o son obra de la mano del propio José de Ribera, como consta documentalmente para el *Ezequiel*, al menos en teoría. Su similitud plantea varias cuestiones, pues, en realidad, documentan la muy estrecha colaboración existente entre uno y otro artista, ambos originarios de Játiva, colaboración que debía ser bien conocida en su época pues de ella todavía se hace eco en el siglo XVIII Bernardo de Dominici¹⁹, quien tenía a Do por discípulo de Ribera, del que llega a señalar que copiaba las obras de este último con tal maestría que sus pinturas podían creerse de la mano del *Spagnoletto*, especialmente las figuras de medio cuerpo de filósofos, puesto “*che nel maneggio del colore, e nel girar dell’impasto eran tutt’uno*”²⁰, llegando incluso a decir que destacaba sobre su maestro por la calidad del color

¹² Ragione, 2011: lám. 14.

¹³ Vito, 1998: fig. 29. Ragione, 2011: fig. 10.

¹⁴ Vito, 1998: lám. I; 2008: fig. 2. Ragione, 2011: lám. 16.

¹⁵ Ragione, 2011: lám. 17.

¹⁶ Causa, 1973. Spinosa, 1992a: 290-313; 1992d: 44, fig. 46; 2003: 134, 135-136; 2008, 156-157, 218 y 426, n° A244. La documentación sobre este encargo puede verse también en Finaldi, 1992: 245; 2003: 502-503.

¹⁷ Nicholas Napoli, 2015: 161 y 182, n. 72.

¹⁸ El mismo modelo o en todo caso uno muy parecido aparece en uno de los reyes de la *Adoración de los Magos* del Banco di Napoli atribuido al *Maestro dell’Annuncio ai pastori*, Spinosa y Pérez Sánchez, 2008: 56-57.

¹⁹ Dominici, 1742: 22-23.

²⁰ *Fu tanto vivace imitatore di Ribera, che le copie erano prese per originali ed alcune storie credevansi di mano dello Spagnoletto, massimamente alcune mezze figure di filosofi e di S. Girolamo, che nel maneggio del colore e nel girar dell’ impasto erano tutt’uno. In molte case si osserva lo stesso abbaglio, credendo le sue pitture per opere del Ribera.* Dominici, 1742: 22.



Fig. 2-1.- *Ezequiel*, de José de Ribera en la Cartuja de San Martino, Nápoles (Spinosa, 1992, p. 66). Fig. 2-2, *San Andrés* de una colección particular de Roma (A. della Ragione, 2011, lám. 17). Fig. 2-3, *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu, Oviedo (*id.*, lám. 13). Fig. 2-4, *Lección de griego* de la Colección Neapolis, de Ginebra (*id.*, lám. 14). Fig. 2-5, *Muerte de San Alesio* del Castillo de OpoĐno, Chequia (*id.*, lám. 15). Fig. 2-6, *Filósofo leyendo* de la Colección Koelliker, de Milán (*id.*, lám. 16).

de las carnaciones, tal como evidencia la imagen aquí analizada, aunque recientes análisis arqueométricos hayan evidenciado diferencias en las características técnicas de las pinturas²¹.

En una palabra, cabría incluso plantear que el *Ezequiel* de la Certosa de Nápoles sea de la mano de Juan Do, más que de José de Ribera, pues testimoniaría la muy estrecha colaboración de ambos artistas, quizás debida a la especial afinidad surgida de su común origen en Játiva e incrementada al colaborar con el maestro durante estos trabajos en la Cartuja, tal como se ha comentado. Pero parece más lógico suponer que el *Ezequiel* de la Certosa, como cabeza de serie de este grupo de figuras, sea del propio Ribera. El *Ezequiel* parece ser una réplica muy próxima del San Andrés que aquí se da a conocer, obra posible del propio Ribera, quizás ya con la colaboración de Juan Do, al cual, como *Maestro dell'Annuncio ai Pastori*, se ha atribuido el San Andrés de la colección romana, muy similar, pero quizás ya sin la fuerza de las pinceladas de lienzo ahora publicado. De aquí el especial interés de este último lienzo, que contribuye a diferenciar las obras de mano de Ribera de la de un discípulo tan interesante como Juan Do, especialmente entre 1641 y 1646, fase en que las colaboraciones debieron ser más frecuentes y difíciles de discernir, pues incluso numerosos cuadros atribuidos a Ribera con su firma y fecha fueron pintados en realidad por colaboradores bajo su dirección²², proceso que, en el caso de Juan Do, parece haber llegado a una casi total identificación, según debía ser voz popular en Nápoles.

También la composición de hombre barbudo con la cabeza inclinada en actitud concentrada aparece, con ligeras variaciones, en numerosas obras de Ribera, de las que parte la composición de Juan Do. Ejemplos interesantes de estos modelos comunes son algunos aguafuertes de Ribera, como el catalogado con nº 13 por Johnathan Brown²³ o el San Jerónimo leyendo del Museo del Prado, con un lienzo de idéntica composición en el Museo Ingres de Montauban²⁴, junto a otros lienzos como el San Sebastián de Downton Castle, firmado en 1634²⁵, el Dionisio del Museo del Prado²⁶ o el Santo Tomás, de la iglesia de Santa Teresa de Lecce²⁷. Resulta interesante en esta línea comparar la composición y estructura de este San Andrés con otros pintados por Ribera, de cuyo taller salían apóstolados y santos de iconografía, composición y estructura más o menos semejante, aunque todos distintos del lienzo aquí publicado, puesto que esas figuras de apóstoles, como los retratos de filósofos, son generalmente de más de medio cuerpo y solían medir vara y media por vara y cuarto (128 x 100 cm.), aunque también existen lienzos de menor tamaño, en torno a los 75 x 55 cm. (c. 3 x 2 palmos de Nápoles²⁸).

También es interesante comparar este lienzo con las representaciones de San Andrés de Giuseppe de Ribera²⁹. De la primera fase napolitana, es el San Andrés en oración pintado entre 1615 y 1618, conservado en la Quadreria dei Girolamini, de Nápoles. Mide 136 x 112 cm. y muestra al santo con al cruz al hombro mirando al cielo³⁰. Otro magnífico lienzo fechado c. 1616, de 97,5 x 77 cm., muestra al Santo de frente,

²¹ Vito, 1998: 39, n. 1 y 47.

²² Véase, como ejemplo, las discusiones y dudas sobre el Filósofo mirándose al espejo; cf. Díaz Padrón, 2014

²³ Brown, 1973: nº 13.

²⁴ Para el del Prado, Spinosa y Pérez Sánchez, 1979: 138. Para el de Montauban, N° Inv. MI 882.5, Viguier, 1993: nº 160.

²⁵ *Ibidem*: 104.

²⁶ *Ibidem*: 107.

²⁷ *Ibidem*: 136.

²⁸ El palmo de Nápoles mide 26,367 cm.

²⁹ Para la iconografía de San Andrés, *vid. supra*, n. 3.

³⁰ Spinosa, 2008: 344, A72.

con un libro en la mano derecha señalando al pez depositado sobre una mesa³¹. Spinosa data entre 1625 y 1630 un *San Andrés meditando* con el codo apoyado en un libro y la mano izquierda con el pez, de 111 x 93 cm., conservado en la colección Konrad Bernheimer de Munich³². Otro San Andrés, de 76 x 64 cm., bastante seco, documentado en los Alcázares Reales en 1734 y en la Casita del Príncipe de El Escorial en 1834, ofrece firma y fecha de 1641, consideradas apócrifas, pues parece formar parte de un apostolado datado hacia 1630³³; actualmente está depositado por el Museo de Prado en el Museo de La Coruña. Más conocido es el San Andrés del Museo del Prado (Inv. n° Po1078)³⁴, de 123 x 95 cm., procedente de El Escorial, donde estuvo de 1700 a 1837. Ofrece el torso desnudo y se apoya en la cruz en aspa y con una cabeza de pez sobre una mesa; se ha fechado hacia 1631. De la misma fecha sería otro San Andrés, de 75 x 61 cm., con las manos entrelazadas pero sin elementos iconográficos reconocibles, de una colección privada de Milán³⁵.

Igualmente, el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, de Rosario, Argentina conserva otro San Andrés, de 105 x 95 cm.³⁶,

semejante a otro casi idéntico de la Catedral de Ávila³⁷, ambos semejantes al San Bartolomé del City Art Museum de Saint Louis³⁸, de características muy similares a las del Apostolado del Prado, obra firmada y fechada en 1634, pues ofrece idéntico modelo que los San Andrés citados de Ribera. De hacia 1635 es el San Andrés conservado en los Musées royaux des Beaux Arts de Belgique, en Bruselas³⁹, de 123 x 91 cm., que ofrece al Santo cubierto por una túnica parda mirando al cielo con el pez encima de la mesa. Una réplica del mismo, de 127 x 100 cm., conserva el Museo del Prado (Inv. n° Po1079)⁴⁰ procedente de la Colección Real, actualmente depositado en el Museo de la Casa Colón de las Palmas de Gran Canaria.

Ya del decenio de 1640 el Museo del Prado posee otro óleo sobre lienzo de 76 x 63 cm. (3 x 2 palmos de Nápoles) de San Andrés visto de frente (Inv. n° Po1077), con firma y fecha de 1641, que Nicola Spinosa consideró dudosas, aunque después ha aceptado⁴¹ e, igualmente, el Museum of Fine Arts de Boston conserva otro San Andrés, de 70 x 56 cm., pintado con gran agilidad y rapidez de pincel, firmado y datado en 1641⁴².

³¹ www.biografiasyvidas.com/biografia/r/ribera.htm (consultado 8.3.2016)

³² Spinosa, 2008: 357, A88.

³³ Spinosa y Pérez Sánchez, 1992: 253, n. 43. Spinosa, 2008: 379, A133.

³⁴ Spinosa y Pérez Sánchez, 1992: 246, n. 41. Spinosa, 2008: 388, A154.

³⁵ Spinosa, 2008: 384, A146.

³⁶ María de la Paz López Carvajal, "San Andrés, patrono de los pescadores", ca. 1934, óleo sobre tela, 105 x 95 cm. Ingresó en 1942 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario, Argentina, "José de Ribera". En: <http://www.museocastagnino.org.ar/coleccion/deribera.html> (consultado 2016-3-4). Esta obra, como otra réplica de taller existente en la Colección Carranco de Barcelona, sería una réplica antigua, según Spinosa, 2008: 398-399.

³⁷ "El IPCE concluye la restauración del cuadro de San Andrés de la catedral de Ávila". En: <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/09/20140916-san-andres.html> (consultado 2016-3-4).

³⁸ Spinosa, 2008: 398, A178.

³⁹ *Ibidem*: 419, A223.

⁴⁰ Museo Nacional del Prado, 1990: 2709. Spinosa, 2008: 419, lo considera una réplica de taller del original conservado en los Museo Reales de Bellas Artes de Bruselas.

⁴¹ Spinosa, 2008: 233 y 461, n. A324.

⁴² Spinosa, 2008: 451, n. A305.

Por último, otro San Andrés⁴³, de 47 x 37,5 cm., que forma pareja con un San Bartolomé, ambos conservados en colección privada, han sido dados a conocer por Spinosa. Este autor considera que ambos forman parte de un apostolado pintado hacia 1645, inmediatamente posterior a la serie de profetas de la Cartuja de San Martino a juzgar por sus cualidades pictóricas, plasmación expresiva y materia cromática más luminosa. Estas características, junto a sus pinceladas pastosas y enérgicas, hace que resulten especialmente próximos al San Andrés aquí publicado, que ofrece, igualmente, “el preciosismo y esplendor de luces y materias cromáticas y agilidad y rapidez de pincel” que caracterizan la madurez de José de Ribera⁴⁴.

La inmensa mayoría de las distintas versiones de San Andrés salidas de la mano de José de Ribera o de su taller son de mayor tamaño y ofrecen el santo representado de tres cuartos, frente a la figura de medio cuerpo aquí publicada. En consecuencia, la composición y estructura de este San Andrés, en principio atribuido a Juan Dò, difiere de los pintados por Ribera antes de 1640, aunque se aproxima mucho a los de la etapa tardía del decenio de 1640, contemporánea e inmediatamente posterior a los profetas de la Certosa de San Martino, lo que plantea que este San Andrés pueda ser de la propia mano de Ribera o, en otro caso, que haya contado con una posible participación del maestro en la obra, que, en cualquier caso, reflejaría la muy destacada personalidad de su discípulo,

probablemente Juan Dò, muy identificado con el modo de pintar de Ribera, hecho del que se hicieron eco De Dominici y los antiguos críticos napolitanos⁴⁵.

*

Juan Dò o Giovanni Dò (Játiva 1604 – Nápoles c. 1656) es un pintor de origen valenciano, pues nació en Játiva a inicios del siglo XVII. El 8 de agosto de 1601 fue bautizado en la Iglesia-Colegiata de Játiva, como Juan Josep Llorens Do, hijo de Juan Dò y de Esperanza Chert, según indica su acta de bautismo⁴⁶. Juan Do se supone que era un cantero francés que trabajó en el Colegio del Patriarca de Valencia⁴⁷, mientras que el nombre de su madre aparece italianizado como Esperanza Certa en documentos napolitanos. Juan Do debe ser el Juan Dose de “reyne strany”, que en 1617 fue admitido en el Colegio de Pintores de Valencia⁴⁸ para un aprendizaje de cinco años en el taller de Jacinto Rodríguez Espinosa (1562-1638), padre de Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)⁴⁹. Camón Aznar lo consideró un pintor enigmático, ya que apenas se sabía nada de su vida y su obra, aunque su carrera y personalidad han sido recientemente reconstruidas por Giuseppe De Vito⁵⁰ y Andrea G. Donati⁵¹. Estos estudios han llevado a identificarlo con el *Maestro dell’Annuncio ai pastori* o “Maestro del Anuncio a los Pastores”, pues previamente sólo se le atribuía una *Natividad* de la Iglesia de la Pietà dei Turchini⁵², actualmente en el Museo de Capodimonte, cuyo estilo evidencia una fuerte influencia de Ribera,

43 Spinosa, 2008: 199 y 443, n. A284.

44 Spinosa, 2008: 258.

45 Dominici, 1742: 22-23.

46 González Baldoví, 2007: 537-571. Vito, 2009. Agradecemos a la Dra. Ana M^a Martín Bravo, del Museo del Prado, que nos haya facilitado la consulta de estas referencias.

47 Benito Domenech, 1981: 109.

48 Tramoyeres Blasco, 1912: 65.

49 Pérez Sánchez, 1972. Benito Domenech, 1993: 59-63. Pérez Sánchez y Hurtado Balaguer, 1998. Pérez Sánchez, 2000.

50 *Vid. supra*, n. 1.

51 Donati, 2008: 57-69.

52 Pérez Sánchez, 1985b: p. 120-121. Ragione, 2011: n. 7, lám. 1.

único cuadro cuya autoría puede considerarse segura, aunque todavía prosigue la discusión sobre la identificación de ambos artistas, ya que el *Maestro dell'Annuncio ai pastori* ha sido previamente identificado con otros artistas, como Bartolomeo Bassante⁵³.

Se sabe que, tras recibir una primera formación en Valencia, hacia 1623, cuando todavía era muy joven pues no tendría ni 20 años, debió embarcarse en Alicante⁵⁴ y trasladarse a Nápoles, donde el 3 de mayo de 1626, a los 24 años de edad, contrajo matrimonio con Grazia di Rosa⁵⁵, quien era hermana del pintor Paccoco de Rosa (Nápoles, 1607-1656). Este matrimonio le ayudaría a abrirse paso en el mundo artístico napolitano, puesto que en su boda actuaron como testigos Battistello Carraciolo (Nápoles, 1578-1635) y el mismo José de Ribera, el *Spagnoletto* (Játiva, 1591-Nápoles, 1652), quien era de origen valenciano y, como él, igualmente nacido en Játiva, lo que explicaría que existiera entre ambos una especial relación personal⁵⁶. La fascinante obra de Juan Dò, que abarca un periodo activo de unos 30 años, entre 1620 y 1650, consigue superar el realismo de Ribera, antes de que hacia mediados de siglo se pierdan las referencias a su persona y a la de su numerosa familia, pues tuvo 10 hijos, por lo que, aunque la fecha y las circunstancias de su muerte se desconocen, ya que no se han podido documentar, se ha supuesto que ésta se produjera en la terrible peste que asoló la ciudad de Nápoles en 1656⁵⁷, cuan-

do la población perdió casi tres cuartas partes de sus habitantes y la vida social y económica quedaron profundamente dañadas, pues en 1657 una de sus hijas declara que ya había fallecido⁵⁸.

El origen valenciano de Játiva del pintor, unido a su matrimonio con la hermana de Paccoco de Rosa y sus estrechas relaciones con destacados pintores napolitanos caracterizados por cultivar el claroscuro de la escuela de Ribera, explica que aparezca integrado en el taller de este gran pintor hasta su muerte⁵⁹, primero como ayudante y después como colaborador en obras importantes, pues debieron tenerse un afecto particular por ser ambos de Játiva, circunstancia que explicaría que De Dominici⁶⁰ considera que sus pinturas parecían de mano del *Spagnoletto*, especialmente las figuras de medio cuerpo de filósofos y de santos⁶¹.

Las recientes investigaciones han confirmado que Juan Do fue un artista napolitano de gran valía, por lo que atrae cada vez más la atención de los estudiosos, pues actualmente se le atribuyen obras de muy alto nivel, antes adjudicadas a artistas como el mismo Velázquez, Bartolomeo Bassante y, en especial, José de Ribera, en cuyo círculo más estrecho hay que incluirlo. Su identificación con el *Maestro de la Adoración de los Pastores* permite comprender que fue, probablemente, el más importante discípulo y seguidor de José de Ribera, su coterráneo, maestro y colega, del que fue discípulo, ayudante y llegó incluso a ser su colaborador, lo que explica que

⁵³ Bologna, 1955: 55. Milicua, 1954: 68-73. *Vid, supra*, n. 2.

⁵⁴ Donati, 2008: 57.

⁵⁵ El acta del proceso matrimonial puede verse en: Salazar, 1895: 187. Vito, 1998: 46-56. Juan Do declara ser originario de *suatcha* (Játiva) del *Regno de Valencia*, y tener unos 22 años de edad e indica que sus padres eran Giovanni Do y Esperanza Certa.

⁵⁶ Finaldi, 1992: 240. Spinoso y Pérez Sánchez, 2003: 494. Spinoso, 2008: 547.

⁵⁷ Pasquale, 1668. Renzi, 1867. Porcio, 1984: pp. 51-57.

⁵⁸ Vito, 1998: 57.

⁵⁹ Benezit, 2006.

⁶⁰ Dominici, 1742: 22-23.

⁶¹ *Fu tanto vivace imitatore di Ribera, che le copie erano prese per originali ed alcune storie credevansi di mano dello Spagnoletto, massimamente alcune mezze figure di filosofi e di S. Girolamo, che nel maneggio del colore e nel girar dell' impasto erano tutt'uno. In molte case si osserva lo stesso abbaglio, credendo le sue pitture per opere del Ribera.* Dominici, 1742: 22.

sus obras en ocasiones se confundan con las de Ribera, a cuyo círculo más estrecho pertenece y cuya estrecha colaboración se vería facilitada por su común origen en Játiva. En efecto, se ha descubierto que realizaron obras conjuntamente, como el retablo del Martirio de San Lorenzo de la Catedral de Granada⁶² y, probablemente, el cuadro de la *Adoración de los Pastores* del Convento de Monjas Jerónimas de Santa Paula de Sevilla⁶³. Estas re-identificaciones han permitido perfilar la personalidad de Juan Do como una de las figuras más destacadas de la pintura naturalista barroca napolitana en el momento álgido del claroscuro de la primera mitad del siglo XVII, junto a otros artistas de esa generación, como Domenico Gargiulo (Nápoles, 1609 - c. 1675), Aniello Falcone (Nápoles, 1600-1665), Francesco Fracanzano (Monopoli, 1612 - Nápoles, 1656) y especialmente Francesco Guarino (Sant'Agata Irpina, 1611 - Gravina, 1654), entre todos los que descuella, por su calidad y mayor realismo, como uno de sus componentes más importantes, lo que hace que sea cada día más valorado. La fisonomía de sus figuras, llenas de carácter, recuerdan los pícaros y naturalezas muertas de las primeras obras de Velázquez y también a Zurbarán, como en la *Natividad* de la iglesia de la Pietà dei Turchini, de Nápoles, única obra indiscutida de Juan Dó⁶⁴, o el *Anuncio a los pastores* del Museo de Birmingham, durante muchos años atribuido a Velázquez. Por ello, esa alta calidad de su obra artística ha planteado una vez más la cuestión, repetidas veces observada⁶⁵, de las estrechas relaciones entre el arte italiano y el español, pues no es fácil determinar hasta qué punto pintores como José de Ribera o

Juan Dò, que llegan a Nápoles hacia sus veinte años, se pueden definir como pintores españoles o como italianos⁶⁶.

Se ha señalado en Juan Do su naturalismo de pincelada cruda y descarnada del círculo más estrecho de José de Ribera, de lejana estirpe caravaggiesca, con fondos oscuros y tenebrosos, frente a los que la luz resalta las figuras mientras deja casi oculto el resto de la escena. Las obras de Juan Do transmiten una sensación de intensidad gracias al uso del claroscuro y de colores grasos, densos y empastados, aunque a partir de la década de 1630, como su maestro José de Ribera y Francesco Fracanzano, supera el tenebrismo caravaggesco y adopta un concepto pictórico más luminista perfectamente aunado al claroscuro ribereño, pues su paleta se aclara y se hace más fluida y luminosa y con una mayor preocupación por el color, al emplear tonos más vivos y variados, que reflejan el influjo flamenco de Anton Van Dyck y Pedro Pablo Rubens⁶⁷.

Juan Dò se caracteriza por tomar de Ribera el gusto por personajes cotidianos de aspecto rudo y popular, en especial sus figuras aisladas de medio cuerpo, que utiliza para representar con nobleza y gran realismo filósofos, eremitas y santos, siempre retratados con gran sensibilidad y con un pleno dominio del color. Con crudo realismo representa la arrugas de los rostros, los cabellos desordenados, las pieles que dejan ver cuerpos endurecidos por el duro trabajo bajo el fuerte sol mediterráneo, junto a interesantes detalles de naturaleza muerta y representaciones de animales que se han relacionado con una posible experiencia pictórica en Roma, tal vez por conocer la obra de Tommaso Salini (Roma,

⁶² Vito, 2011.

⁶³ Parrado, s.a.

⁶⁴ Pérez Sánchez, 1985b: 121.

⁶⁵ Por ejemplo, Mazzocchi, 2009, ha planteado sobre Ribera “in che misura risenti della pittura che si faceva in Spagna negli anni della sua maturità umana e artistica? Sono questioni rese complesse dal groviglio, così sempre sospetto di iberismo, della pittura napolitana, come il caso del ‘Maestro dell’adorazione dei pastori’ ci insegna”, en (http://ricerca.gelocal.it/laprovinciapavese/archivio/laprovinciapavese/2009/12/02/PT3PO_PT307.html, consultado 12-2015).

⁶⁶ Spinola y Pérez Sánchez, 1992. Longhi, 1927: 4-11; 1935.

⁶⁷ Felton y Jordan, 1982: 35.

1575–1625), y por influjos de la fase más naturalista de Ribera entre 1612 y 1618, aunque también pudieran reflejar ecos de su formación en España.

Sin embargo, frente a los personajes de Caravaggio, tomados de las callejuelas de Nápoles, su original temática prefiere representar otros tipos de personajes populares, como rudos pastores y campesinos, curtidos por el sol y la intemperie y con sus cabellos y barbas descuidadas, aunque transmiten nobleza, pues idealizan a la gente del campo a la vez que reflejan las muy duras condiciones de vida en las grandes propiedades y latifundios mediterráneos, con una profunda introspección sociológica que denunciaba la miseria de las clases bajas, lo que lleva a situarlo entre los pintores barrocos que exaltan el mundo popular como reacción frente a los abusos de la nobleza, una tendencia característica de esa etapa de la pintura barroca napolitana a la que pertenece el mismo Caravaggio.

Por ello, se ha observado que sus creaciones parecen laicistas, pues predomina en ellas un crudo naturalismo que casi oculta el sentido sacro de la escena en los cuadros religiosos, hecho que pudiera reflejar una crítica implícita contra la miseria y la dura situación social de los campesinos y clases populares del Reino de Nápoles, acentuada tras la erupción del Vesubio de 1631, que sepultó las poblaciones próximas bajo la lava y mató a unas 3.000 personas, lo que obligó a buscar refugio en la ciudad a muchos campesinos y acentuó la miseria y pérdida de calidad de vida de la población, circunstancias que fueron el caldo de cultivo para la revuelta de Masianello en 1647 y para la gran peste de 1655. Quizás, esta actitud, contraria a las elites, explicaría que no recibiera ni encargos públi-

cos, ni de la iglesia, ni de la nobleza, por lo que apenas hay documentación sobre su obra⁶⁸, que parece terminar con la revuelta de Masianello, aunque la mayoría de los autores suponen que debió morir en la terrible peste de 1655. Además, con gran agudeza, G. De Vito, tras analizar lo poco que se sabe de sus orígenes y sus preferencias iconográficas, que denotan más devoción a la naturaleza y a la gente popular que a las escenas sacras representadas, ha planteado la hipótesis de que pudiera tratarse de un converso o un criptojudío⁶⁹. No se ha de olvidar que la expulsión de los moriscos se hizo de modo gradual a comienzos del siglo XVII, durante el reinado de Felipe III. El decreto que se aplicó en el Reino de Valencia se promulgó el 22 de septiembre de 1609⁷⁰ y Juan Do nos consta en Nápoles en 1623, de modo que se le podría suponer un converso que, al endurecerse el trato hacia los cristianos nuevos en Valencia y hacerse progresivamente más hostiles las condiciones de vida, ante el creciente clima de intolerancia religiosa, marcha a Nápoles donde, al amparo del obrador de Ribera, su coterráneo, consiguió tener una proyección profesional que no habría alcanzado en suelo peninsular por muy acreditada que nos parezca su valía como pintor. Lo cierto es que, en la obra que se ha identificado de Juan Dò, tiene poco peso la iconografía religiosa tradicional (sobre todo si se compara con la producción de la mayor parte de los pintores que fueron sus contemporáneos) y sí se advierte, en cambio, de forma muy clara, una fidelidad a las formas naturales que son indicio de un acercamiento a la representación de la realidad muy espontáneo y sin arraigo en la figuración tradicional.

Uno de los primeros críticos que identificó la destacada personalidad de este autor fue August

68 Ragione, 2011; *id.* “Scena illustrata subweb”. En: http://www.scenailustrata.com/publicpipphp?pa=antepriamastampa&id_article=1004 (consultado 12,2015); Achille della Ragione, “Napoli e la napoletanità nella storia dell’arte. Il *Maestro dell’Annuncio ai pastori* precursore della questione meridionale”, *Napoli.com*, XIV, n° 38, 31.5.2016. En: <http://www.napoli.com/viewarticolo.php?articolo=35183> (consultado 2016-2-5).

69 Vito, 1998: 22-27; 2004: 85 y 91. Donati, 2009a: 65.

70 Benítez Sánchez Blanco, 2001. Bernabé Pons, 2009.

71 Mayer, 1908.

L. Mayer⁷¹, ya en 1923, cuando excluyó que el *Annuncio ai pastori* del Museo de Birmingham fuera una obra temprana de Diego de Velazquez, al que estaba atribuido, y lo identificó como una obra de un pintor del círculo de Ribera, entre los que se incluían Antonio Giordano, padre de Luca Giordano, Juan Do y Bartolomeo Passante, todos citados en 1743 por De Dominici, que pasó a ser identificado como *Maestro del Annuncio ai pastori*. A partir de entonces se han ido atribuyendo una serie de cuadros de características y estilo muy homogéneos, cuya calidad admiró a Roberto Longhi, quien lo consideraba incluso superior a Ribera, aunque lo identificó en 1935 con Bartolomeo Bassante⁷², pintor citado como discípulo de José de Ribera junto a Juan Do por De Dominici⁷³, tesis defendida por Ferdinando Bologna⁷⁴ y seguida por otros autores como Milicua⁷⁵, Pereira⁷⁶, Neumann⁷⁷, Spike⁷⁸ y Spinosa⁷⁹.

En los últimos años De Vito⁸⁰, siguiendo una antigua opinión de Raffaello Causa⁸¹, seguida también por Maurizio Marini⁸² y Franco Moro⁸³, ha defendido la identificación del *Maestro dell'Annuncio ai pastori* con Juan Do, tras dudar inicialmente si identificarlo con Nunzio

Rossi (Nápoles, 1626 – Sicilia, 1651). De Vito apoya esta opinión en el cromatismo de los pigmentos usados por el artista, que documentan su particular técnica descrita por De Dominici, hecho que quedaría confirmado al interpretar como autógrafo del maestro valenciano la presunta inicial de Juan Dò en un críptico monograma que aparece en algunas de sus figuras de filósofos⁸⁴ y que recientemente se ha leído como “*J Do p*” (“*Juan Do fecit*”)⁸⁵. Sin embargo, la restauración en 2008 de un lienzo con el Martirio de San Lorenzo en un retablo de la Catedral de Granada permitió identificar la firma de Juan Do, en letra mayúscula, fechada en 1639, aunque esta obra se ha considerado una replica de Ribera, pues el nombre de éste último aparece en letra cursiva junto al del copista. Por ello, A. Brunetti considera que Juan Do era un copista de las obras de Ribera, no un pintor con fuerza y personalidad propia, como evidencian los cuadros atribuidos a este discutido artista, lo que evidencia que la cuestión sigue abierta.

Al margen de estas polémicas, cada vez se conoce mejor la evolución estilística de este destacado pintor hispano-napolitano, lo que permite precisar la datación de sus numerosas obras⁸⁶,

⁷² Longhi, 2000: 1-12.

⁷³ Dominici, 1742: 22.

⁷⁴ *Vid. supra*, n. 52; Bologna, 1991: *cit. n. i.*

⁷⁵ *Vid. supra*, n. 52.

⁷⁶ Hernández Pereira, 1955: 266-273.

⁷⁷ Neumann, 1986: 139-145.

⁷⁸ Spike, 1992: 203-212, distingue entre un Bartolomeo Passante (1618-1648) y un Bartolomeo Bassante.

⁷⁹ Spinosa, 1996 y 2000.

⁸⁰ *Vid. supra*, n. 1.

⁸¹ Causa, 1972: 929-933 y 973.

⁸² Marini, 1974: 103-107.

⁸³ F. Moro, “Juan Do ovvero il Maestro dell'Annuncio ai pastori. Un altro grande spagnolo a Napoli”. En: http://www.francomoro.it/ita/visualizza_publicazione.php?id=114&pag=1&s_id (consultado 12.2015).

⁸⁴ Como el *Filósofo leyendo* vendido en Christie's de Nueva York, 29.1.1999, lote n° 127. Cf. Moro, n. 81, el *Viejo meditando con un papel en la mano* de una colección privada (Vito, 1998: 17-18).

⁸⁵ Vito, 2011. Moro, n. 81.

⁸⁶ Ragione, 2011: 1.

⁸⁷ Alabiso, 1996.

conservadas en iglesias, colecciones privadas y museos, algunos tan importantes como los de Capodimonte, Birmingham, Brooklyn, Louvre, Kunsthistorisches Museum de Vienna, la Alte Pinacothek de Munich o la Real Academia de San Fernando en Madrid. La obra de Juan Do, antes atribuida al *Maestro dell'Annuncio ai pastori*, se fecha a partir de 1620, a juzgar por su estilo naturalista, que sigue las creaciones de esos años de Ribera y de Filippo Vitale (Nápoles, c. 1585-1650) y que procede de su formación en España, con influjos del toledano Pedro Orrente (1580-1645) y del valenciano Jacinto Rodríguez de Espinosa, que marcan el paso de las pinturas de devoción de la Contrarreforma hacia el realismo de Caravaggio. En esta etapa inicial se deben datar diversas versiones del *Anuncio a los pastores*, como la de la Iglesia de la Pietà dei Turchini, en Nápoles, la única documentada, en la que aún se perciben influjos de Francisco de Ribalta (Solsona, 1565 – Valencia, 1628), anteriores a su paso al círculo de Ribera⁸⁷, lo que la relaciona con su llegada a Nápoles hacia el año 1623, y otras versiones próximas, como las del Birmingham Museum of Art⁸⁸, antes atribuida al *Maestro del Anuncio a los Pastores*, la de la Casa Semenzato de Venecia⁸⁹ o la de la pinacoteca de Bari⁹⁰, además de alguna versión de *Jesús entre los doctores* y algunos cuadros antes atribuidos a Francesco Guarino (Solofra, 1611 – Gravina, Puglia, 1651), entre los que cabe destacar el *Regreso del hijo pródigo*⁹¹ o el *Hombre leyendo* del Museo Castromediano de Lecce⁹². En la fase

siguiente, hacia 1630, se aprecia el creciente influjo de su coterráneo José de Ribera en filósofos y pensadores de la Antigüedad en actitud de leer o meditar⁹³, en los que siempre utiliza modelos populares y cuyos dignos rostros traslucen sabiduría y estudio, figuras que reflejan una moda de la época de adornar los estudios de la aristocracia con este tipo de representaciones. También de esa época es la *Adoración de los Pastores* de la Real Academia de San Fernando, antes atribuida a Ribera o a Lucas Jordán⁹⁴ y ahora defendida como obra de Juan Dò por diversos autores, opinión que compartimos.

A partir de 1635, Juan Do muestra clara influencia del pintoricismo que enriqueció el cromatismo de la pintura napolitana. Su paleta se transforma y adopta colores más luminosos, con pinceladas más suaves, a la vez que una luz dorada difusa atenúa los contrastes y sus personajes ofrecen rostros menos apasionados. De esta época serían la *Natividad de María* de la iglesia de la Pace di Castellamare en Stabia⁹⁵, la *Astrónoma*, del anticuario Sarti de París⁹⁶, la *Adoración de los Magos* del Banco de Nápoles⁹⁷ y otra de una colección privada de Valencia⁹⁸ y el cuadro de *Lot y sus hijas* de una colección de Milán⁹⁹, cuya dulzura hizo que se atribuyera a Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Nápoles, c. 1654) o a Massimo Stanzione (1585-1656).

Entre los cuadros de esta época del artista se deben incluir los que representan de forma reiterada a ese personaje de unos 40-50 años

88 Ragione, 2011: lám.19.

89 *Ibidem*: lám. 17.

90 *Ibidem*: lám. 3.

91 *Ibidem*: lám. 4.

92 *Ibidem*: lám. 5.

93 *Ibidem*: lám. 6-7.

94 Alabiso, 1996.

95 Ragione, 2011: lám. 8.

96 *Ibidem*: lám. 9.

97 *Ibidem*: lám 10.

98 *Ibidem*: lám. 11.

99 *Ibidem*: lám. 12.

100 Spinosa, 1992b: 57, fig. 19, por el que debió recibir 80 ducados el 1 de febrero de 1638; Spinosa, 2008: 549.

de edad con alborotados cabellos canosos y con una larga barba igualmente blanca, pintado siempre de perfil desde su lado izquierdo, que algunos críticos identifican como un autorretrato del artista, lo que no parece lógico, pues hacia 1635 Juan Do debía tener unos 30 años. Es el mismo modelo que aparece en el *Ezequiel* de la Cartuja de Nápoles atribuido hasta ahora a José de Ribera, obra datada c. 1640-1643¹⁰⁰, y en los restantes cuadros señalados¹⁰¹, como el *Estudio del pintor* de la Colección Masaveu, la *Muerte de San Alesio*, la *Lección de griego*, *Jacob pidiendo la mano de Raquel*, el *Filósofo leyendo* de la colección Koelliker y las dos versiones conocidas de *San Andrés*, una en una colección romana¹⁰² y otra la aquí dada a conocer (fig. 1), que ofrece las magníficas carnaciones del artista (Fig. 1,1), que constituyen el más próximo paralelo para la figura citada de *Ezequiel*.

En este aspecto estriba el evidente interés de este lienzo de *San Andrés*, aquí publicado pues era hasta ahora inédito, que hay que considerar pintado hacia 1640 o muy poco después por Juan Dó con la muy posible colaboración de José de Ribera. Aunque su identificación con el *Maestro dell'Annuncio ai pastori* sigue siendo discutida por algunos críticos, dada la ausencia de obras documentadas con seguridad, este lienzo evidencia su indudable calidad, comparable a la del propio José de Ribera con cuya mano llega a confundirse, lo que hace que las creaciones de este pintor valenciano, igualmente nacido en Játiva, sean cada día más valoradas en el marco del verdadero siglo de oro que constituye la gran pintura barroca napolitana del siglo XVII.

BIBLIOGRAFÍA

ABBATE, Francesco, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, 2002.

ALABISO, A. "Do, Giovanni", *The Dictionary of Art*, Willard, Ohio, 1996.

Benezit Dictionnaire des artistes, s.v. "Do, Giovanni", Gründ, 2006.

BENÍTEZ SÁNCHEZ BLANCO, Rafael, *Heroicas decisiones: La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*. Valencia, 2001.

BENITO DOMÈNECH, Fernando, *La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artífices*, Valencia, 1981.

BENITO DOMÈNECH, Fernando, "Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos", *Ars Longa*, n° 4, 1993, pp. 59-63.

Bernabé Pons, Luis Fernando, *Los moriscos: conflicto, expulsión y diáspora*. Madrid, 2009.

BOLOGNA, Ferdinando, *Opere d'arte del salernitano del XII al XVII secolo*, Napoli, 1955.

BOLOGNA, Ferdinando, *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli, cat. Exp.*, Napoli, 1991.

BROWN, Johnathan, *Jusepe Ribera. Prints and Drawings*, Princeton, 1973.

CAUSA, Raffaello, *La pittura del Seicento a Napoli dal Naturalismo al Barocco (Storia de Napoli, V)*, Napoli, 1972.

CAUSA, Raffaello, *L'Arte nella Certosa de San Martino a Napoli*, Napoli, 1973.

CECI, G. "Dò, Giovanni", V. Thieme, ed., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart, IX*, Leipzig, 1992.

DÍAZ Padrón, Matías, "Filósofo mirándose al espejo, de Jusepe Ribera, de nuevo rescatado", en <http://www.institutomoll.com/es/departamento-de-investigacion.html> (consultado 15.5.2016).

DOMINICI, Bernardo de, *Vite dei pittori, scultori, ed architetti napolitani*, Nápoles, 1742.

DONATI, Andrea, "Giovanni Do e i temi sapienziali", *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte (2008)*, Napoli, 2009a, pp. 57-69.

¹⁰¹ Vid. *supra*, n. 8 a 15.

¹⁰² Ragione, 2011: lám. 17.

- DONATI, Andrea, “Ritrovato il certificato di battesimo di Giovanni Do”, *Saggi e documenti per la storia dell’arte 2009*, Napoli, 2009a, p. 71.
- DONATI, Andrea, “Juan Do, collaboratore di Ribera”, *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell’arte 2010 - 2011*, Napoli, 2011, pp. 47-51.
- FELTON, Craig y Jordan, William B. *Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto* (Kimbell Art Museum), Fort Worth, Texas, 1982.
- FINALDI, Gabriele, “Documentary Appendix: The Life and Work of Jusepe de Ribera”, en A. PÉREZ SÁNCHEZ y N. Spinosa, eds., *Jusepe de Ribera (1591-1652)*, New York, 1992, p. 231-255.
- FINALDI, Gabriele, “Apéndice documental de la vida y la obra de José de Ribera”, en A. Pérez Sánchez y N. Spinosa, eds., *Ribera (1591-1652)*, Madrid, 2003, pp. 485-506.
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano, “Artistes y clientes en Xàtiva, 1550-1707”, en *La llum de les imatges lux mundi* (catálogo de exposición), Játiva, 2007, pp. 537-571.
- HERNÁNDEZ PEREIRA, Jesús, “Entorno a Bartolomé Passante”, *Archivo Español de Arte*, 3, 1955, pp. 266-273.
- LONGHI, Roberto, “Un San Tommaso del Velázquez e le congiunture italo-spagnole tra il ‘500 e il ‘600”, *Vita Artistica*, 1927, pp. 4-11.
- LONGHI, Roberto, *Studi Caravaggeschi II*, Milano, 1935.
- LONGHI, Roberto, “I pittori della realtà in Francia”, *Studi caravaggeschi, II*, Milano, 2000, pp. 1-12 [reed. de *Italia letteraria*, 19,1, 1935].
- MARINI, Maurizio, “Juan (Giovanni) Do [Maestro dell’Annunzio ai pastori] (Jativa 1604-Napoli 1656)”, *Pittore a Napoli 1610-1656. Contributoi e schede*, Roma, 1974, pp. 103-107.
- MAYER, August L. *Jusepe de Ribera*, Leipzig, 1908 (2ª ed., 1923).
- MAZZOCCHI, Giuseppe, “Ribera “lo spagnoletto” maestro del chiaroscuro”, *Archivio*, en *Provincia Pavese*, 2009.12.2, en http://ricerca.gelocal.it/laprovinciapavese/archivio/laprovinciapavese/2009/12/02/PT3PO_PT307.html (consultado 31.5.2016).
- MILICUA, José, “Inéditos de Bernardo Cavallino”, *Goya* 1954, 2, pp. 68-73.
- Museo Nacional del Prado, *Museo del Prado. Inventario general de pinturas*, Madrid, 1990.
- Napoli, J. Nicholas, *The Ethics of Ornament in Early Modern Naples. Fashioning the Certosa di San Martino*, Dorchester, 2015.
- NEUMANN, Jaromir, “Unbekannte neapolitanische Gemälde im Schloss in Opočno”, 1983, *Akten des XXV Internatinmaler Kongress für Kunstgeschichte*, Wien, 1986, pp. 139-145.
- PARRADO, María José, *Restauración del lienzo Adoración de los Pastores [siglo XVII] atribuido a José de Ribera y Juan Dò. Museo Conventual de Monasterio de Santa Paula, Sevilla, Sevilla, s.a.*
- PASQUALE, N. *A’ posteriori della peste de Napoli, e suo Regno nell’ano 1656*, Napoli, 1668.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*. Madrid, 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “La pintura napolitana del Seiscientos y España”, en *La Pintura napolitana. De Caravaggio a Lucas Jordán (catálogo de exposición)*, Madrid, 1985a, pp. 46-61.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Giovanni Do”, en *La Pintura napolitana. De Caravaggio a Lucas Jordán (catálogo de exposición)*, Madrid, 1985b, n° 33, pp. 120-121.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, “Maestro del Anuncio a los Pastores”, *La Pintura napolitana. De Caravaggio a Lucas Jordán (catálogo de exposición)*, Madrid, 1985c, pp. 64-71.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio y Hurtado Balaguer, Miguel, *Conservación y restauración de las Adoraciones de los pastores de Jerónimo J. Espinosa*. Valencia, 1998.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667)*. Valencia, Museo de Bellas Artes, Catálogo de la Exposición, 2000.
- PORCIO, A., “Immagini della peste del 1656”, en *Civiltà dei Seicento a Napoli, vol. 2*, Napoli, 1984, pp. 51-57.
- RAGIONE, Achile della, “Alcune aggiunte al catalogo del Maestro dell’Annunzio ai pastori”, *Nuovi saggi sui pittori napoletani del Seicento*, Napoli, 2011, pp. 1-4.
- REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F*, II,3, Barcelona, 2000.

- RENZI, Salvatore de, *Napoli nell'anno 1656*, Napoli, 1867.
- SALAZAR, Lorenzo, "Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del XVII secolo", *Napoli Nobilissima*, IV, 1895.
- SPIKE, John T. "The case of the Master of the Annunciation to the shepherds, alias Bartolomeo Bassante", *Studi di Storia dell'Arte*, 1992, pp. 203-212.
- SPINOSA, Nicola y Pérez Sánchez, Alfonso, *La obra completa de Ribera*, Barcelona, 1979.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera a San Martino", *Jiuseppe de Ribera 1591-1652*, Napoli, 1992a, pp. 290-313.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera en San Martino", en Pérez Sánchez, Alfonso Emilio y Spinosa, Nicola, *Ribera (1591-1652)*, Madrid, 1992b, pp. 57-71.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera en Nápoles", en A. Pérez Sánchez y N. Spinosa, *Ribera (1591-1652)*, (catálogo de exposición), Madrid, 1992c, p. 35-55.
- SPINOSA, Nicola, "Ribera a San Martino", Nicola Spinosa y Denise Maria Pagano, *I Profeti di Ribera a Sanmartino*, Napoli, 1992d, p. 44 s.
- SPINOSA, Nicola, "Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento napoletano", *Ricerche sul '600 napoletano: Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli, 1996, pp. 242-256.
- SPINOSA, Nicola, "Qualche aggiunta e alcune precisazione per il Maestro dell'Annuncio ai Pastori", *Scritti si Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli, 1998, pp. 247-252.
- SPINOSA, Nicola, "Ancora sul Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante e Antonio de Bellis"; *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano, 2000, pp. 177-184.
- SPINOSA, Nicola, *Ribera. L'opera completa*, Napoli, 2003.
- SPINOSA, Nicola, *Ribera. La obra completa*, Madrid, 2008.
- SPINOSA, Nicola y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Seicento napoletano. Del naturalismo al Barroco*, cat. Exp., Madrid, 2008.
- SPINOSA, Nicola, *Pittura dei Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli, 2010.
- THOMSON, J. M. "Mugilidae", en J. Daget, J.-P. Gosse y D. F. E. Thys van den Audenaerde, eds., *Check-list of the freshwater fishes of Africa (CLOFFA)*, 2, Brussels-París, 1986, pp. 344-349.
- THOMSON, J. M. "Mugilidae", en J. C. Quero, J. C. Hureau, C. Karrer, A. Post y L. Saldanha, eds., *Check-list of the fishes of the eastern tropical Atlantic (CLOFETA)*, 2, Lisboa-París, 1990, pp. 855-859.
- TIMÓN TIEMBLO, María Pía, *El marco en España del mundo romano al inicio del modernismo*, Madrid, 2002.
- TRAMOYERES BLASCO, Luis, *Un Colegio de Pintores*, Madrid, 1912.
- VIGUIER, Florence, *Collections du musée Ingres, Les peintures anciennes, XIVe-XVIIIe siècles*, Paris, 1993.
- VITO, Giuseppe de, "Il Maestro dell'Annuncio ai pastori", en *Civiltà del Seicento a Napoli*, cat. Exp., Napoli, 1984, pp. 341-348.
- VITO, Giuseppe de, "Variazioni sul nome del Maestro dell'Annuncio ai Pastori. Studio comparativo di due dipinti su tela attribuiti al Maestro dell'Annuncio ai Pastori", en *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in Memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1996-1997*, Napoli, 1998, pp. 7-62.
- VITO, Giuseppe de, "Juan Dò riconfermato", *Ricerche sul '600 napoletano, Saggi e documenti per la storia dell'arte 2003-2004*, Napoli, 2004, pp. 85-92.
- VITO, Giuseppe de, "Alcuni dipinti inediti o poco noti di Juan Do", *Saggi e documenti per la storia dell'arte 2008*, Napoli, 2009, pp. 33-38
- VV. AA. *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2009-2013.
- VV. AA. *La Pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano (catálogo de exposición)*, Milano, 1983.
- VV. AA. *Spanish Artists from the Fourth to the Twentieth Century. A Critical Dictionary*, Frick Art Reference Library, New York, 1993-1996.