

“Iba a ver un cuadro de Ribera”: lecturas decimonónicas sobre *lo Spagnoletto* y su *Piedad* (1637) de la cartuja de San Martino (Nápoles)¹

Guillermo Juberías Gracia
Universidad de Oviedo  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.105544>

Recibido: 18 de octubre de 2025 • Aceptado: 24 de febrero de 2026 • Publicado: 9 de abril de 2026

Resumen: A diferencia de otros maestros españoles, la historiografía del arte ha dedicado una atención limitada a la fortuna crítica contemporánea de José de Ribera (1591-1652). El presente estudio analiza testimonios decimonónicos —fundamentalmente españoles— sobre su obra más apreciada durante este periodo: la *Piedad* (1637) de la cartuja de San Martino (Nápoles). Primero, examinamos cómo, en el contexto europeo y estadounidense previo a la publicación en 1908 de la monografía sobre *lo Spagnoletto* de August L. Mayer, fue consolidándose una “leyenda negra” sobre el pintor basada en la literatura artística de los siglos precedentes, particularmente en el relato de Bernardo de Dominici (1742). A continuación, analizamos las guías de viaje decimonónicas que prestaron atención a las pinturas de Ribera conservadas en dicha cartuja y contribuyeron a su divulgación. Por último, presentamos un conjunto de testimonios —inéditos, en su mayoría— relativos a la *Piedad* de San Martino, advirtiendo los valores que hicieron de esta la pintura más admirada de Ribera durante el siglo XIX y cómo la producción de este artista asentado en Nápoles fue interpretada desde España en clave nacionalista, reivindicando al pintor como un jalón esencial de la tradición pictórica española y desmintiendo ciertas fábulas sobre su vida.

Palabras clave: Ribera; San Martino; *Piedad*; Nápoles; Ottocento; Recepción crítica

EN “I was going to see a painting by Ribera”: Nineteenth-century interpretations of *lo Spagnoletto* and his *Pietà* (1637) from the Charterhouse of San Martino (Naples)

Abstract: Unlike other Spanish masters, art historiography has devoted limited attention to the contemporary critical reception of José de Ribera (1591-1652). This study examines nineteenth-century testimonies —primarily Spanish— regarding his most esteemed work during this period: the *Pietà* (1637) of the Charterhouse of San Martino (Naples). First, we explore how, within the European and American context prior to the 1908 publication of August L. Mayer’s monograph on *lo Spagnoletto*, a “black legend” surrounding the painter was established, based on artistic literature from preceding centuries, particularly Bernardo de Dominici’s account (1742). Subsequently, we analyze nineteenth-century travel guides that focused on Ribera’s paintings preserved in that charterhouse and contributed to their dissemination. Finally, we present a collection of testimonies —mostly unpublished— related to the *Pietà* of San Martino, highlighting the qualities that made this painting Ribera’s most admired work during the nineteenth century and examining how the oeuvre of this Naples-based artist was interpreted from Spain through a nationalist lens, affirming the painter as a fundamental figure in the Spanish pictorial tradition and refuting certain myths about his life.

Keywords: Ribera; San Martino; *Pietà*; Naples; Ottocento; Critical reception

Sumario: 1. Introducción: lo Spagnoletto y su leyenda negra entre el Seicento y el Ottocento. 2. La cartuja de San Martino y sus obras de Ribera en las guías de viaje decimonónicas. 3. Lecturas españolas sobre la *Piedad* de San Martino. 4. Conclusión. 5. Fuentes y referencias bibliográficas:

¹ Esta publicación ha sido elaborada en el marco de una ayuda postdoctoral Juan de la Cierva (JDC2022-048681-I), financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea con fondos «NextGenerationEU»/PRTR. Es fruto de una estancia de investigación desarrollada en 2025 en la Università degli Studi di Napoli L’Orientale. Su autor desea expresar su agradecimiento a los profesores María de Vivo y Giuseppe Porzio por su asesoramiento y consejos durante dicha estancia. Su autor es miembro del grupo de investigación EsArt – Escenarios para el Arte (IP. Ana María Fernández García). Subvenciones a grupos de investigación de organismos públicos de I+D+I del Principado de Asturias. Convocatoria 2024 “Escenarios para el Arte. ESART” IDE/2024/000731. SEK-25-GRU-GIC-24-05. Agencia de Ciencia, Competitividad Empresarial e Innovación Asturiana (SEKUENS).

Cómo citar: Juberías Gracia, Guillermo. “Iba a ver un cuadro de Ribera”: lecturas decimonónicas sobre lo Spagnoletto y su Piedad (1637) de la cartuja de San Martino (Nápoles)”. En *Ecosistemas sagrados Imágenes de devoción, representaciones y medio ambiente (siglos IV-XX)*, editado por Ivan Folletti, Adrien Palladino y Zuzana Frantová. Monográfico temático, *Eikón Imago* 15 (2026), e105544. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.105544>

1. Introducción: lo Spagnoletto y su leyenda negra entre el Seicento y el Ottocento

A la hora de desgranar los enrevesados procesos que conformaron la noción de “escuela pictórica española”², el caso de José de Ribera (Játiva, 1591 – Nápoles, 1652) presenta ciertas particularidades, al ser un artista nacido en España, pero que desarrolló su carrera profesional en la península itálica, donde fue incluido en repertorios biográficos de artistas italianos. Por ello, la adscripción de Ribera a un canon pictórico nacional, como también sucedió con el Greco, fue un proceso de cierta complejidad³. Desde España, la literatura artística de su tiempo, incluyendo a Pacheco, Díaz del Valle, Palomino o Jusepe Martínez, reconoció la relevancia de Ribera y su condición de artista español, arguyendo la cuestión de la reivindicación de su españolidad en sus firmas y sus frecuentes trabajos para una clientela hispánica⁴.

Ribera también gozó, tempranamente, de reconocimiento internacional. Al respecto, Amaya Alzaga apunta otra singularidad en su recepción crítica: “la leyenda del Ribera romántico no nace en Francia en el siglo XIX, a diferencia de la de sus compatriotas españoles”⁵. Y es que, aunque la pintura española no fue lo suficientemente valorada en Europa hasta la Guerra de la Independencia, el arte italiano sí había recibido la atención de abundantes tratadistas, tanto italianos como de otros países, que incluyeron a

lo Spagnoletto en sus escritos. Así, según Alzaga, la temprana fama internacional de Ribera se debió a la inclusión de su figura en las *vidas de artistas* italianas y a la difusión en Europa de grabados de reproducción de sus obras. De esta manera, las truculentas leyendas sobre Ribera comenzaron en el Seicento italiano con obras como *Vite de’ pittori, scultori et architetti moderni* de Gian Pietro Bellori (1672), quien presentó al artista como un pintor bajo la influencia del arte de Caravaggio y como líder de otros artistas violentos y de religiosidad extrema en Nápoles. Se le culpaba de la caída en desgracia y fallecimiento del *Domenichino* y esta mala fama pasó a la tratadística francesa, tal y como se aprecia en el tercer tomo, publicado en 1679, de la obra de André Félibien *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*⁶.

En la siguiente centuria, cuando Nápoles ya era un reino escindido de la monarquía hispánica —aunque gobernado por Carlos VII, el futuro Carlos III de España—, vio la luz un tratado de gran influencia posterior, las *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, de Bernardo De Dominici, publicado en 1742, cuya influencia sobre tratados más modernos fue remarcada por Alzaga⁷. Este estudio, obra de un erudito partenopeo, constituyó, durante los siglos XVIII y XIX, una de las principales fuentes de información sobre la pintura napolitana del Seicento —citado incluso en guías de viajes, como luego detallamos—. Ya a comienzos del siglo XX, sus anécdotas fueron puestas en cuestión por el historiador Benedetto Croce, quien llamó a De Dominici “Il Falsario” y denunció que incluso autores contemporáneos siguiesen repitiendo las invenciones del que consideraba un “avvelenatore delle fonti” de la Historia del Arte napolitana⁸. Sin embargo, la obra de De Dominici perpetuó ciertas ideas que condicionaron la fortuna crítica de Ribera durante el siglo XIX. Las más repetidas fueron el supuesto origen italiano del artista —situando su nacimiento en la ciudad de Galípoli, provincia de Lecce—, su temperamento complotista, advenedizo y violento y, a pesar de todo lo anterior, su extraordinaria calidad como pintor. De Dominici concedió una importancia notable a Ribera y le dedicó 24 páginas del tercer volumen de su obra⁹. Sobre la condición de español presente en las firmas del maestro¹⁰, este autor sostiene que respondía al

² Sobre la noción de escuela y la fortuna de los maestros de la tradición española, cabe destacar: Javier Portús Pérez, *El concepto de pintura española. Historia de un problema* (Madrid: Verbum, 2012). En ella, se parte del siglo XVII como momento de consolidación de estereotipos sobre el arte español arrastrados hasta la actualidad.

³ Sobre este debate, Pedro de Madrazo afirmaba en la versión extensa del *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de 1872* cómo, en el caso de pintores como Ribera o Poussin, artistas que sin ser italianos cultivaron el arte en Italia, “todos los biógrafos convienen ya en que el pintor pertenece á su país natal, y no á aquel en donde estudió”. Según Madrazo, al margen del tiempo pasado en el extranjero, todos ellos mantienen “algo, ó mas bien mucho, de su índole nativa y del acento patrio”. Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinopsis de las varias escuelas... y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España y sobre la formación y progreso de este establecimiento* (Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872), XXXI. Por su parte, Manuel Bartolomé Cossío afirmaba cómo, mientras el Greco tuvo dificultades en ser aceptado en la escuela española, “los extranjeros desean por su parte apropiarse a Jusepe Ribera”: Manuel Bartolomé Cossío, *Aproximación a la pintura española* (Madrid: Akal, 1985), 111; citado por Miguel Morán Turina, “A vueltas con Ribera y la esencia de lo español”, *Archivo Español de Arte* 274 (1996): 196. Javier Portús apuntó ciertos paralelismos entre ambos artistas como fueron las firmas españolas de Ribera y los autógrafos en carácter griego del Greco, véase: Portús, *El concepto de pintura española*, 75.

⁴ Portús, *El concepto de pintura española*, 75-81.

⁵ Amaya Alzaga Ruiz, “La fortuna crítica de José de Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico”, en *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*, coord. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003), 501.

⁶ Alzaga Ruiz, “La fortuna crítica de José de Ribera”, 502-503.

⁷ Alzaga Ruiz, “La fortuna crítica de José de Ribera”, 508.

⁸ Benedetto Croce, *Aneddoti e profili settecenteschi* (Milán-Palermo-Nápoles: Remo Sandron, 1914), 17-18.

⁹ Bernardo De Dominici, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. 3 (Nápoles: Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742), 1-24.

¹⁰ De las 364 obras que se atribuyen a Ribera en su último catálogo razonado, al menos 183 están firmadas. Véase: Nicola Spinosa, *Ribera. L’opera completa* (Nápoles: Electa Napoli, 2006), 182. Tal y como señala Portús, es una proporción importante para un artista de su tiempo. En estas firmas fue habitual la inclusión de las palabras “español” y, o “valencia-

propósito de ganarse la protección de la nación dominante y el “favore continuo del Viceré”¹¹.

Por otro lado, siguiendo a Bellori, De Dominici recoge varias anécdotas muy repetidas en los relatos posteriores. Así, narra la llegada del pintor boloñés Domenico Zampieri —*Domenichino*— para trabajar en la capilla real del Tesoro de San Gennaro en el *duomo* de Nápoles, lo que habría motivado un odio irracional de Ribera y la caída en desgracia del *Domenichino*, quien se habría visto obligado a acatar las correcciones de *lo Spagnoletto* y a terminar huyendo a caballo de Nápoles para, a su regreso posterior a la ciudad, fallecer posiblemente envenenado¹². Todo ello no impide que el tratadista reconozca la calidad de la pintura de *lo Spagnoletto* para el Tesoro (1742: 9). Después señala como otra víctima de Ribera a Massimo Stanzione¹³. Según De Dominici, las figuras de los profetas presentes en la nave de la iglesia de la cartuja de San Martino habían sido encomendadas a Stanzione, pero, gracias al favor de los virreyes españoles, el encargo pasó a Ribera¹⁴. De nuevo, tras este comentario, De Dominici subraya la calidad del conjunto. Además, según este escritor, los cartujos animaron a Ribera y a Stanzione a ejecutar cada uno un cuadro para el altar del tesoro nuevo de la cartuja. La *Piedad* de Ribera superó la de su opositor, tal y como los cartujos y el propio Stanzione reconocieron¹⁵. De Dominici dedica comentarios muy elogiosos a esta pintura de Ribera, que numerosos textos posteriores consideraron como su obra maestra y recoge una afirmación de Luca Giordano quien habría dicho que “solo studio di quella pittura bastar poteva a fare un valentuomo nella pittura”¹⁶. Páginas más adelante, al relatar la vida de Stanzione, De Dominici narra la fantástica anécdota de que Ribera convenció a los monjes para lavar el cuadro de su rival con un “acqua corrosiva”, cuyo efecto destructor Stanzione habría dejado a la vista como testimonio de la “la malignità dello Spagnoletto”¹⁷.

A este anecdótico de carácter profesional se suma la célebre leyenda sobre el amorío de la supuesta hija de *lo Spagnoletto* con Juan José de Austria, enviado por Felipe IV a Nápoles para apaciguar la revuelta napolitana de 1647. De Dominici

explica esta historia sobre la base de la ambición del pintor, quien deseoso de conseguir el favor del vástago del rey, lo convidó a una velada en su casa en la que sedujo a su hija María Rosa, quien terminaría perdiendo su honor y siguiendo a Juan José de Austria hasta Palermo, donde habría sido colocada en un convento¹⁸.

A los escritos de De Dominici se sumaron los de viajeros extranjeros que pasaron por Nápoles y dieron su opinión sobre las obras de arte contempladas. Entre ellos, el marqués de Sade¹⁹, quien visitó la ciudad entre enero y mayo de 1776 como etapa final de un largo periplo por la península itálica y, a pesar de sus opiniones negativas sobre Nápoles y su arte: “[...] ce n'est pas à Naples qu'il faut venir chercher les arts. En quittant Rome on les y laisse”²⁰, defendió la calidad de las obras de *lo Spagnoletto* en la ciudad, especialmente su *Piedad* de San Martino. En su crónica sobre la cartuja, tal y como repiten después los autores decimonónicos, subraya primero la belleza de su emplazamiento²¹, para luego enumerar sus tesoros artísticos, describiéndolos y refutando las teorías del abad Richard, quien había publicado en 1766 una *Description historique et critique de l'Italie*. Sade alaba la calidad de los profetas y de la *Comunión de los apóstoles* de Ribera²², pero, sobre todo, la *Piedad* recibe su máximo elogio, destacando la admiración que despertaba entre los *connaisseurs*²³. Corroboran esta afirmación las copias que hemos podido localizar de la *Piedad* por parte de artistas franceses como Guillaume Guillon (1791) o Alphonse-Louis Dulon (ca. 1842)²⁴.

Durante el siglo XIX, la fortuna de Ribera se benefició del creciente interés por la pintura española en Europa. A ello contribuyó la inauguración en Madrid del Real Museo de Pinturas —actual Museo Nacional del Prado— en 1819. Al respecto, el primer catálogo de la colección de pintura española del Prado, editado precisamente en ese año, ya referenciaba 29 obras de Ribera en las salas del museo²⁵. Dos décadas después, su fama se vio incrementada por la presencia de sus obras en la Galerie Espagnole del Louvre (1838-1848). La crítica francesa sobre este acervo expuesto en París consolidó ciertos estereotipos sobre la, hasta entonces, poco conocida, escuela pictórica española, cuya estética fue caracterizada por un realismo a ultranza al servicio de un catolicismo sanguinario, dando continuidad a la leyenda negra

no”, tanto en español como en latín. Portús, *El concepto de pintura española*, 76-79.

¹¹ De Dominici, *Vite de' pittori*, 5. Estudios como los de Nicola Spinosa han demostrado que, aunque Ribera contó con el favor de diversos virreyes y de la nobleza española, su clientela fue muy variada y también incluyó a italianos y extranjeros, véase el pago efectuado al artista por el príncipe Marc'Antonio Doria en 1519. Nicola Spinosa, “Ribera en Nápoles,” en *Ribera, 1591-1652*, eds. Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992), 38. Sobre la documentación conservada relativa a pagos del artista, véase: Gabriele Finaldi, “A Documentary Look at the Life and Work of Jusepe de Ribera”, en *Jusepe de Ribera, 1591-1652*, eds. Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), 3.

¹² De Dominici, *Vite de' pittori*, 7-8.

¹³ Sin embargo, según Gabriele Finaldi, ambos maestros habrían mantenido vínculos profesionales importantes que les llevarían, por ejemplo, a presentar un informe conjunto sobre los frescos de *Domenichino* en la capilla de San Genaro del *duomo*. Finaldi, “A Documentary Look”, 4.

¹⁴ De Dominici, *Vite de' pittori*, 10.

¹⁵ De Dominici, *Vite de' pittori*, 13.

¹⁶ De Dominici, *Vite de' pittori*, 14.

¹⁷ De Dominici, *Vite de' pittori*, 53.

¹⁸ De Dominici, *Vite de' pittori*, 20-21.

¹⁹ Pierre Rosenberg, “De Ribera a Ribot. Del naturalismo al academicismo: el destino de un pintor en pos de su nacionalidad y de su definición estilística”, en *Ribera, 1591-1652*, eds. Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa (Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992), 148.

²⁰ Donatien Alphonse François de Sade, *Voyage à Naples* (París: Éditions Payot & Rivages, 2008), 62.

²¹ Sade, *Voyage à Naples*, 68.

²² Sade, *Voyage à Naples*, 70.

²³ Sade, *Voyage à Naples*, 73.

²⁴ La copia de Guillon fue ejecutada durante su pensionado en Italia y se conserva actualmente en el Musée des Beaux-Arts de Dijon (número de inventario: 1007). La de Dulon fue enviada en 1843 a la iglesia abacial de la Trinité de Vendôme (número de inventario: FNAC PFH-3152).

²⁵ Anónimo, *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo del Prado* (Madrid: Imprenta Real, 1819).

sobre España²⁶. 28 obras fueron inventariadas bajo la autoría de Ribera, siendo el maestro mejor representado en la colección después de Zurbarán, con 81 pinturas registradas, y de Murillo, con 38.

Todo ello favoreció el fortalecimiento de una leyenda negra sobre el artista, exacerbada durante el siglo XIX. Edward Payne²⁷, como Alzaga, explica cómo las obras de Ribera eran mejor conocidas en Europa que las de coetáneos suyos como Zurbarán o Velázquez, debido a su presencia en Roma y, sobre todo, en Nápoles, paradas obligadas del Grand Tour. Así, la literatura romántica exaltó la violencia de la pintura de Ribera, estableciendo analogías entre su obra y su propio carácter, a partir de la leyenda negra sobre el artista construida durante los dos siglos precedentes. Al respecto, alcanzaron una gran popularidad los conocidos versos de Lord Byron en su poema satírico *Don Juan* (1818-1824). En su canto XIII, publicado en diciembre de 1823, Lord Byron reza: "Of martyrs awed, as *Spagnoletto* tainted / His brush with all the blood of all the sainted"²⁸.

Sin embargo, fueron los autores franceses los que más contribuyeron a esta leyenda negra. Al respecto, Payne ha analizado pormenorizadamente dos poemas de Théophile Gautier sobre el pintor, pertenecientes a su poemario *España* (1845), escrito tras su viaje a la península ibérica en 1840, acompañado por Eugène Piot: "Sur le Prométhée du musée de Madrid" y "Ribeira". En ambos se exalta la violencia de las obras de Ribera, en el primero centrándose en su pintura *Ticio*, que integró las colecciones del palacio del Buen Retiro desde 1634²⁹. El segundo poema es más extenso y en él se presenta a Ribera como un artista capaz de cambiar el "azur du ciel italien" por el "noir Valencien". Según Payne³⁰, Gautier muestra a un pintor de una personalidad tan oscura como su propio arte y, al mismo tiempo, revela compasión por su torturado carácter y lo sitúa como epítome del realismo: "Le vrai, toujours le vrai, c'est ta seule devise!", uno de los rasgos que más apreció la crítica decimonónica de la pintura española³¹.

Toda esta leyenda negra motivó la aparición de obras literarias y pictóricas con Ribera como protagonista, algunas de ellas inéditas y que aquí referenciamos por haber contribuido a aumentar la fama internacional del artista. Una de las primeras fue la novela *La figlia dello Spagnoletto*, publicada en Florencia en 1855 por Francesco di Proto Pallavicino, duque del Albaneto. Aunque su primer capítulo comienza situando la trama en 1647, en seguida realiza una analepsis y dedica buena parte del libro a trazar la historia vital del pintor, siguiendo fundamentalmente el relato de De Dominici —aludiendo, por ejemplo, al origen

pugliano de Ribera³²—. Pero, a diferencia del tratadista, Pallavicino suaviza el supuesto mal carácter de Ribera: "uomo altiero, ma affabile, lepido e grave ad un tempo e corrivo all'ira, ma facile a porla giù"³³. Esto explica que, aunque aborde la cuestión de la enemistad de Ribera con *Domenichino* y con Stanzone, eluda en ambas los detalles más escabrosos dados por De Dominici³⁴. El resto del relato se centra en la caída en desgracia del pintor a partir del episodio relacionado con Juan José de Austria, tras la citada velada³⁵.

La leyenda sobre Ribera también inspiró una obra teatral del escritor y crítico de arte napolitano Carlo Tito Dalbono³⁶, titulada *Lo Spagnoletto ovvero gli artisti rivali*, estrenada en el teatro Carolina de Palermo por la compañía Domeniconi, con un libreto publicado años después, en 1872, en Nápoles. Se trata de un drama histórico en cuatro actos, los tres primeros ambientados en Nápoles y el cuarto en la campiña entre Nápoles y Roma. La acción comienza cuando Caracciolo y Corenzio avisan a Ribera de que el *Domenichino* va a trabajar en la capilla del Tesoro de San Gennaro, cuestión que provoca la furia de Ribera³⁷. Continúa con los preparativos en casa del pintor para la fiesta ofrecida a Juan José de Austria, cuestión que eleva el orgullo de Eleonora Cortés, la esposa del artista³⁸. Este drama presenta a Eleonora como la responsable de haber favorecido la relación del hijo de Felipe IV y María Rosa, culpabilizándola de la muerte de la muchacha y de la caída en desgracia de la familia.

La larga proyección de la leyenda de Ribera llegó hasta Estados Unidos. En 1875 la poetisa norteamericana Emma Lazarus escribió *The Spagnoletto*, un drama en cinco actos impreso al año siguiente en una edición privada. Esta escritora neoyorquina compuso la obra en un momento de crisis vital, tras haber vivido una profunda decepción cuando su amigo y mentor Ralph Waldo Emerson no la incluyó en su *Parnassus*, una antología de poesía británica y americana (1874). Allison Giffen ha analizado *The Spagnoletto* encontrando paralelismos entre la hija de Ribera y Lazarus, pues ambas encarnarían el arquetipo de la *savage daughter*: María Rosa al huir con Juan José de Austria y ella al rebelarse contra Emerson³⁹. Giffen no indica cómo Lazarus pudo tener conocimiento de la biografía de Ribera, en un momento en el que todavía no había viajado a Europa. Sin embargo, los eventos narrados repiten las citadas leyendas sobre el pintor fraguadas en el siglo XVIII y, posiblemente, consiguiese acceder a la obra de Dalbono. En este caso sí se sigue el relato de De Dominici y, por ello, los cuatro primeros actos se

²⁶ Jeannine Baticle y Cristina Marinas, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848* (Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981), 22.

²⁷ Edward Payne, "Ribera, Gautier, and the French Taste for Violent Painting", *Journal for the Study of Romanticisms* 11 (2022): 73.

²⁸ George Gordon Byron, *Don Juan. Cantos XII, XIII and XIV* (Londres: John Hunt, 1823), 90.

²⁹ Museo Nacional del Prado, Madrid. Número de inventario: P001113.

³⁰ Payne, "Ribera, Gautier, and the French Taste", 97-102.

³¹ Ilse Hempel Lipschutz, *Spanish Painting and the French Romantics* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972), 194.

³² Francesco Pallavicino di Proto, *La figlia dello Spagnoletto*, vol. 1 (Florencia: Felice Le Monnier, 1855), 19.

³³ Pallavicino di Proto, *La figlia dello Spagnoletto*, 51.

³⁴ Pallavicino di Proto, *La figlia dello Spagnoletto*, 45-49.

³⁵ Pallavicino di Proto, *La figlia dello Spagnoletto*, 154.

³⁶ Fue autor de una guía de Nápoles titulada *Guida di Napoli e dintorni*, publicada en 1891, en la que se presenta la *Piedad* de San Martino como un cuadro en el que Ribera vence a sus émulos y que reúne "la semplicità, il disegno, il colore e l'espressione", véase: Carlo Tito Dalbono, *Guida di Napoli e dintorni* (Nápoles: Cav. Antonio Morano, Editore, 1891), 333-334.

³⁷ Carlo Tito Dalbono, *Lo Spagnoletto, ovvero gli Artisti rivali* (Napoli: Estamperia di F. De Angelis, 1872), 7.

³⁸ Dalbono, *Lo Spagnoletto*, 14.

³⁹ Allison Giffen, "Savage Daughters: Emma Lazarus, Ralph Waldo Emerson, and *The Spagnoletto*", *ATQ: 19th Century American Literature and Culture* 15, no. 2 (2001): 89-107.

sitúan en Nápoles, mientras que el quinto tiene lugar en Palermo⁴⁰. Lazarus presenta al artista bajo el mito del hombre hecho a sí mismo, que había alcanzado la gloria gracias a su talento⁴¹. En el primer acto, sus hijas se preparan para acudir al baile ofrecido en honor de Juan José de Austria⁴², quien es presentado como un Don Juan, heredero de la belleza de su madre la Calderona. En el segundo acto, Ribera se vanagloria de haber logrado unir a su hija con Don John, como un premio a sus años como mendigo⁴³. Sin embargo, en seguida teme que María Rosa sea deshonrada y hace uso de la metáfora de quitar los pétalos a una flor⁴⁴. En el cuarto acto, con la promesa de ser proclamada “Princess of Austria”, María Rosa parte a Palermo con “Don John”⁴⁵. El último acto se desarrolla en un convento palermitano donde María Rosa recibe la visita de su padre disfrazado de monje, quien se suicida como castigo definitivo para su hija⁴⁶. Pero, al margen de la reiteración de ciertos estereotipos como el de Ribera ambicioso y del príncipe como un Don Juan, Lazarus demuestra un cierto conocimiento del arte español y cita en varias ocasiones a Velázquez y a Zurbarán y, por ejemplo, evoca la obra *Sileno ebrio* de Ribera, perteneciente por entonces a las colecciones del Museo Nazionale de Nápoles, también conocido entonces como Museo degli Studi⁴⁷.

Además, en el siglo XIX, los maestros del pasado fueron objeto de representaciones pictóricas en las que, generalmente, se les imaginaba trabajando en sus talleres. En España, autores como Velázquez, Murillo o Goya fueron objeto de estas puestas en escena que solían tener un cierto sentido de homenaje a los maestros⁴⁸. Ribera, por su temprana fama internacional, fue objeto de estas representaciones de la mano de artistas franceses como Claudius Jacquand (1839) o Antoine Gibert (1863). Al respecto, Pierre Rosenberg dio una detallada relación de cuadros presentados a los salones parisinos en los que se incluía a Ribera como personaje⁴⁹. Por su parte, el Museo di Capodimonte conserva una interesante pintura al óleo de mediano formato titulada *Il pittore Ribera. Figura maschile*, obra de la pintora napolitana Maria de Luca (Fig. 1). En ella se escenifica la imagen del pintor proyectada por De Dominici, la de un artista exitoso que consiguió una vida lujosa. La obra figura en la *Guida illustrativa del Real Museo di Capodimonte* de 1876, con el título: *Il pittore Ribera che guarda le sue decorazioni*⁵⁰. Fue expuesta en la V Mostra della Società Promotrice di Belle Arti di Napoli del 1867-68 y fue adquirida por la casa de Saboya para la colección de Capodimonte⁵¹.



Figura 1. *Il pittore Ribera. Figura maschile*, Maria de Luca (ca. 1867). Óleo sobre lienzo, 67 x 44,5 cm. Fuente: Museo e Real Bosco di Capodimonte

Tras un siglo XIX repleto de leyendas y mitos sobre Ribera, a comienzos del siglo XX, comenzaron a matizarse algunos de los lugares comunes sobre el pintor. Para ello, resultaría trascendental la monografía titulada *Juseppe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, publicada en 1908 por el historiador del arte alemán August L. Mayer, fruto de su tesis doctoral. Según apunta Teresa Posada, la obra marcó “un punto de inflexión en los estudios sobre el pintor”⁵². Fue la primera monografía dedicada al artista y, entre sus aportaciones, cabe destacar la adscripción del pintor a la escuela española, su estudio conjunto de cuadros, dibujos y estampas, además del establecimiento de un catálogo razonado sistemático, ilustrado con abundantes fotografías, en el que se apoyaron los siguientes especialistas en Ribera. Mayer defendió la teoría de que en la obra del valenciano se aprecia un esfuerzo por abandonar el tenebrismo y llegar a una pintura luminosa⁵³. La superación del mito del Ribera más oscuro también se dio en Italia y, al respecto, Eduardo Dalbono publicaba en 1915 un artículo sobre la reordenación de la Real Pinacoteca di Napoli. Al abordar la sala de Ribera desmintió que el artista hubiese utilizado en exclusiva las tonalidades oscuras. Explicó cómo se había construido una imagen de la pintura napolitana del *Seicento* como oscura, opaca y amarillenta, aspecto que, según

⁴⁰ Giffen, “Savage Daughters”, 2.

⁴¹ Giffen, “Savage Daughters”, 3.

⁴² Giffen, “Savage Daughters”, 11.

⁴³ Giffen, “Savage Daughters”, 17.

⁴⁴ Giffen, “Savage Daughters”, 37.

⁴⁵ Giffen, “Savage Daughters”, 42.

⁴⁶ Giffen, “Savage Daughters”, 56.

⁴⁷ Giffen, “Savage Daughters”, 27-28.

⁴⁸ Guillermo Juberías Gracia, *Culto a los maestros e identidad nacional: Goya como referente para la cultura visual española (1868-1928)* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2025), 284-293.

⁴⁹ Rosenberg, “De Ribera a Ribot”, 153-154.

⁵⁰ Anónimo, *Guida illustrativa del Real Museo di Capodimonte* (Nápoles: Tip. del Fibreno, 1876), 32.

⁵¹ Isabella Valente, “Ancora nell’ombra. Pittrici a Napoli fra Ottocento e Novecento”, en *Las mujeres en el sistema artístico,*

1804-1939, eds. Concha Lomba, Esther Alba, Alberto Castán y Magdalena Illán (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022), 261-262.

⁵² Teresa Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez* (Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010), 162.

⁵³ Posada Kubissa, *August L. Mayer y la pintura española*, 170.



Figura 2. *Napoli verso l'Oriente* (ca. 1826). Extraído de: De Ferrari, *A New Guide of Naples*, 102. Cartuja de San Martino señalada con el número 2. Fuente: University of Illinois.

Dalbono, se debería en parte a la aplicación posterior de barnices a base de pez griega, que en el caso de la cartuja de San Martino eran dados anualmente sobre las pinturas de Ribera⁵⁴. Corroboran en parte dicha afirmación los testimonios que hemos podido localizar en el Archivo di Stato di Napoli relativos al encargo de barnizar cuadros de la cartuja sobre tela y sobre tabla durante los años 50 del siglo XIX por parte del restaurador de la Casa Real de Nápoles, Benedetto Castellano⁵⁵. Ese concepto de la escuela napolitana como oscura y tenebrista tendría, al igual que las leyendas sobre Ribera, una dilatada proyección cronológica.

2. La cartuja de San Martino y sus obras de Ribera en las guías de viaje decimonónicas

De todas las obras de José de Ribera en Nápoles, el conjunto más apreciado por los escritores y viajeros decimonónicos fue el conservado en la cartuja de San Martino, un lugar que atraía por la riqueza de su patrimonio artístico y por su estratégica ubicación sobre la colina de Vomero, junto al Castel Sant'Elmo. Desde ese emplazamiento se divisa buena parte de la ciudad, la bahía de Nápoles con el Vesubio al fondo y las islas del archipiélago campano (Fig. 2). La buena conservación de los bienes artísticos de la cartuja era consecuencia de una concienciación patrimonial desde los tiempos de la invasión napoleónica, cuando el edificio fue convertido en hospital de inválidos y, con el objetivo de preservar las pinturas, se redactó un minucioso inventario de las conservadas en la *quadreria* del llamado *Quarto del Priore*, que incluía

un *San Sebastián* y un *San Jerónimo* de Ribera, todavía conservados hoy en el museo de la cartuja⁵⁶. Tras décadas siendo utilizados para fines militares, el edificio y sus bienes eclesiásticos pasaron a estar adscritos al Museo Nazionale de Nápoles, como consecuencia de la aplicación del decreto del 7 de julio de 1866 de supresión de las órdenes y congregaciones religiosas del reino. Por aquel entonces, el Soprintendente Generale degli Scavi di Antichità, Giuseppe Fiorelli, quien ocupaba además el cargo de director del Museo Nazionale y de presidente de la Commissione Consultiva di Belle Arti di Napoli, pasó a tutelar este conjunto⁵⁷. En este periodo postunitario, a la hora de concebir la organización de este Museo Nazionale di San Martino, Fiorelli quiso exhibir: "molti quadri di scuola napoletana" a "simiglianza della preziosa Pinacoteca aggregata all'Accademia di Belle Arti in Firenze". Fiorelli concibió también una biblioteca especializada "di ricordi e testimonianze storiche del Mezzogiorno d'Italia"⁵⁸. La nacionalización del monumento y su apertura al público permitió fijar un horario de visitas —de las 9 de la mañana, a las 5 de la tarde— y un precio fijo de una lira para los adultos y 50 céntimos para los niños de hasta 10 años, según rezaba la guía del monumento editada en 1875. Los domingos la visita era gratuita⁵⁹.

Para comprender las lecturas sobre la *Piedad* de San Martino en el siglo XIX analizadas en el siguiente epígrafe, presentamos aquí algunos testimonios, hasta ahora poco divulgados, de guías de viaje que, desde la Edad Moderna, prestaron atención a las

⁵⁴ Eduardo Dalbono, "Sul ricollocamento e la rimozione di alcuni quadri della R. Pinacoteca di Napoli", en *La scuola napoletana de pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, ed. Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, Tipografi-Editori-Libraii, 1915), 13.

⁵⁵ Carta de la R. Maggior-domia e Sopratendenza Generale di Casa Reale, Nápoles, 2 de octubre de 1855, Archivo di Stato di Napoli (ASN), Ministero della Pubblica Istruzione, busta 373, s/f.

⁵⁶ Inventario dei quadri del "Quarto del Priore", 1806-1807, ASN, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 373, s/f.

⁵⁷ Rossana Muzii, "La Certosa e il Museo di San Martino", en *La Certosa e il Museo di San Martino* (Nápoles: Electa Napoli, 2000), 18.

⁵⁸ Lavinia De Rosa, *Lettere di scienziati napoletani a Giuseppe Fiorelli (1847-1883)* (Nápoles: FedOAPress, 2025), 18.

⁵⁹ Francesco Imparato, *Il Museo di San Martino descritto da Francesco Imparato* (Nápoles: Tipografia di Luigi Gargiulo, 1875), 6.

obras de Ribera conservadas en la cartuja⁶⁰. Este fue el caso de *La vera guida de forestieri* de Pompeo Sarnelli (1708), en la que, exageradamente, se atribuyen a Ribera más de cien obras en la cartuja⁶¹. De todas sus pinturas, la que más atención recibe es la *Piedad*: “che si suppone, per la sua gran bellezza, ne siano fatti più di cento esemplari, seù copie”⁶². Esta *Piedad*, encargada en 1637 para la sacristía, había sido trasladada a finales del *Seicento* al nuevo Tesoro de la cartuja, siendo colocada bajo unas bóvedas pintadas al fresco por Luca Giordano⁶³.

Las incorrecciones presentes en esta guía de Sarnelli se vieron parcialmente corregidas a lo largo del siglo XVIII, gracias a la progresión de los estudios sobre la pintura napolitana del *Seicento*. Las guías decimonónicas presentan siempre la cartuja como una visita obligada en Nápoles. Así se aprecia en la guía bilingüe anglo-italiana de Giovan Battista De Ferrari de 1826, quien dedica un capítulo introductorio a presentar una “General view of the city of Naples”, en el que ya se refiere a la vista de la bahía de Nápoles desde Sant’Elmo como: “It is the most beautiful prospect in the world, all travellers agreeing that this situation is unparalleled in beauty”⁶⁴. De todos los monumentos napolitanos, la cartuja de San Martino es el más extensamente descrito en la guía junto a los jardines de la Villa Reale —situados en el elegante barrio de Chiaia— y la catedral. La guía elogia los profetas de Ribera en la iglesia cartujana por su “natural expression and beauty of colouring”⁶⁵. Al abordar las obras del tesoro, sitúa la *Piedad* como una de las obras maestras del pintor: “the picture of the grand altar, representing Jesus Christ dead, which is one of the finest works of Spagnoletto. It displays the rarest qualities of the art”⁶⁶.

Incluso otras guías de viaje más breves como *Nouveau guide de Naples* (1837), que tenía por subtítulo: “*En abrégé pour bien voir en peu de jours et d’une manière très économe les choses remarquables de la ville et les antiquités des environs*”, se proponía la visita a San Martino en el primer día de estancia en la ciudad. En esta guía no se describen las obras de la cartuja, pero, tras volver a aludir a su localización como la más bella del mundo, se afirma: “Il-y-a des tableaux du Spagnoletto, du Guercino, et du Domenichino”⁶⁷, citando a Ribera junto a dos grandes nombres de la escuela romano-boloñesa.

La lectura de De Dominici tuvo su influencia en los autores de guías de viaje del siglo XIX. Así, en su *Guida metodica di Napoli e suoi contorni*, Erasmo Pistolesi (1845) ofrece abundantes datos históricos sobre la cartuja y presenta el monumento como un

edificio en el que la belleza de la naturaleza tiene por rival a las “arti imitatrici del bello” y en el que artistas de diferentes nacionalidades rivalizaron en capacidades y empeño⁶⁸. Como es común en los discursos italianos, a Ribera se le caracteriza como un pintor de gran talento y, al mismo tiempo, perverso carácter. Así, tras alabar los profetas, cita a De Dominici para relatar la célebre anécdota según la cual Ribera desfiguró la *Deposición* de Massimo Stanzione⁶⁹. Siguiendo precisamente el relato de De Dominici, Pistolesi reconoce la calidad de la *Piedad* pintada para el retablo del tesoro:

Ma il tesoro adesso è in altro luogo! E dove? Nel mezzo della sala, e si è tutto concentrato nel quadro del Ribera esprimente la deposizione di Gesù dalla croce; non poteasi fare di meglio. Il Cristo morto è disteso su della sindone retto in parte da Giovanni, che volgesi a Maria immersa nel più cupo dolore: quella non è pittura, è natura: quel volto dice tutto; parla al cuore. E tanto commuove, e spira tanta venerazione, che col guardo uno non sa dipartirvisi; volto veramente divino⁷⁰.

También las publicaciones españolas sucumbieron ante esta pintura como se aprecia en *De Madrid a Nápoles*, del escritor granadino Pedro Antonio de Alarcón, escrita en 1861. Este fue, según Ricardo Olmos, el libro de viajes más vendido en España durante el siglo XIX y sirvió de referente a numerosos españoles en sus periplos italianos⁷¹. Alarcón describe su visita a la cartuja de San Martino, asumiendo ciertos lugares comunes antes citados:

En la Cartuja, que es lujosísima y bella, hemos encontrado un monje español. Allí hemos admirado muchas pinturas de nuestro Ribera (gloria de la Escuela Napolitana, como todo el mundo sabe) y, sobre todo, su famoso cuadro de la Deposición de la Cruz. Allí, finalmente, hemos pasado largas horas contemplando el maravilloso panorama, sin igual en el mundo, de la Ciudad, las Islas, el Golfo, las Montañas, el Volcán y el Mar Tirreno...; todo ello encerrado en una sola mirada⁷².

En general, y como corroboramos en los discursos analizados en el siguiente epígrafe, Ribera era leído por los autores españoles bajo un sentimiento de orgullo nacionalista. En cambio, el discurso en las guías italianas sobre Ribera como un artista ambivalente —genial, pero perverso— se mantiene hasta comienzos del siglo XX. Por ejemplo, en la *Guida di Napoli e dintorni* de B. Pellerano (1904), en la que las

⁶⁰ Estas guías de viaje son analizadas en este artículo por primera vez, de manera conjunta, como fuentes para el estudio de la recepción crítica de Ribera.

⁶¹ Pompeo Sarnelli, *La vera guida de forestieri* (Nápoles: Michele Luigi Mutio, 1708), 209.

⁶² Sarnelli, *La vera guida de forestieri*, 315.

⁶³ Spinosa, *Ribera*, 182.

⁶⁴ Giovan Battista De Ferrari, *A New Guide of Naples, Its Environs, Procida, Ischia and Capri* (Nápoles: Tipografia di Porcellini, 1826), 140-141.

⁶⁵ De Ferrari, *A New Guide of Naples*, 122-123.

⁶⁶ De Ferrari, *A New Guide of Naples*, 124-127.

⁶⁷ Anónimo, *Nouveau guide de Naples en abrégé pour bien voir en peu de jours et d’une manière très économe les choses remarquables de la ville et les antiquités des environs* (Nápoles: Imprimerie de Salvadore Marco, 1837), 27.

⁶⁸ Erasmo Pistolesi, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni per vedere con nuovo metodo la città: adorno di pianta e vedute litografate; volume unico* (Nápoles: G. Vara, 1845), 152.

⁶⁹ Pistolesi, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni*, 158-159.

⁷⁰ Pistolesi, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni*, 163.

⁷¹ Ricardo Olmos Romera, “De Madrid a Nápoles de Pedro Antonio de Alarcón: el relato del viaje y la mundanización de la Arqueología,” en *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, coords. José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti y Beatrice Palma Venetucci (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007), 481.

⁷² Pedro Antonio de Alarcón, *De Madrid a Nápoles*, corregida por el autor e ilustrada con láminas (Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, 1878), 548.

vistas desde el belvedere de la cartuja vuelven a aparecer como uno de sus reclamos y, según Pellerano, inspiran la célebre frase: “Vedi Napoli e poi muori”⁷³. De todas las obras de Ribera, sigue siendo la *Piedad* del tesoro la que más atrae la atención del autor, destacando su “rara bellezza e valore”⁷⁴. Y, siguiendo también el discurso de De Dominicis, se repite la anécdota de Ribera encargando a los monjes lavar la *Deposición* de Stanzone⁷⁵.

Tal y como sucedió en monografías histórico-artísticas como la citada de August L. Mayer, a comienzos del siglo XX se popularizó la introducción de reproducciones fotográficas en las guías de viaje. A caballo entre una guía y un libro histórico-artístico se encuentra *Naples et son golfe*, del jurista francés Ernest Lémonon (1911). El libro pertenecía a una serie de publicaciones titulada *Les villes d'art célèbres*, en la que también se incluyeron otras ciudades italianas como Roma, Venecia, Florencia o Rávena. En la guía de Nápoles se dedica espacio a Ribera: “Ribera est l'un des plus grands noms du XVII^e siècle napolitain”. Lémonon conocía publicaciones italianas y, aunque sitúa la polémica entre el origen español o pugliano, cita a Lorenzo Salazar para señalar a Ribera como napolitano⁷⁶. El autor francés se hace eco de la leyenda de la hija de Ribera y afirma cómo su última obra maestra fue la *Comunión de los Discípulos* de San Martino, sin tener en cuenta la crítica menos complaciente de De Dominicis sobre esta pintura. De la *Piedad* afirma brevemente que se trata de una de sus obras más conocidas. Sobre sus pinturas de los profetas dice que son las que muestran mejor “ses brillantes qualités”:

Composition grandiose et noble, coloris plein de lumière, harmonieux et brillant, vie intense et vérité dans le geste, l'attitude, la physionomie. En parlant des douze prophètes, Mr. Vittorio Spinazzola a pu dire que depuis Miche-Ange, on n'anima jamais mieux de plus grandes figures⁷⁷.

Sin embargo, Lémonon termina su comentario sobre las obras de Ribera tachándolas de “trop poussées, trop intenses; elles dénotent trop manifestement l'effort”. Esta reseña viene acompañada de dos reproducciones fotográficas de obras de Ribera, correspondientes a la *Piedad* de San Martino y al *San Jerónimo* del Museo Nazionale, además de una fotografía de la sacristía con la puerta del Tesoro abierta y, al fondo, la *Piedad* de Ribera, tal y como la verían los viajeros que visitasen este espacio a comienzos del *Novecento* (Fig. 3). La reproducción fotográfica

de estas obras de arte, como se aprecia, por ejemplo, en el rico corpus fotográfico de la monografía de Mayer, contribuiría al mejor conocimiento internacional del artista y su producción en el siglo XX.

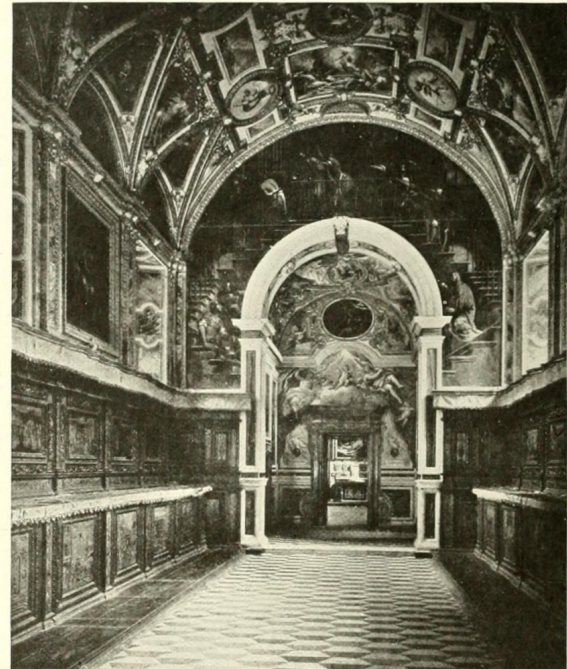


Photo Alinari.

Couvent de San Martino.
La sacristie (au-dessus de la porte, Jésus chez Pilate, par Stanzone).

Figura 3. *Couvent de San Martino, la Sacristie*, fotografía de Studio Alinari (c. s. XX). Extraído de: Lémonon, *Naples et son golfe*, 106. Al fondo, la *Piedad* de Ribera.

Fuente: York University Libraries

3. Lecturas españolas sobre la *Piedad* de San Martino

La consideración de la *Piedad* de San Martino como la obra maestra de José de Ribera y la alusión a la misma en guías de viaje decimonónicas hizo que reclamase la atención de abundantes viajeros españoles a su paso por Nápoles. A partir de 1831, fue imperativo el registro de los visitantes extranjeros en la Prefettura de la ciudad⁷⁸. A pesar de que los españoles no fuesen los viajeros más numerosos en el reino de Nápoles, es interesante apreciar sus lecturas sobre el patrimonio napolitano, especialmente el ejecutado durante las etapas de dominación aragonesa (1442-1503) e hispánica (1504-1707)⁷⁹. Al respecto, tal y como ha estudiado Carlos Plaza, en 1855 el erudito aragonés Valentín Carderera, quien había visitado Nápoles tres décadas antes, reclamaba la necesidad de estudiar “los bellos monumentos de ilustres españoles que encierra Nápoles en túmulos fúnebres,

⁷³ B. Pellerano, *Guida di Napoli e dintorni* (Nápoles: Libreria Scientifica, 1904), 141.

⁷⁴ Pellerano, *Guida di Napoli e dintorni*, 142-143.

⁷⁵ Pellerano, *Guida di Napoli e dintorni*, 143.

⁷⁶ Ernest Lémonon, *Naples et son golfe* (París: Librairie Renouard, H. Laurens, 1911), 107. Sin embargo, en aquella época, ya habían aparecido estudios de historiadores franceses como Paul Lefort, quien había señalado el nacimiento de Ribera en Játiva, véase: Paul Lefort, *La peinture espagnole* (París: Librairie d'Éducation nationale Alcide Picard & Kaan, 1893), 144. Además, en 1908 había tenido lugar la publicación de la monografía de August L. Mayer en la que se señalaba a Ribera como nacido en esta localidad valenciana: August L. Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)* (Leipzig: K.W. Hiersemann, 1908), 14.

⁷⁷ Lémonon, *Naples et son golfe*, 108.

⁷⁸ Dieter Richter, *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento* (Nápoles: Electa Napoli, 2002), 20-23.

⁷⁹ Un estudio reciente de Carlos Plaza ha puesto en valor un conjunto de 37 dibujos de diferentes monumentos napolitanos realizado por el erudito aragonés Valentín de Carderera, durante los cuatro meses que permaneció en la ciudad entre 1824 y 1825, véase: Carlos Plaza, “Valentín Carderera en Nápoles (1824-1825): dibujos y arquitecturas en la búsqueda de la historia de España y de Aragón,” *ArchHistoR* 18 (2022): 86-139.

memorias, sepulcros y epitafios de nuestros virreyes, célebres capitanes y juristas, y de aquellos insignes literatos catalanes y aragoneses⁸⁰. Mismo interés por visitar, en clave nacionalista, el pasado hispánico de Nápoles, se aprecia en el citado relato *De Madrid a Nápoles* (1861), de Pedro Antonio de Alarcón. En él realiza abundantes referencias a la dominación española de la ciudad, según Alba Diz, debido al público potencialmente español de su relato y a su acérrimo españolismo⁸¹.

Pero fue, sobre todo, la prensa decimonónica española la que dejó abundantes testimonios, muchos de ellos inéditos, sobre las riquezas artísticas de Nápoles y, a la hora de analizar la pintura barroca napolitana, Ribera ocupó un lugar destacado en los discursos. Así se constata desde los años 30 en la revista española, aunque editada desde Londres, *El Instructor o repertorio de historia, bellas letras y artes*. En un artículo anónimo sobre Nápoles, al poner en valor el acervo pictórico de la cartuja de San Martino, su autor destaca a Ribera sobre todos los pintores allí representados. Asimismo, califica de “verdaderamente sublime” la *Piedad* y recoge el testimonio de otro viajero⁸²:

“Por varios días”, dice un viajero moderno, “fui á este cuarto, pasando en cada uno de ellos muchas horas delante de la Crucifixión, sin poder nunca acordarme de haber visto antes ni después una pintura mas solemne é imprevista, —ningún cuadro donde la fuerza de expresión [sic], ó el poder mágico del claro oscuro haya sido llevado á tan alto grado”.

Este artículo concluye haciendo el recurrente elogio de la belleza que ofrece la vista desde la cartuja. Este también se da en el testimonio del conde de Castellá, Antonio Nicolás de Castellví y Shelly, quien afirma en 1845, que aunque la cartuja de San Martino puede rivalizar con la de Pavía, esta no posee su “incomparable posición”, “de las más pintorescas de Italia”. Para entonces, la cartuja era utilizada con fines militares y, a pesar de ello, sus obras de arte eran bien custodiadas, según Castellá. De todas ellas, destaca: “un Cristo muerto de nuestro inmortal Rivera (el españoletto) [sic] que es reputado como de las mejores pinturas que existen en Nápoles⁸³. La comparación con la cartuja de Pavía volvió a aparecer en un texto sobre la misma del periodista y escritor Juan Mañé y Flaquer, quien describía el monumento en el verano de 1862, desde el Lago de Como. Este autor afirmaba que una parte de las pinturas de esta cartuja lombarda habían ido a parar a Londres y se preguntaba si sucedería lo mismo en el caso de la cartuja napolitana, criticando severamente la salida de estas obras de arte⁸⁴.

En estos artículos se difunde la idea de que, para comprender bien la obra de Ribera, el viaje a Nápoles resultaba indispensable, no bastaba con visitar el Prado —que sí ofrecía un panorama más o menos completo de las trayectorias de otros maestros—. Así, J. B. Larun publicó en 1858 en el periódico bilingüe editado en Madrid, *L'indépendance espagnole*, un artículo sobre la escuela española, centrándose en Ribera y Alonso Cano, en el que afirmaba cómo, a diferencia del caso de Velázquez, el museo de Madrid no reunía lo mejor de Ribera. Para él, sus obras maestras eran el *Descendimiento* de San Martino, el *Sileno ebrio* “du Musée degli Studi” en Nápoles y la *Adoración de los pastores* del Louvre⁸⁵. Además, Larun encontraba dos tendencias en la pintura de Ribera, su arte “doux” y su manera “terrible”, siendo la segunda la que se imponía: “On peut l'appeler le peintre terrible par excellence. À côté de lui, Herrera et Zurbaran paraissent pleins de douceur⁸⁶”. La opinión de Larun sobre la mala representación de Ribera en los museos de Madrid se constata también en los discursos del hispanófilo Louis Viardot, quien afirmaba: “je ne vois rien qui égale la *Descente de croix* de San Martino, à Naples, ou le *Silène* du musée degli Studj [sic], rien qui surpasse certains tableaux des musées ou galeries de Paris et de Londres⁸⁷”. A estas opiniones habría que sumar la del museógrafo Ceferino Araujo, quien tampoco dejaba bien parado al Museo de Valencia, que no contenía “ninguna obra capital del Spagnoletto⁸⁸”. Esta situación cambiaría, a comienzos del siglo XX, con la inauguración de una sala monográfica dedicada a Ribera en el Prado⁸⁹.

La voz de Viardot no solo fue influyente en Francia sino también en España y en el Reino Unido y este hispanista no tuvo dudas en asimilar a Ribera a la escuela de pintura española “comme il est juste⁹⁰”. En 1869 Viardot publicaba el segundo volumen de su obra *Les merveilles de la peinture*, un trabajo que sería traducido al inglés y al español (por Carlos de Ochoa) y cuyas páginas sobre Ribera conocieron los especialistas españoles en el pintor. Al respecto, otra traducción de las mismas fue publicada en 1888 en un número conmemorativo del centenario del artista en la revista ilustrada barcelonesa *La Ilustración Ibérica*. En esta obra, Viardot corroboraba la idea de que era a Nápoles a donde acudir a contemplar algunas de las mejores obras de Ribera: “Las obras de Ribera, siguiendo la suerte de las de los pintores

tablas de Perugino procedentes de un retablo comandado por Ludovico Sforza para la cartuja de Pavía, que fueron adquiridas en 1856. National Gallery of Art (Londres), número de inventario: NG288.

⁸⁵ J. B. Larun, “Beaux-Arts. École Espagnole. Ribera, Alonso Cano”, *L'Indépendance Espagnole*, 19 de octubre de 1858, 3.

⁸⁶ Larun, “Beaux-Arts. École Espagnole”, 3.

⁸⁷ Louis Viardot, *Les musées d'Espagne* (Paris: Paulin et Le Chevalier, 1852), 119.

⁸⁸ Ceferino Araujo Sánchez, “Estudio del Museo de Valencia”, *El Arte en España*, 1862, 145.

⁸⁹ El proyecto de configuración de esta sala, la actual sala 39, se conserva en el Archivo del Museo del Prado: *Proyecto de instalación de las Salas de José de Ribera*, Madrid, ca. 1899, Archivo del Museo del Prado (AMP), planero: 1-2, número de expediente: 7. La sala figura en los planos del museo publicados en 1908 en: Karl Baedeker, *Espagne et Portugal. Manuel du Voyager* (Leipzig: Karl Baedeker Editeur, 1908), 78.

⁹⁰ Louis Viardot, *Les merveilles de la peinture. Première série contenant 20 vignettes sur bois par Paquier* (Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1868), 321.

⁸⁰ Plaza, “Valentín Carderera en Nápoles”, 94.

⁸¹ Alba Diz Villanueva, “El viaje a Nápoles de Pedro Antonio de Alarcón”, en *Voces y escrituras de la ciudad de Nápoles = Voci e scritte della città di Napoli*, eds. Elisa Martínez Garrido y Barbara Fraticelli (Nápoles: Liguori Editore, 2015), 39.

⁸² Anónimo, “Nápoles”, *El Instructor o repertorio de historia, bellas letras y artes*, mayo de 1836, 135.

⁸³ Antonio Nicolás de Castellví y Shelly, “Recuerdos militares del Reino de las Dos-Sicilias (I)”, *Boletín del Ejército*, 8 de diciembre de 1845, 8.

⁸⁴ Juan Mañé y Flaquer, “Impresiones de un viaje por Italia”, *La Época*, 8 de agosto de 1862, 4. Seguramente se refería a las

italianos, están diseminadas por toda Europa, si bien en Nápoles es donde más abundan". Y la más destacada de su producción, la *Piedad* de San Martino⁹¹:

Tiénesse por su obra maestra el *Descendimiento*, que se encuentra en el convento de San Martino de dicha capital. Admíranse en dicho cuadro todas las cualidades que analizamos hace poco: una fuerza de expresión dolorosa y tierna, y un vigor de sentimiento y de patético que no le son familiares; por manera que este cuadro parece reunir al brillo bullidor de Caravaggio, no solamente la gracia del Correggio, sino también el santo é ingenuo fervor de fra Angélico de Fiésolo.

Al citar los vínculos con Correggio o Fra Angelico, Viardot abría una nueva vía en la interpretación de Ribera, hasta entonces casi exclusivamente leída desde el naturalismo y la crudeza de sus imágenes. Esta no había sido una opinión exclusiva de los críticos extranjeros, también Ceán Bermúdez, quien admiraba a Ribera, había afirmado: "Tampoco atinó con la belleza ideal ni con la gracia, que no se hallan en sus obras; pero si con la verdad"⁹². La conciliación entre crudeza y gracia también la recoge en 1872 Pedro de Madrazo, en su versión extensa del *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, señalando cómo Ribera, en ocasiones, era capaz de representar "la naturaleza en su flor serena y placentera"⁹³. Por otro lado, la genialidad que Viardot atribuye a la *Piedad* de San Martino se ve contrarrestada al recoger la anécdota del deterioro del cuadro de Massimo Stanzione⁹⁴. La traducción de este volumen al inglés incluyó un grabado del *Descendimiento* de San Martino (Fig. 4)⁹⁵.

En la segunda mitad del siglo XIX, la nacionalidad de *lo Spagnoletto* se convierte en un asunto de reivindicación patriótica desde la crítica española. Así, en un texto publicado en 1877 en el periódico *El Tiempo* a propósito del *San Bartolomé* de Ribera que iba a ser expuesto en Nueva York, se realiza una introducción a su biografía artística, señalando que el pintor era oriundo de Játiva, pero apuntando cómo desde Nápoles se le había intentado hacer pasar como nacido en Galípoli. Este crítico coincide en que Ribera consiguió una enorme fortuna en la capital del *Mezzogiorno* italiano, "rico, poderoso, lleno de gloria, suntuoso como un príncipe" y destaca sus obras en la cartuja, especialmente la *Comunión de los Apóstoles*: "Allí está Ribera vivo, vivo para el arte, en su apogeo, porque los hombres como él no morirán jamás mientras al mundo aliene el amor á lo

bello"⁹⁶. El autor anónimo de esta reseña pudo haber leído a Ceán Bermúdez, quien a comienzos del siglo XIX acusaba a autores italianos como Paolo de Matteis o de Dominici de haber falseado la nacionalidad de *lo Spagnoletto*⁹⁷.



Figura 4. *The Desposition from the Cross*, grabado a partir del lienzo de José de Ribera. Extraído de: Viardot, *A Brief History of the Painters of All Schools*, 196. Fuente: Getty Research Institute

En la línea de las lecturas patrióticas sobre Ribera, una visita a San Martino para contemplar la célebre *Piedad* motivó un encendido artículo sobre la españolidad del pintor, publicado por el crítico de arte de ideología canovista Luis Alfonso y Casanova en la *Revista Contemporánea* en 1880. Tras elogiar el bello emplazamiento del conjunto monástico, afirma: "No me conducía, empero, á aquel sitio la obra de la naturaleza, sino la obra del hombre; no un paisaje vivo, sino un lienzo pintado: iba á ver un cuadro de Ribera"⁹⁸. Alfonso califica la *Piedad* como uno de los cuadros "de más brío" del artista. Tras la escueta descripción del cuadro que había motivado su visita a la cartuja, Alfonso se explaya explicando la discusión que mantuvo con uno de los sargentos de la guarnición del monasterio, que ejercía las veces de cicerone, quien había afirmado que el autor del cuadro no era español sino genovés, desencadenando el enfado de Alfonso, quien respondió: "El engañado es Vd.; Ribera era español y valenciano. Precisamente yo soy de España, y de Valencia. Conozco la ciudad

⁹¹ Louis Viardot, "Ribera (1588-1656)", *La Ilustración Ibérica*, 14 de enero de 1888, 23.

⁹² Juan Agustín Ceán Bermúdez, "XXI. San Bartolomé, por Josef de Ribera", en *Colección lithográfica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII*, primer tomo, dir. José de Madrazo (Madrid: Real Establecimiento Litográfico, 1826)

⁹³ Pedro de Madrazo y Kuntz, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*, 528. Pedro de Madrazo dice seguir el criterio de Ceán de considerar a Ribera como nacido en Játiva en 1588.

⁹⁴ Viardot, "Ribera (1588-1656)", 23.

⁹⁵ Louis Viardot, *A Brief History of the Painters of All Schools* (Londres: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1877), 196.

⁹⁶ Anacarts, "El Martirio de San Bartolomé por José de Ribera", *El Tiempo*, 26 de enero de 1877, 1.

⁹⁷ Ceán Bermúdez, "XXI. San Bartolomé, por Josef de Ribera".

⁹⁸ Luis Alfonso y Casanova, "La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días", *Revista Contemporánea*, marzo de 1880, 63.

donde nació, que es Játiva; he visto la iglesia-catedral donde fué cristianado, y he leído su partida de bautismo”. Para Alfonso, el abolengo nacional del artista se reflejaba en su obra:

Nació español y como español pintó. Si hay que buscar á toda costa en su paleta algo que no sea suyo propio, podrá por acaso encontrarse, lo que hay de más español en la pintura española; en el asceticismo de Morales, en la austeridad de Zurbarán; en la energía de Velázquez⁹⁹.

Estas apreciaciones son el inicio de una larga perorata en la que Alfonso se dedica a cuestionar los beneficios pedagógicos de las estancias en Roma y París de los pintores contemporáneos, cuya consecuencia señalaba: “nuestros emigrantes olvidan el español, estudian el italiano y hablan el francés”¹⁰⁰. Alfonso concluye su artículo proponiendo a Ribera como modelo artístico y vital, afirmando que, si bien el artista pasó en Italia la mayor parte de su vida y que estudió con detenimiento los modelos italianos, tuvo “como á más preclaro timbre y á más rica gala el ser y el llamarse siempre español”¹⁰¹.

La elevada consideración en que la crítica tenía esta *Piedad* de San Martino se constata también en un artículo de C. Stieler, E. Paulus y W. Kaden, traducido al español, “acondicionado” por Mariano Blanch y publicado en 1883 en *El mundo ilustrado*: “El *Descendimiento de la Cruz*, que se ve encima del altar del Tesoro, es considerado como la obra maestra de Ribera (el Españolito), gloria de la escuela napolitana”. A continuación se destacan las vistas desde el belvedere de la cartuja¹⁰².

1888 fue un año clave en la reivindicación de la figura de Ribera. Siguiendo la equivocada idea de que *lo Spagnoletto* había nacido en 1588, fue celebrado el tercer centenario de su nacimiento, un evento que cobró especial fuerza en el contexto valenciano. Fue entonces cuando se inauguró un monumento dedicado al artista en Valencia, diseñado por Mariano Benlliure. La conmemoración de Ribera en Valencia se celebró con cierto fasto y en la noche del 12 de enero de 1888 tuvo lugar una velada literaria en su honor en el Teatro Apolo de Valencia. En ella, Aurelio Querol realizó un discurso en el que, entre otras cuestiones, animaba a desconfiar de las leyendas que los biógrafos del artista habían forjado. También preocupaba a Querol la cuestión de la españolidad del pintor y sobre su formación afirmó: “sólo tomó el camino de Italia cuando su gusto estaba ya formado por medio de una educación sólida y castiza, cuando el desarrollo de su cuerpo y su espíritu le permitían apreciar lo que había de mejor en los artistas italianos [...]”¹⁰³. En su discurso, como sucede en el de

otros críticos de su tiempo, Querol identifica en el maestro una imaginación “viril”. Aunque presta especial atención a las obras del artista que en aquel momento se encontraban en Valencia, reconoce la opinión unánime de la crítica de que su obra maestra era la *Piedad* de San Martino¹⁰⁴:

Esta misma espiritualización de los cadáveres cristianos, se observa en la *Piedad*, de Salamanca, los *Descendimientos*, del Escorial y del Louvre, y sobre todo, en el que posee la Cartuja de San Martino de Nápoles, el cual está considerado por todos los críticos como la obra suprema de Ribera, por la seguridad del dibujo, delicadeza del color, fineza del modelado, y dulzura en el claro oscuro.

Aurelio Querol completa su alabanza de esta pintura recogiendo la comparación de Viardot con las obras de Caravaggio, Correggio y Fra Angelico, parangón que también fue citado por el escritor valenciano Augusto Danvila Jaldero, quien publicó en la *Revista de España*, con motivo del centenario, una extensa reseña crítica de las obras del artista, en la que se ofrecía un listado bastante largo de sus pinturas y grabados en colecciones españolas y europeas y se comentaban sus creaciones más destacadas. Tal y como hemos ido señalando, a finales del siglo XIX ya existían numerosos autores que habían contribuido a la historiografía del pintor. El reto para los nuevos estudiosos de Ribera como Danvila era superar la visión deudora del Romanticismo. Al respecto, al comienzo de su trabajo, Danvila enumera algunos de estos estudios: Carducho, Pons, Palomino, Diosdado, Madrazo, Orellana, Blanc, Lefort, Ceán Bermúdez, Villaamil, Bartsch, Fernández de Velasco, Rosell, Dominici, Matteis Duplessis, Menard y Demmin. Más adelante condena la “vulgaridad de algunos críticos españoles y extranjeros que, como Mr. Demusin, creen haber juzgado á Ribera al escribir que fué un pintor aficionadísimo á todo lo sangriento y horripilante, sin tener en cuenta más que algunos detalles externos”¹⁰⁵. En su estudio, Danvila da un primer paso hacia el catálogo razonado del artista y enumera un total de 322 cuadros y 18 grabados. A continuación se dedica a comentar algunos de ellos, prestando mayor atención a las colecciones españolas —especialmente madrileñas y valencianas—. De todas las obras napolitanas enumeradas —pertenecientes a las colecciones de la capilla del Tesoro de la catedral, la cartuja de San Martino, el Museo degli Studi y el Hospicio de Incurables—, solo describe la *Piedad* de San Martino y el *Sileno ebrio* del museo. Sobre la primera apunta la existencia de una “excelente estampa grabada en el siglo pasado, sobre un dibujo del pintor francés Fragonard” (Fig. 5). En su comentario, Danvila explica uno de los valores que él, y seguramente otros críticos decimonónicos, apreciaron en esta pintura, “una de las más notables de Ribera”¹⁰⁶:

En esta ocasión, el *Spagnoletto* prescindió de los tipos que habitualmente usaba para sus

⁹⁹ Alfonso y Casanova, “La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días”, 64.

¹⁰⁰ Alfonso y Casanova, “La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días”, 66.

¹⁰¹ Alfonso y Casanova, “La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días”, 83.

¹⁰² C. Stieler, E. Paulus y W. Kaden, “Italia. Capítulo XV: Nápoles artística y monumental,” *El Mundo Ilustrado*, 1883, 354.

¹⁰³ Aurelio Querol, *Discurso leído el día 12 de enero de 1888 en la sesión apologética del insigne pintor José de Ribera por Aurelio Querol, presidente honorario de la junta organizadora de su Tercer Centenario* (Valencia: Imprenta Domenech, 1888), 8.

¹⁰⁴ Querol, *Discurso leído el día 12 de enero de 1888*, 15.

¹⁰⁵ Augusto Danvila Jaldero, “Reseña crítica de sus obras de José Ribera, El Spagnoletto”, *Revista de España*, marzo de 1888, 202.

¹⁰⁶ Danvila Jaldero, “Reseña crítica de sus obras de José Ribera, El Spagnoletto”, 195-196.

obras. La Virgen, la Magdalena y San Juan, nada tienen que envidiar á las elegantes figuras de los pintores del eclecticismo, sin dejar por ello de ser reales, demostrando el estudio concienzudo del natural.



Figura 5. *Tableau de l'Espagolet dans la Sacristie de l'Église des Chartreux à Naples* (1777). Aguafuerte de Benoît Louis Prévost a partir de un dibujo de Jean Honoré Fragonard. © The Trustees of the British Museum

La obra unía ese realismo que la crítica asociaba a lo hispánico con una elegancia en las figuras que la acercaba al idealismo de los artistas italianos, siguiendo con la analogía de Viardot. Tras concluir el comentario de las obras que juzga más destacadas, Danvila explica el estilo de Ribera, considerando como nota predominante en su producción el realismo, entendido este como “el que busca y realiza la verdad en la expresión de los asuntos, aunque estos se informen en la esfera del idealismo”. Ese idealismo, que según Danvila nacía de sus creencias religiosas, lo alejaría de otras facetas más crudas del arte español como los “muchos asquerosos grabados de Goya y de Alenza”¹⁰⁷.

También con motivo del centenario fue publicada en el diario madrileño *La Justicia* una reseña biográfica de Ribera a cargo de Hermenegildo Giner de los Ríos, hermano del célebre fundador de la Institución

Libre de Enseñanza. A penas dedica atención a las pinturas de la cartuja de San Martino en su crónica, aunque reseña brevemente algunas de las obras conservadas en Nápoles: “*La comunión de los Apóstoles, doce Profetas y El Descendimiento*, que pasa por una de sus obras magistrales. En el Museo Degli Studi, *San Jerónimo y Sileno*”¹⁰⁸. Sin embargo, la reseña de Giner de los Ríos resulta interesante al tratar de suavizar la leyenda negra del pintor y situarlo como un maestro primordial de la escuela española. Para ello, recoge el anecdotario precedente asociado al artista y hace responsables de esos actos a los seguidores del pintor, una “verdadera compañía de *bravos*, discípulos suyos, que persiguen á cuantos pintores estudiaban á la sazón en Nápoles”. Estos artistas se reunirían en casa de *lo Spagnoletto* y, según Giner: “en su propio estudio se convino dar un corrosivo á los frailes de San Martino para borrar el cuadro de Stanzioni que hacía juego con otro de Ribera; allí, en fin, se concertó, según cuenta la leyenda, el envenenamiento del Dominiquino...”. La crítica española decimonónica no podía tolerar que dichas acciones hubiesen sido realizadas por un maestro de la tradición pictórica nacional. Unas líneas después, y tras todo un alegato sobre la españolidad de Ribera, Giner concluye: “Para resumir en una palabra su gloria, basta decir que comparte con Velázquez, con Goya, con Zurbaran y con Greco, el cetro de la pintura genuinamente española”.

El esfuerzo desde la crítica española por rehabilitar la buena fama del pintor se aprecia también en una serie de artículos publicados por el militar y erudito Sixto Mario Soto en el diario *La Libertad* de Vitoria en 1892. Recoge las leyendas sobre el pintor, entre ellas su enfrentamiento con *Il Domenichino*, la destrucción del lienzo de Massimo Stanzione en San Martino y la violación de su hija por Juan José de Austria. Este autor califica de “dislates” todas estas anécdotas y subraya los abundantes reconocimientos recibidos en vida por *lo Spagnoletto* para desmentirlas¹⁰⁹. En la continuación del artículo el autor recopila las que según su criterio son las obras más destacadas de Ribera, afirmando¹¹⁰:

La Cartuja de San Martín de Nápoles, para la que pintó sus mejores lienzos, guarda *La Comunión de los Apóstoles*; un *Despojo de Cristo* del que tiene una buena copia el Museo de Dijon, y sobre doce lunetos correspondientes á otras tantas arcadas de aquel Templo, *Los doce Apóstoles*.

A comienzos del siglo XX, las leyendas sobre Ribera quedaron muy matizadas por la citada monografía de August L. Mayer publicada en 1908, en la que dedicó varias páginas a la *Piedad* de San Martino, considerándola: “la obra más sublime de la madurez del artista”¹¹¹, incluyendo una reproduc-

¹⁰⁷ Danvila Jaldero, “Reseña crítica de sus obras de José Ribera, El Spagnoletto”, 201.

¹⁰⁸ Hermenegildo Giner de los Ríos, “Algo sobre Ribera”, *La Justicia*, 31 de enero de 1888, 2.

¹⁰⁹ Sixto Mario Soto, “Concepto artístico de tres cuadros del Espagnoletto. Propiedad de la Exma. Diputación de Álava (continuación)”, *La Libertad*, 11 de mayo de 1892, 1.

¹¹⁰ Sixto Mario Soto, “Concepto artístico de tres cuadros del Espagnoletto. Propiedad de la Exma. Diputación de Álava (continuación)”, *La Libertad*, 25 de mayo de 1892, 1.

¹¹¹ Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, 104.



Figura 6. Museo del Prado, vista de la sala de Ribera, 1907-1915. José Lacoste. ©Museo Nacional del Prado

ción fotográfica de la misma. Para Mayer, esta *Piedad* constituía la culminación de la producción de Ribera, de la que destaca sus “colores de profunda luminosidad”. También describe la “virtuosidad sobrecogedora” con la que Ribera ideó la composición triangular del cuadro y señala cómo “todo está sostenido por el más alto espíritu artístico”¹¹². Más adelante, se refiere al cuerpo de Cristo explicando cómo, en la obra de Ribera, se aprecia un tratamiento de las formas corporales toscas y feas, que corresponden a su primera etapa, sobre las que terminaría imponiéndose una “sensibilidad refinada por las formas bellas del cuerpo juvenil”, que se apreciable en “el efebo de la pintura de los sátiros, Sebastián, Lorenzo, Apolo” y en el Cristo de San Martino “lo más acabado”¹¹³. Esta reivindicación de la *Piedad* como ejemplo de figura elegante enlaza con el citado discurso de Danvila que reconocía en las figuras del lienzo una elegancia que las reconciliaba con el idealismo.

4. Conclusión

A comienzos del siglo XX en España las lecturas sobre las obras de Ribera cambiaron. Su definitiva elevación a los altares del canon pictórico nacional se produjo en el momento de la inauguración de la citada sala monográfica dedicada al artista en el Prado. Para su creación fueron movilizadas obras expuestas hasta entonces en otros espacios del museo, véase el *Martirio de San Felipe* o *San Andrés* que, hasta

finales del siglo XIX, se habían exhibido en la Galería Central, como revela una representación pictórica de la misma de hacia 1897 obra de Miguel Pineda Montón¹¹⁴. El espacio escogido había sido previamente ocupado por la antigua “sala de retratos”, antes “salón de descanso de Sus Majestades”¹¹⁵, la actual sala 39, que da a la puerta de Murillo y al Jardín Botánico. A finales de 1901 era desmantelada dicha sala de Retratos para acoger las obras de *lo Spagnoletto*¹¹⁶. Ricardo Balsa de la Vega elogiaba la sala de Ribera en noviembre de 1901, como parte de la política del Prado de crear espacios monográficamente dedicados a un artista, pues redundaba en el “beneficio del conocimiento y comprensión de sus peculiares estilos y maneras”¹¹⁷. Así, tras la dedicación monográfica a Velázquez de la antigua sala de la Reina Isabel con motivo del centenario del artista en 1899, Goya, Murillo y Ribera resultaban igualmente beneficiarios de este tipo de actuaciones¹¹⁸. También en noviembre de 1901, Antonio Cánovas alababa la creación de la sala del artista valenciano: “allí se respira el arte de Ribera; allí pueden compararse los dis-

¹¹⁴ Museo Nacional del Prado. Número de inventario: P008377.

¹¹⁵ Así lo explicó Elías Tormo en: Elías Tormo y Monzó, “Notas bibliográficas”, *Cultura española*, mayo de 1909, 295-300.

¹¹⁶ Pedro J. Martínez Plaza, *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019), 50.

¹¹⁷ Ricardo Balsa de la Vega, “Crónica de arte”, *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1901, 7.

¹¹⁸ Javier Portús Pérez, “Una edad de plata, 1898-1931. El museo y la historia del arte”, en *Museo del Prado, 1819-2019. Un lugar de memoria*, ed. Javier Portús Pérez (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018), 109-119.

¹¹² Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, 107.

¹¹³ Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, 161.

tintos momentos de la vida del artista, las maneras influidas por diversas causas, los desfallecimientos y los días de mayor esplendor del pintor insigne¹¹⁹, elogios a los que se sumó en diciembre Francisco Alcántara¹²⁰. A finales de enero de 1902, las salas monográficas de Murillo y Ribera eran abiertas al público, tal y como anunciaba el diario *El Globo*¹²¹.

Una interesante mención a la sala de Ribera figura en una reseña sobre la monografía de Mayer publicada en la revista *Cultura española* por el historiador del arte Elías Tormo —primer titular de una cátedra de Historia de las Bellas Artes en España, en la Universidad Central—. En ella se mostraba bastante crítico hacia esta publicación, en la que, si bien reconocía la minuciosidad de Mayer y su arrojo a la hora de viajar por Europa para acceder a los cuadros estudiados, le achacaba bastantes errores en lo relativo a la cuestión de las firmas¹²². Al aludir a algunos autógrafos que Mayer no había reconocido en el Museo del Prado, Tormo se refiere a la institución como el lugar “donde está reunida la parte más considerable de las obras de *lo Spagnoletto*”.

Actualmente conocemos el aspecto que tuvo aquella sala de Ribera gracias a una fotografía de José Lacoste (Fig. 6)¹²³. Su inauguración consolidaba al Prado como uno de los lugares de referencia para el estudio del artista, dando solución a esa carencia de sus obras en los museos madrileños denunciada por Larun o Viardot en las décadas previas. Estas instalaciones harían que, durante los años venideros, se prestase desde España una mayor atención a las obras del pintor expuestas en el Prado, frente a las conservadas en Nápoles. En este sentido, el propio Elías Tormo escribió un breve volumen para la colección “El Arte en España” titulado: *Ribera en el Museo del Prado*, publicado en 1927. En él, aunque menciona “algunas [creaciones] de la Cartuja y Catedral de Nápoles”, abandona el lugar común de citar la *Piedad* de San Martino como obra cumbre del artista que hemos podido constatar a lo largo del presente estudio¹²⁴.

5. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alcántara Jurado, Francisco. “Reorganización del Museo”. *El Imparcial*, 16 de diciembre de 1901, 2.
- Alfonso y Casanova, Luis. “La pintura española y la pintura extranjera en nuestros días”. *Revista Contemporánea*, marzo de 1880, 62-83.
- Alzaga Ruiz Amaya. “La fortuna crítica de José de Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico”. En *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo, 501-512. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

- Anacarts. “El Martirio de San Bartolomé por José de Ribera”. *El Tiempo*, 26 de enero de 1877, 1.
- Anónimo. “Nápoles”. *El Instructor o repertorio de historia, bellas letras y artes*, mayo de 1836, 132-135.
- Anónimo. “Noticias”. *El Globo*, 17 de enero de 1902, 3.
- Anónimo. *Catálogo de los cuadros de escuela española que existen en el Real Museo del Prado*. Madrid: Imprenta Real, 1819.
- Anónimo. *Guida illustrativa del Real Museo di Capodimonte*. Nápoles: Tip. del Fibreno, 1876.
- Anónimo. *Nouveau guide de Naples*. Nápoles: Imprimerie de Salvadore Marco, 1837.
- Araujo Sánchez, Ceferino. “Estudio del Museo de Valencia”. *El Arte en España*, 1862, 137-154.
- Baedeker, Karl, *Espagne et Portugal. Manuel du Voyager*. Leipzig: Karl Baedeker Editeur, 1908.
- Balsa de la Vega, Ricardo. “Crónica de arte”. *La Ilustración Española y Americana*, 22 de noviembre de 1901, 7.
- Bartolomé Cossío, Manuel. *Aproximación a la pintura española*. Madrid: Akal, 1985.
- Baticle, Jeannine, y Cristina Marinas. *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981.
- Byron, George Gordon. *Don Juan. Cantos XII, XIII and XIV*. Londres: John Hunt, 1823.
- Cánovas y Vallejo, Antonio. “Crónica de Bellas Artes. Las reformas del Museo del Prado”. *La Época*, 28 de noviembre de 1901, 1.
- Castellví y Shelly, Antonio Nicolás de. “Recuerdos militares del Reino de las Dos-Sicilias (I)”. *Boletín del Ejército*, 8 de diciembre de 1845, 8.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. “XXI. San Bartolomé, por Josef de Ribera”. En *Colección lithographica de cuadros del Rey de España el Señor Don Fernando VII*, primer tomo, dirigido por José de Madrazo. Madrid: Real Establecimiento Litográfico, 1826.
- Croce, Benedetto. *Aneddoti e profili settecenteschi*. Milán-Palermo-Nápoles: Remo Sandron, 1914.
- Dalbono, Carlo Tito. *Lo Spagnoletto, ovvero gli Artisti rivali*. Napoli: Stamperia di F. De Angelis, 1872.
- Dalbono, Carlo Tito, *Guida di Napoli e dintorni*. Nápoles: Cav. Antonio Morano, Editore, 1891.
- Dalbono, Eduardo. “Sul ricollocamento e la rimozione di alcuni quadri della R. Pinacoteca di Napoli”. En *La scuola napoletana de pittura nel secolo decimonono ed altri scritti d'arte*, editado por Benedetto Croce, 205-216. Bari: Gius. Laterza & Figli, Tipografi-Editori-Librai, 1915.
- Danvila Jaldero, Augusto. “Reseña crítica de sus obras de José Ribera, El Spagnoletto”. *Revista de España*, marzo de 1888, 168-210.
- De Alarcón, Pedro Antonio. *De Madrid a Nápoles*, corregida por el autor e ilustrada con láminas. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, 1878.
- De Dominici, Bernardo. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Vol. 3. Nápoles: Francesco e Cristoforo Ricciardo, 1742.
- De Ferrari, G. B. *A New Guide of Naples, Its Environs, Procida, Ischia and Capri*. Nápoles: Tipografia di Porcelli, 1826.
- De Rosa, Lavinia. *Lettere di scienziati napoletani a Giuseppe Fiorelli (1847-1883)*. Nápoles: FedOAPress, 2025. <https://doi.org/10.6093/978-88-6887-337-0>

¹¹⁹ Antonio Cánovas y Vallejo, “Crónica de Bellas Artes. Las reformas del Museo del Prado”, *La Época*, 28 de noviembre de 1901, 1.

¹²⁰ Francisco Alcántara Jurado, “Reorganización del Museo”, *El Imparcial*, 16 de diciembre de 1901, 2.

¹²¹ Anónimo, “Noticias”, *El Globo*, 17 de enero de 1902, 3.

¹²² Elías Tormo y Monzó, “Notas bibliográficas”, *Cultura española*, mayo de 1909, 295-300.

¹²³ Museo Nacional del Prado. Número de inventario: HF01237.

¹²⁴ Elías Tormo y Monzó, *Ribera en el Museo del Prado* (Barcelona: Hijos de J. Thomas, 1927), 10.

- Diz Villanueva, Alba. "El viaje a Nápoles de Pedro Antonio de Alarcón". En *Voces y escrituras de la ciudad de Nápoles*, editado por Elisa Martínez Garrido y Barbara Fraticelli, 35–48. Nápoles: Liguori Editore, 2015.
- Finaldi, Gabriele. "A Documentary Look at the Life and Work of Jusepe de Ribera". En *Jusepe de Ribera, 1591–1652*, editado por Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, 3–8. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1992.
- Giffen, Allison. "Savage Daughters: Emma Lazarus, Ralph Waldo Emerson, and *The Spagnoletto*". *ATQ: 19th Century American Literature and Culture* 15, no. 2 (2001): 89–107.
- Giner de los Ríos, Hermenegildo. "Algo sobre Ribera". *La Justicia*, 31 de enero de 1888, 2.
- Lémonon, Ernest. *Naples et son golfe*. París: Librairie Renouard, H. Laurens, 1911.
- Lipschutz, Ilse Hempel. *Spanish Painting and the French Romantics*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
- Imparato, Francesco. *Il Museo di San Martino descritto da Francesco Imparato*. Nápoles: Tipografia di Luigi Gargiulo, 1875.
- Juberías Gracia, Guillermo. *Culto a los maestros e identidad nacional: Goya como referente para la cultura visual española (1868–1928)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2025.
- Larun, J. B. "Beaux-Arts. École Espagnole. Ribera, Alonso Cano". *L'Independance Espagnole*, 19 de octubre de 1858, 3.
- Lefort, Paul. *La peinture espagnole*. París: Librairie d'Éducation nationale Alcide Picard & Kaan, 1893.
- Madrazo y Kuntz, Pedro de, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid, seguido de una sinopsis de las varias escuelas... y de una noticia histórica sobre las colecciones de pinturas de los palacios reales de España y sobre la formación y progreso de este establecimiento*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- Mañé y Flaquer, Juan. "Impresiones de un viaje por Italia". *La Época*, 8 de agosto de 1862, 4.
- Martínez Plaza, Pedro J. *El Gabinete de Descanso de Sus Majestades*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2019.
- Mayer, August L. *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*. Leipzig: K.W. Hiersemann, 1908.
- Morán Turina, Miguel. "A vueltas con Ribera y la esencia de lo español". *Archivo Español de Arte* 274 (1996): 195–202. <https://doi.org/10.3989/aearte.1996.v69.i274.589>
- Muzii, Rossana. "La Certosa e il Museo di San Martino". En *La Certosa e il Museo di San Martino*, 11–20. Nápoles: Electa Napoli, 2000.
- Olmos Romera, Ricardo. "De Madrid a Nápoles de Pedro Antonio de Alarcón: el relato del viaje y la mundanización de la Arqueología". En *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX*, coordinado por José Beltrán Fortes, Beatrice Cacciotti y Beatrice Palma Venetucci, 479–502. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- Pallavicino di Proto, Francesco. *La figlia dello Spagnoletto*. Vol. 1. Florencia: Felice Le Monnier, 1855.
- Payne, Edward. "Ribera, Gautier, and the French Taste for Violent Painting". *Journal for the Study of Romanticisms* 11 (2022): 73–104. <https://doi.org/10.14220/jsor.2022.11.1.73>
- Pellerano, B. *Guida di Napoli e dintorni*. Nápoles: Libreria Scientifica, 1904.
- Pistolesi, Erasmo. *Guida metodica di Napoli e suoi contorni per vedere con nuovo metodo la città*. Nápoles: G. Vara, 1845.
- Plaza, Carlos. "Valentín Carderera en Nápoles (1824–1825): dibujos y arquitecturas en la búsqueda de la historia de España y de Aragón". *ArchHistoR* 18 (2022): 86–139. <https://doi.org/10.14633/AHR358>
- Portús Pérez, Javier. *El concepto de pintura española. Historia de un problema*. Madrid: Verbum, 2012.
- Portús Pérez, Javier. "Una edad de plata, 1898–1931. El museo y la historia del arte". En *Museo del Prado, 1819–2019. Un lugar de memoria*, editado por Javier Portús Pérez, 108–131. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.
- Posada Kubissa, Teresa. *August L. Mayer y la pintura española. Ribera, Goya, El Greco, Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010.
- Querol, Aurelio. *Discurso leído el día 12 de enero de 1888 en la sesión apologética del insigne pintor José de Ribera por Aurelio Querol*. Valencia: Imprenta Domenech, 1888.
- Richter, Dieter. *Napoli cosmopolita. Viaggiatori e comunità straniere nell'Ottocento*. Nápoles: Electa Napoli, 2002.
- Rosenberg, Pierre. "De Ribera a Ribot. Del naturalismo al academicismo: el destino de un pintor en pos de su nacionalidad y de su definición estilística". En *Ribera, 1591–1652*, editado por Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, 147–163. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.
- Sade, Donatien Alphonse François de. *Voyage à Naples*. París: Éditions Payot & Rivages, 2008.
- Sarnelli, Pompeo. *La vera guida de forestieri*. Nápoles: Michele Luigi Mutio, 1708.
- Soto, Sixto Mario. "Concepto artístico de tres cuadros del Españolito. Propiedad de la Exma. Diputación de Álava (continuación)". *La Libertad*, 11 de mayo de 1892, 1.
- Spinosa, Nicola. "Ribera en Nápoles". En *Ribera, 1591–1652*, editado por Alfonso E. Pérez Sánchez y Nicola Spinosa, 35–56. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1992.
- Spinosa, Nicola. *Ribera. L'opera completa*. Nápoles: Electa Napoli, 2006.
- Stieler, C., E. Paulus y W. Kaden. "Italia. Capítulo XV: Nápoles artística y monumental". *El Mundo Ilustrado*, 1883, 345–355.
- Tormo y Monzó, Elías. "Notas bibliográficas". *Cultura española*, mayo de 1909, 295–300.
- Tormo y Monzó, Elías. *Ribera en el Museo del Prado*. Barcelona: Hijos de J. Thomas, 1927.
- Valente, Isabella. "Ancora nell'ombra. Pittrici a Napoli fra Ottocento e Novecento". En *Las mujeres en el sistema artístico, 1804–1939*, editado por Concha Lomba, Esther Alba, Alberto Castán y Magdalena Illán, 257–278. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.
- Viardot, Louis. "Ribera (1588–1656)". *La Ilustración Ibérica*, 14 de enero de 1888, 22–23.
- Viardot, Louis. *A Brief History of the Painters of All Schools*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1877.

Viardot, Louis. *Les merveilles de la peinture. Première série contenant 20 vignettes sur bois par Paquier*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie., 1868.

Viardot, Louis. *Les musées d'Espagne*. Paris: Paulin et Le Chevalier, 1852.