

La visión directa de José de Ribera a través de los *Voyages en Italie* de los franceses en los siglos XVII y XVIII

José de Ribera As Seen Through French «Voyages en Italie» of the XVIIth and XVIIIth Centuries

AMAYA ALZAGA RUIZ*

RESUMEN

En la Francia del Grand Goût de los siglos XVII y XVIII empezó a fraguarse el mito romántico del pintor español José de Ribera, cuya leyenda de artista violento se consolidó en el siglo XIX. Frente a los escritos de Félibien y Dezallier D'Argenville, los viajeros franceses del siglo XVIII opusieron su mirada personal ante la contemplación directa de sus obras conservadas en Nápoles. Sus comentarios escritos, que en muchas ocasiones permanecieron inéditos, suponen una crítica más moderna que la condena uniforme de la Academia.

ABSTRACT

In France, during the 17th and 18th Century, where the Grand Goût was uniform, began the romantic myth of the spanish painter José de Ribera, which legendary violence got in the 19th century consolidated. In front of the writings of Félibien and Dezallier D'Argenville, the french travellers of the 18th century opposed their personal look of the direct contemplation of his works in Naples. Their texts, which in several occasions remained unpublished, mean a more modern critic than the uniform condemn of the Academy.

PALABRAS CLAVE

Ribera, viajeros, Nápoles, Academia, fortuna crítica, Españolito.

KEY WORDS

Ribera, travellers, Napoles, Academy, critical fortune, Spagnoletto.

* Becaria del Departamento de Historia del Arte. UNED.

1. EL VIAJE A ITALIA EN EL SIGLO XVII

El viaje a Italia goza del privilegio de la larga tradición. Ya en la Edad Media, Roma, capital de la cristiandad, atraía a peregrinos de toda Europa. Pero será durante el Renacimiento cuando Italia se convierta en la meta preferida de los franceses, ya fueran príncipes, cortesanos, religiosos, humanistas, artistas o escritores. Y sin embargo, ninguno de los numerosos viajeros que cruzaron los Alpes en el siglo xvi plasmaron su experiencia en la forma de un libro, ni siquiera Amyot, Rabelais o Montaigne¹.

Durante el siglo xvii se mantendrá muy vivo el italianismo en Francia², sobre todo entre los artistas, que viajan en gran número a Roma siguiendo el ejemplo de grandes maestros como Claude Lorrain o Nicolás Poussin³. El hecho de que los franceses que viajan a Italia entorno a 1650 conozcan bastante bien el idioma del país y recurran a guías escritas en italiano, podría explicar una fecha tan tardía como 1656 para la aparición del primer libro de viajes francés sobre Italia, *Le Voyage et la Description d'Italie* de Pierre du Val, guía utilísima para cualquier viajero de la época, pero carente de juicios personales en general. A raíz de esta obra se multiplicarán los viajes a Italia y las consecuentes publicaciones de los *Nouveau voyage* a su vuelta⁴. Sin embargo, la mayoría de los relatos de viajes franceses del siglo xvii versarán bien sobre cuestiones eruditas, religiosas o aristocráticas⁵. Obras en general escasamente originales, llenas de detalles repetitivos y monótonos y carentes de opiniones críticas o posturas subjetivas⁶. La crítica de arte dentro de la literatura de viajes se encuentra en una fase muy temprana de formación hasta 1700. Los itinerarios y guías del país suelen limitarse a ofrecer una lista de las obras de arte consideradas valiosas en la época y, de ir una obra acompañada

¹ En las *Cartas escritas desde Italia* de Rabelais pueden rastrearse tan sólo algunos detalles de su paso por el país, al igual que en las notas privadas de Montaigne. Éstas últimas se publicaron en 1774 bajo el título de *Journal d'un voyage en Italie*, pero no fueron escritas pensando en su publicación. En cualquier caso, ninguno de los dos autores tuvo intención de escribir un libro de viajes.

² Si embargo, mientras Madame de Sévigné sueña con un viaje a Roma, existe una corriente crítica encabezada por Boileau que se opone a la influencia italiana sobre la vida artística y la literatura francesas.

³ La estancia de los artistas franceses en Roma se verá favorecida a partir de 1666 por la creación de la *Académie de France* en dicha ciudad.

⁴ Harder explica cómo en las dos últimas décadas del siglo aumenta de modo espectacular el interés por el viaje a Italia, al que se atribuye un gran valor cultural y educativo. En el prefacio de su *Nouveau Voyage en Italie* de 1688, François Deseine, llegará a afirmar que se ha convertido en tan habitual la costumbre de viajar, por su ayuda a la formación completa de la persona y su juicio, «*qu'on n'estime presque pas un homme qui n'a jamais abandonné son pays*». Si bien no hay duda sobre lo exagerado de tal afirmación, no es menos cierto que ilustra el gran valor concedido en Francia desde 1680 al viaje a Italia.

⁵ Destacan los *Voyages* de Jacob Spon, erudito que viaja a Italia con el único objetivo de recopilar el mayor número de inscripciones latinas (1678); el del protestante Jean Huguetan, que narra las ceremonias religiosas italianas (1681); y por último, entre los relatos de viajes de los aristócratas franceses, el de Baltasar Grangier de Liverdis, aparecido en 1667.

⁶ HARDER, H: *Le Président De Bosses et le voyage en Italie au XVIIIe siècle*. Ginebra, Slatkine, 1981, pág. 29.

de un comentario, suele ser un dato secundario o algún adjetivo elogioso aunque estereotipado. El discurso artístico está todavía en manos, durante el siglo xvii, de especialistas, eruditos y teóricos, por lo que los autores de las guías suelen referirse, en todo caso, a las *Vite* del Vasari o de Bellori, incluso a los nacionales *Entretiens* de Félibien.

El viaje que en 1688 realizó Misson a Italia vía Holanda y Alemania no ofrece opiniones ni datos relevantes sobre los cuadros que pudo ver⁷. De hecho, durante su estancia en la ciudad de Nápoles, lo que más le llama la atención es la belleza de sus edificios y el enorme número de iglesias⁸. Sin embargo, a pesar de afirmar haber visitado extasiado entre treinta y cuarenta, centra su atención en la enumeración de los milagros que allí han tenido lugar y la traducción de los epitafios de sus tumbas. Sólo menciona obras pictóricas en su visita a la Cartuja de San Martino, cuyos acabados y decoración le parecen exquisitos. Se detiene en el coro de la iglesia ante una Natividad de Guido Reni, «*pièce inestimable*»⁹ para enumerar a continuación sin más comentario los cuatro cuadros «*de la Cena*», pintados por *L'Espagnolet*, Anibal Carracci, Veronés y el Cavalier Massimo¹⁰. El cuadro referido de Ribera es la *Comunión de los Apóstoles*, una de las obras

⁷ No especialmente atraído por el arte, Misson advierte al lector en la introducción que no va a encontrarse con un relato minucioso de las artes italianas, sino que, al haber optado por el género epistolar, que conlleva un tono más familiar y distendido, sólo se detendrá en las curiosidades que llamen su atención.

⁸ «*Ce qui nous a paru le plus extraordinaire á Naples, c'est le nombre, et la magnificence de ses églises: Je puis vous dire sans exagerer, que cela surpasse l'imagination. (...) Si l'on veut voir de rares peintures, (...) il ne faut qu'entrer dans les Églises, (...) enrichies des ouvrages des plus fameux peintres.*» Estos efusivos comentarios evidencian que la decoración del Pleno Barroco napolitano, encabezada por la figura del arquitecto Cosimo Fanzago, es totalmente del agrado de Misson, cuyo gusto ha tachado Blunt de «entusiasmo naïf». BLUNT, A.: «Naples as seen by french travellers. 1630-1780». *The Artist and the writer in France. Essays in honour of Jean Seznec*. Oxford, Claredon Press, 1974, pág. 2.

⁹ Desde 1642 se encontraba en la gran iglesia cartujana la gran *Natividad* de Guido Reni, obra maestra de su madurez, aunque inacabada, como bien señala Misson. Había sido adquirida por los monjes a sus herederos y colocada en la pared del fondo del coro, bajo el gran luneto con el fresco de la *Crucifixión* de Giovanni Lanfranco, que no menciona el autor.

¹⁰ MISSION: *Nouveau Voyage d'Italie fait en l'année 1688*, La Haya, 1691, T. I, pág. 272. El prior de la Cartuja de San Martino, Giovanni Battista Pisante, encarga a Ribera a comienzos de 1638 un gran lienzo con la *Comunión de los Apóstoles*, destinada a la pared izquierda del coro, junto al *Lavatorio de los pies*, pintado en 1622 por Battistello Caracciolo, y frente a la *Cena de los apóstoles* del taller de Veronés y a la *Bodas de Canaá* de Massimo Stanzione, terminada en 1639. (SPINOSA, N.: «Ribera en San Martino», en Catálogo *Ribera* 1992, Museo del Prado, pág. 57). No deja de ser sorprendente que Misson se refiera a obras tan importantes y de temas tan variados como «*los cuadros de pies*» y aún más que confunda una obra del napolitano Caracciolo con una del tan elogiado Anibal Carracci. De hecho Caracciolo está considerado «*el más fervoroso de los seguidores de Caravaggio en Nápoles*» (PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: en Cat. exposición *Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano*. Museo del Prado 1985, pág. 90). Recordemos sin embargo que el citado *Lavatorio de pies* está pintado a su vuelta de un viaje por Roma, Génova y Florencia tras el que su estilo ha sufrido ya una evidente transformación, y si bien la obra sigue reflejando el mundo caravaggiesco, éste está ya matizado por la influencia del clasicista Lanfranco, formado con Agostino Carracci. Este cambio de estilo explicaría el error de atribución de Misson, que volveremos a encontrar en el *Voyage* del Conde de Caylus de 1714-1715.



Fig. 1. José de Ribera. *La Comunion de los Apóstoles*. Cartuja de San Martino. Nápoles.

cumbres de su madurez (Fig. 1). *Aparte* de estos cinco nombres no hay más menciones a la pintura vista en Nápoles, por lo que Missoni pasa por la ciudad partenopea sin opinar sobre su escuela de pintura y citando tan sólo de pasada a dos de sus componentes.

2. LOS NUEVOS VOYAGEURS FRANCESES DEL SIGLO XVIII

Un viajero francés del siglo XVIII, contemporáneo de Diderot y de Chardin, vuelve su mirada automáticamente hacia el pasado en cuanto llega a Italia, tierra en la que no buscará ni el presente ni el futuro¹¹. No hemos pues de entender los relatos de viajes franceses del siglo XVIII como testimonios de la vanguardia de su tiempo, sino al contrario como manifestaciones del «*grand goût*» heredado del siglo anterior.

¹¹ No le interesa el arte de su tiempo, excepción hecha de comentarios aislados a las *Vedute* de Canaletto y algunos edificios que se estaban construyendo. La crítica artística de la mayoría de los viajeros franceses del dieciocho se limita a las obras de los siglos XVI y XVII, considerados los dos grandes siglos del arte italiano. Todos los viajeros condenan sin excepción el arte comprendido entre el Helenismo y el Cinquecento. La pintura anterior a Rafael es comentada de pasada con el mayor desprecio, cuando no directamente ignorada. Para una bibliografía completa sobre los viajeros franceses a Italia durante el siglo XVIII, véase HERSANT, Y.: *Italie. Anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*. París, Bouquins, 1988 y MICHEL, C.: *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*. Roma, École française, 1991, págs. 483-485.

La figura del «*amateur d'art*» aparece en el siglo XVIII, cuando hablar de obras de arte se convierte en una «*preocupación mundana de los círculos cultivados*»¹². Mientras en el siglo XVII, como hemos visto, los viajeros se contentaban con dar algunas indicaciones útiles sobre lugares, juicios muy generales y datos biográficos sobre los artistas, tomados de Vasari, Bellori o Félibien, el viajero del siglo siguiente, se revela como un «*amateur*» bastante familiarizado con el arte y nos ofrece generalmente juicios más hábiles y eclécticos. De esta forma va desarrollándose en los relatos de viajes lo que podríamos llamar una crítica de arte literaria, en la que, al análisis de las obras en sí, se van uniendo impresiones personales y juicios estéticos cada vez más libres a medida que avanza el siglo. Al mismo tiempo, las referencias a las técnicas de los diferentes artistas y escuelas se hacen más precisas. Términos como «*invention*», «*composition*», «*expression*», «*grâce*», «*hardiesse*» o «*manière*» van convirtiéndose en habituales en unos viajeros que incorporan a su lenguaje palabras italianas como «*morbidezza*» o «*vaghezza*»¹³.

Entre los diferentes factores que contribuyen a esta evolución, Harder menciona la política artística de Luis XIV (especialmente la fundación de la *Académie de France* en Roma en 1665), la divulgación de los escritos de Félibien y Roger de Piles desde finales del siglo XVII, la estética filosófica de Dubos, que defiende la impresión provocada por una obra como base para su crítica (citando como ejemplos obras italianas) y, por último, las constantes disputas académicas (o «*querelles*») sobre los méritos de las diferentes escuelas¹⁴.

Todo viajero cultivado del siglo XVIII conoce las cuatro principales escuelas de pintura italiana, resumidas en la época de la forma siguiente: *Florence* (Miguel Angel, Volterra y Andrea del Sarto) se distingue por la corrección del dibujo; *Venise* (Giorgione, Tiziano, Tintoretto y Veronés) destaca por la primacía del color; *Rome* (Rafael, Julio Romano y Annibal Carracci) es célebre por la belleza de su dibujo, elegancia y armonía de la composición y, por último, la *Lombardie* y *Bologne* (Corregio, Ludovico Carracci, Guido Reni, Guercino) posee, a los ojos de la mayoría de los *amateurs d'art*, todas estas cualidades a la vez, a las que se une además su forma personal de utilizar la luz. Esta última escuela y, más concretamente, la ciudad de Bolonia, es la que constituye para todos los viajeros franceses del siglo XVIII el museo más importante del arte moderno italiano y el *voyageur* buscará incansable obras de dicha escuela en sus iglesias y colecciones particulares. En cualquier caso, no se reconoce todavía la autonomía de la «Escuela Napolitana», aunque algunos de los autores que veremos señalarán características comunes a los pintores locales¹⁵.

¹² Harder, op.cit., pág. 392.

¹³ Harder, op. cit., pág. 393.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Cochin, al final de su largo capítulo dedicado a Nápoles, pasa revista a los pintores que esta ciudad puede «*regarder proprement comme siens*», sobre los méritos de las diferentes escuelas, clasifi-

Desde el comienzo del siglo XVIII, la aristocracia francesa hace suya la tradición del viaje a Italia, dándole un impulso renovado y convirtiéndolo en símbolo de su estatus social. Pero será la nueva nobleza del Siglo de las Luces, que asocia progreso a viaje, la que más se interesa por el viaje a Italia, intentando integrarse mediante sus relatos en la élite intelectual y cultural de su tiempo. Desde finales del siglo XVII numerosos magistrados y juristas habían viajado a Italia. El citado Misson por ejemplo era consejero en el Parlamento de París. Entre los viajeros que visitan Italia a lo largo del XVIII, ostentaron cargos políticos personajes tan reconocidos como Montesquieu o Charles de Brosses.

Por regla general, los *Voyages d'Italie* del siglo XVIII no son —excepción hecha de las guías enciclopédicas de viaje— obras de escritores profesionales, sino ejercicios literarios de *amateurs*. Los viajeros toman durante sus visitas unas notas que ordenan por las noches, cotejándolas con los datos de las guías locales, y redactando unas páginas en las que datos y anécdotas personales se entremezclan. Los relatos de viajes se entienden de hecho como unas memorias de una etapa importante en la vida de un hombre culto, pero escritas sin intención de ser publicadas, lo que explica por un lado que muchos relatos no sean editados hasta tiempo después de la muerte de sus autores y que otros tantos presenten la forma de cartas escritas a amigos, como las del Marqués de Sade o Charles de Brosses¹⁶.

Por lo tanto, no podemos considerar que las opiniones expresadas por los viajeros en sus relatos gozaran de gran difusión entre el gran público, dado que un alto porcentaje de estos textos no fueron publicados en su día¹⁷. Pero hemos creído oportuno recoger las menciones a Ribera de algunos de los *Voyages* más importantes del siglo XVIII ya que, en nuestra opinión, reflejan, mejor que los escritos de Félibien, Roger de Piles o Dézallier D'Argenville, la reacción de sus autores ante

cándolos en primera y segunda categoría. (Cochin 1758, I, pp. 196-197). Años después, el Abbé Richard reflexionará sobre el problema y concluirá que, aunque no pueda hablarse propiamente de una escuela napolitana de pintura, las obras de Lanfranco, Ribera, Stanzione, Luca Giordano y Solimena convierten a la ciudad en un centro muy vivo de creación pictórica. (Richard, 1766, V, pág. 491).

¹⁶ El *Voyage* de Montesquieu se publicó en 1894 y hasta el siglo XX no aparecerán el *Voyage en Italie* del Conde de Caylus (1914) y en fecha más reciente el *Voyage d'Italie* del Marqués de Sade, que vio la luz en 1967. Esto no implica sin embargo que los escritos inéditos no fueran conocidos en determinados círculos, pues Lalande cita como fuentes de su famoso *Voyage d'un français en Italie* (1769) numerosos relatos que no habían sido publicados.

¹⁷ Harder ha intentado buscar las causas que explicarían el carácter inédito de los relatos. En su opinión, durante el siglo XVIII se extendió tácitamente la convicción de que estos textos no debían de tener carácter público. Sus autores no renunciaban a los lectores pero sí a que vieran la luz. De Brosses y Montesquieu se opusieron a una edición en vida de sus *Voyages*, temiendo por su reputación, y el Marqués de Sade prefirió la aprobación de la condesa anónima a la que dedica su relato a la reacción de la opinión pública. Serían pues, en su mayoría, obras en las que personajes representativos ofrecen sus vivencias en privado, en círculos restringidos y muy concretos, expresando libremente sus opiniones, en muchas ocasiones críticas con las costumbres y creencias italianas y marcadamente anticlericales. Harder 1981, págs. 94-98.

la obra en directo: los viajeros franceses que en seguida abordaremos plasmaron por escrito unas impresiones más personales ante la visión de los cuadros de Ribera. Estos relatos nos han dejado las opiniones de una nobleza culta y activa, pero ajena en gran parte a la rigidez de los teóricos del *Grand Goût*.

2.1. El viaje a Italia aristocrático

Hemos reagrupado bajo este rótulo los relatos de unos autores del siglo XVIII que, además de tener en común su origen social, comparten una misma concepción del viaje a Italia e incluso una misma forma de viajar. Como personajes públicos y representantes de la nobleza francesa, recorren Italia durante un año entero, manifestando sin excepciones las incomodidades del viaje, y centrandolo su estancia en las ciudades italianas, especialmente Roma, Florencia y Nápoles. Se relacionan gracias a sus cartas de recomendación con la nobleza italiana, asistiendo a sus «*conversazioni*» y realizan su *Grand Tour* visitando las ciudades con una guía bajo el brazo (ya sea local o francesa, normalmente el *Voyage* de Misson) o acompañados por un «*cicerone*» italiano.

La nobleza francesa del XVIII abordará cuatro temas principales en sus relatos, que corresponden a los cuatro motivos que han inspirado su viaje: la diversión (fundamentalmente fiestas, ópera y mujeres), el análisis del poder político, el encuentro con la Antigüedad y la formación del gusto estético¹⁸. Esta literatura periegética ha de ser entendida pues como recomendaciones de viaje hechas por los aristócratas a sus semejantes, lo más parecido a guías turísticas de Italia.

El Conde de Caylus

Como oficial de la armada francesa, el Conde de Caylus participó en la campaña de Italia de 1714, tras lo que decidió permanecer en el país todo un año, durante el que escribirá un diario de viaje que no será publicado hasta 1914. Como señala A. Blunt, Caylus es el primer viajero francés que dedica espacio al comentario de la pintura italiana¹⁹. Pero creemos importante apuntar aquí que la espontaneidad que se agradece en su *Voyage* no viene exenta sin embargo de ciertos errores de estilo e informaciones inexactas, propias de un joven de diecinueve años²⁰. No estamos pues ante la obra erudita del hombre de letras, coleccionista y gran *connaisseur* de arte antiguo que llegará a ser Caylus con los años.

¹⁸ Harder, 1981, pág. 101.

¹⁹ Blunt, A, op.cit., pág. 7.

²⁰ Caylus atribuye en su *Voyage d'Italie* a Palladio la iglesia de Santa Maria della Salute (pág. 181) y convierte a la Santa Cecilia de Rafael en Santa Catalina (pág. 144), por citar sólo algunos ejemplos.

Hemos elegido el relato de Caylus como representativo entre los relatos de viajes aristocráticos de la primera mitad del XVIII, precisamente porque el conde descubre Italia sin tener prácticamente formación cultural alguna²¹. La crítica posterior le ha reprochado una inmadurez que le lleva a despreciar todo arte no clásico (en concreto la Edad Media) y a dar por hecho que la escuela boloñesa sea el sumun de la pintura de su tiempo sólo por seguir el criterio estético de su época²².

Partiendo de esta premisa, cabría esperar el consecuente desprecio del joven noble hacia el naturalismo y dentro de él la obra de Ribera. Y sin embargo sorprenden por su entusiasmo los comentarios a la obra del valenciano, cuando apenas dedica elogios mayores que el repetido apelativo de «*magnifique*» a algunos pocos artistas, generalmente de la escuela boloñesa²³. El Conde de Caylus llega a Nápoles el 27 de abril de 1715. Manifiesta al igual que de Brosses su admiración por Lucas Jordán, pero se muestra más indulgente que éste con Solimena, al que despacha como «*peintre vivant et habile homme*»²⁴.

Siguiendo a Misson, sólo durante su visita a la Cartuja de San Martino, hará el Conde de Caylus referencia a obras de Ribera. Sin embargo y a diferencia de su predecesor en la centuria anterior, el joven conde no se contentará con citar los cuadros vistos, sino que expresará opiniones sorprendentemente efusivas para una fecha tan temprana del siglo XVIII.

En nuestra opinión, la mención que hace de pasada a los cinco cuadros del coro²⁵ podría estar tomada directamente del relato de Misson, pues, si bien es aún más escueta, repite el curioso error de atribuir el *Lavatorio de pies* de Caracciolo a Carracci²⁶. ¿Se trata de otra equivocación la mención que hace más adelante a un «*Saint Pierre reniant le Christ de l'Espagnolet*» que dice haber visto en la sacristía?²⁷ No hemos encontrado referencia alguna sobre un cuadro de ese tema encargado por los cartujos a Ribera²⁸. En cualquier caso, lo que nos interesa aquí es que Caylus opina que el cuadro de *San Pedro*, que en su opinión es un Ribera, es «*magnifique*»²⁹.

²¹ Creemos que su única fuente es el *Voyage* de Misson.

²² Harder atribuye a su falta de personalidad y criterio propio su admiración por Guido Reni, Guercino y los Carracci. HARDER, op. cit., pág. 104.

²³ En su viaje, Caylus dedica mucho más tiempo a comentar la arquitectura que la pintura. Las opiniones que citamos constituyen prácticamente la totalidad de las versadas sobre el arte napolitano.

²⁴ CAYLUS, Comte de: *Voyage d'Italie, 1714-1715*. París, Librairie Fishbacher, 1914, pág. 201.

²⁵ «(...) uno de Guido Reni que no está acabado, otro de los alumnos de Pablo Veronés, uno del Massimo, otro de Carracci y el último del Espagnoletto.» Caylus 1714-15, pág. 202.

²⁶ Sobre este punto, cf. nota 10.

²⁷ Caylus, op. cit., pág. 202.

²⁸ Ribera pintó numerosas versiones de *San Pedro en lágrimas*. Pero dado que Caylus es el único viajero que hace mención a esta obra en los relatos que hemos consultado, pensamos que, o bien se refiere a una de las incontables obras de taller y versiones de este tema que había en el XVIII, que creyó autógrafo dada su escasa formación, o bien está citando de memoria.

²⁹ Caylus, op. cit., pág. 202.



Fig. 2. José de Ribera. Piedad. Sacristía de la Cartuja de San Martino. Nápoles.

Más adelante en su visita a la iglesia de la cartuja se topa con la famosa *Piedad* (Fig. 2), que denomina, cómo harán todos los viajeros de su siglo, que se detendrán ante ella casi sin excepción, «*La Descente de Croix de l'Espagnolet*». Su comentario del cuadro no puede ser más efusivo, sobre todo teniendo en cuenta la temprana fecha de 1715 en la que escribe: «*el más bello que he visto suyo, es soberbio*»³⁰. Pero el viajero vuelve a despistarnos al describir, en los apartamentos del Prior de la cartuja, junto a un *San Lorenzo* de Tiziano, una obra en la que «*El Españolito se ha retratado con su hermosa mujer y sus hijos, es un cuadro que amo*»³¹. Caylus se refiere con toda probabilidad al cuadro de la *Virgen con el Niño y San Bruno*, que según varios estudiosos fue encargado por los cartujos, aunque carezcamos de toda prueba documental³². En cualquier caso, Caylus debió oír de su *cicerone* la leyenda de que Ribera se había autorretratado en la figura del San Bruno y la transcribió como cierta. Error comprensible, pues el primer retrato del

³⁰ «*le plus beau que j'ai vu de lui, est superbe*». Idem.

³¹ Idem.

³² C. FELTON y F. BENITO así lo citan, mientras N. Spinosa no menciona el cuadro entre los encargos que recibió el pintor de los cartujos entre 1637-1652. Véase, SPINOSA, N., «Ribera en San Martino», en *Ribera* 1992, pág. 57.

valenciano que se publica en Francia es, según nuestro conocimiento, el grabado que reproduce Dézallier en su *Abrégé* de 1745 y treinta años antes Caylus no podía conocer por fuentes francesas la supuesta fisonomía de Ribera.

Lo único realmente cierto es que el joven conde dice «*aimer*» una obra de marcado carácter tenebrista como es *La Virgen con el Niño y San Bruno*³³ y le parecen igualmente «*magnifiques*» los otros cuadros, también de influencia caravaggiesca, que ve del setabense, en clara oposición al gusto oficial académico, que los hubiera tachado de «*secs & noirs*».

Las *Lettres Familières* de Charles de Brosses

Charles de Brosses realizó un viaje a Italia en los años 1739-1740³⁴. Desde allí escribió unas cartas a sus amigos de Dijon que incluso hoy en día nos sorprenden por su lenguaje natural y sincero, en ocasiones incluso coloquial, pero en todo momento alejado del tono elevado de otros relatos que enseguida trataremos³⁵.

De Brosses, al igual que Vasari, entiende la historia del arte como un progreso constante, una búsqueda permanente, a través de los siglos, de la perfección. Para él el «*bon goût*» no se alcanza hasta 1500 con las obras de Miguel Ángel y Rafael, superiores a las de la Antigüedad. Pero, al mismo tiempo, la pintura del siglo XVII es más perfecta que la del *Cinquecento* clásico³⁶.

Crítico de arte mundano aunque bien informado y seguro de sí mismo, plasma en sus cartas el gusto y las opiniones de su tiempo. Fue el primer viajero francés en escribir sobre Herculano. El *Président* de Brosses clasifica la pintura italiana en

³³ Véase BENITO, F. *Ribera* (1591-1652). Madrid, Bancaja, 1991, pág. 93.

³⁴ De Brosses (1709-1777) ostentaba en ese momento un cargo de magistrado en Dijon. Años más tarde el «*Président*» de Brosses seguirá demostrando su erudición en obras como *Histoire des navigations aux terres australes* (1756), *Sur le culte des dieux fetiches* (1760) o su *Traité de la formation mécanique des langues* (1777).

³⁵ BROSSES, C. de: *L'Italie il y a cent ans ou lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*. París, 1836. Las cartas de de Brosses fueron editadas en dos tomos por primera vez por Romain Colomb, primo de Stendhal, en 1836, es decir, casi cien años después del viaje del magistrado. Escritas sin intención alguna de ser publicadas, éste las reclamó a su vuelta de Italia y las reunió en un manuscrito que revisó añadiendo notas. De las varias copias que se hicieron, una de ellas cayó en manos de Lalande, que se inspiró en varios pasajes, con permiso del autor, para su famoso *Voyage d'un Français en Italie fait dans les années 1765 et 1766*.

³⁶ En efecto de Brosses rechaza toda obra realizada, ya sea en arquitectura, escultura o pintura, «*avant la naissance du bon goût*» (II, pág. 319). Desprecia la arquitectura gótica (en Florencia critica el *Palazzo Vecchio*, y tacha el Pitti de «*façade sans ornement [...] masses de pierres rustiques et inégales*», I, p. 358; describe en tono despreciativo la catedral de Milán como un «*trozo de gótico de mal gusto*», II, p. 570, comentario parecido al que recibe el Palacio de los Dogos veneciano, I, p. 193.), condena la obra de todos los escultores medievales hasta Ghiberti y desprecia totalmente la pintura de Giotto, que califica de «*pintarrajos*», I, p. 145 y concede escasa atención a los maestros del *Quattrocento*. En este sentido, de Brosses comparte con sus contemporáneos los prejuicios hacia la pintura italiana anterior a 1500.

dos categorías: la «*première classe*» y la «*deuxième classe*». A la «primera clase» pertenecen los frescos de Rafael de la Villa Farnesina y las estancias del Vaticano, la bóveda de Anibal Carracci de la Galería Farnese, el techo del Palacio Barberini y las *Bodas de Caná* de Veronés³⁷. Esta preferencia demuestra el gusto ecléctico del autor, que coloca a la altura de Rafael a un manierista como Julio Romano, un representante del eclecticismo académico como Anibal Carracci y a un pintor del pleno barroco romano como Pietro Cortona³⁸. En cualquier caso evidencia su escasa predilección por la pintura religiosa y naturalista, lo cual no es de extrañar en un autor que ha sido definido como «*libertino e irónico anticlerical*»³⁹. Así mismo, de las cuatro escuelas de pintura italiana que se consideraban en el siglo XVIII, de Brosses, al igual que sus compatriotas defensores del «*grand goût*», deja muy clara su preferencia por la boloñesa: «*Je persiste á mon dire, l'école de Bologne est toujours ma favorite*»⁴⁰. Dentro de la «primera clase», los cuatro mejores pintores italianos son, en su opinión y por este orden, Rafael, Correggio, Ludovico Carracci y Guido Reni.

De esta jerarquía podría parecer lógico que se desprendiese un rechazo hacia el naturalismo de la escuela de Caravaggio y por ende de la obra de Ribera, siendo ésta además en su mayoría de temática religiosa. Muy al contrario, no sólo no la rechaza, sino que de Brosses confiesa hallarse dividido entre «*l'esprit et le coeur*»⁴¹. La doctrina y el respeto a la teoría artística del siglo XVII le llevan a alabar

³⁷ De todas las pinturas de la Villa Farnesina ensalza especialmente el *Triunfo de la Galatea* de Rafael («*C'est une délicie!*») y el *Amor y Psique* de Julio Romano. Entre los frescos del Vaticano se decanta por el *Incendio del Borgo* y *La Escuela de Atenas* de Rafael, aunque prefiera entre todos la *Batalla de Constantino* de Romano. En su opinión, la pintura mitológica del Palacio Farnese, obra de Anibal Carracci, reúne todas las cualidades de los maestros del *Cinquecento*. De Brosses ed. 1836, II, págs. 167 y 184.

³⁸ Según Harder, este eclecticismo confirma el carácter homogéneo que de Brosses atribuye a todo el arte italiano entre 1500 y 1700. Harder 1981, pág. 423.

³⁹ Idem. En efecto, de Brosses reconoce su admiración por los frescos de Anibal Carracci porque, al ilustrar las *Metamorfosis* de Ovidio, componen unas «*images riantes au lieu de ces perpétuels sujets de dévotion si rebattus en Italie.*» En otro pasaje de su relato pasaje de su relato reconocerá que la pintura religiosa sólo le atrae si puede extraer de ella una «*compensación sensual*» para sus ojos. De Brosses ed. 1836, II, págs. 62 y 131.

⁴⁰ De Brosses ed. 1836, II, p. 542. De hecho en la descripción y elogios de las características y principales miembros de la escuela boloñesa se expande largamente (I, págs. 255-264). La otra gran escuela según el autor es la romana y la peor con diferencia la florentina, que en su opinión es sólo famosa porque ha tenido en la figura de Vasari un hábil propagandista.

⁴¹ Hacia 1700 Dubos, en sus *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, había convertido el «*sentiment*» en un criterio estético según el cual el fin último de la pintura es el de conmover al espectador. Demasiado anclado en la doctrina clásica del XVII para reconocer la modernidad de la teoría de Dubos y su «*esthétique du plaisir*», de Brosses no puede evitar en ocasiones una primacía de sus sentimientos ante determinadas obras. Para el magistrado, el grupo helenístico del Laoconte encarna el ideal escultórico, lo que revela su secreta predilección por un arte dramático, patético y lleno de movimiento (t. II, pág. 176). Pero, al mismo tiempo, rechaza estas mismas características en Miguel Ángel, cuyas esculturas carecen en su opinión de «*grâce*» y su fuerza las convierte en «*rudas y sin gusto*» (t. II, pág. 235). Reseñable es por último su admiración sin límites por la obra de Correggio, en la que detecta los que serían fallos de dibujo y composición según la teoría del «*grand goût*» y que a sus ojos carecen de importancia por la emoción que le provocan unos cuadros llenos de sensualidad y belleza. (t. II, pág. 546).

la técnica y composición de Rafael y la escuela boloñesa. Pero al mismo tiempo en su personalidad hay muestras del nuevo espíritu de su siglo, que en su «propensión al libertinaje» le permite disfrutar de la *terribilità* de Miguel Ángel, la sensualidad de Correggio y el realismo de Caravaggio. Por este motivo, cuando no habla el de Brosses «*connaisseur*» sino el «*amateur*» se deleita en la ferocidad de la *Judith* y *Olofernes* de Caravaggio: «(...) *composition et expression uniques. Remarquez l'horreur et la frayeur de Judith, les affreux débattemens d'Holopherne, le sang-froid et la méchanceté de la servante*»⁴². En su descripción no hay pues crítica al naturalismo, sino más bien admiración ante la captación del drama⁴³.

Charles de Brosses llega a Nápoles el 14 de noviembre. Su primera impresión es la de una ciudad sucia y cuyo único edificio que valga la pena citar es el Palacio Real⁴⁴. Diez días después de su llegada escribe una carta a su amigo M. Neuilly⁴⁵ en la que menciona por primera y única vez a Ribera. Tras pedir disculpas a Mr. Quintin (otro amigo suyo, con cargo parlamentario y uno de los directores de l'Académie de Dijon) por no haber hecho un inventario de los cuadros del Palacio Real, le pide que vuelva a ser indulgente con él, pues ha olvidado tomar apuntes de los cuadros que contiene la Cartuja de San Martino (Fig. 3). De ellos sólo recuerda uno en concreto: «*Il y a cependant des pièces d'une grande distinction; qu'il écrive á tout hasard sur son agenda, que le plus beau de tous est celui de l'Espagnolet, au fond d'une sacristie: c'est le meilleur ouvrage de cet auteur*»⁴⁶. Este efusivo comentario demuestra que aunque De Brosses haya olvidado el tema del cuadro cuando redacta su carta, recuerda sin embargo la emoción que le produjo la *Piedad* de Ribera. Gracias a la estética del sentimiento del Siglo de las Luces, empieza a importar más que la «*beauté*» del cuadro, la emoción que provoque su contemplación. Seguimos pensando, en base a las fuentes consultadas y cómo ya hemos señalado en el relato del Conde de Caylus, que semejante efusividad hacia una obra claroscuro y religiosa sólo puede hallarse en textos como éste, alejados de la rigidez académica y sin embargo más cercanos a la obra riberesca en sí.

Apenas dedica más líneas a la pintura napolitana, salvo su admiración por Luca Giordano (casi digno de pertenecer a los que llama «pintores de segunda cla-

⁴² «(...) *composición y expresión únicas. Fijense en el horror y el espanto de Judith, la horrible lucha de Olofernes, la sangre fría y la maldad de la sirvienta*», op. cit. pág. 256.

⁴³ En el comentario a la obra de Correggio introducirá sin embargo una crítica a la iluminación «*amarillenta de lámpara*» que según él utilizan Caravaggio y los holandeses. (T. II, pág. 546).

⁴⁴ De Brosses, ed. 1836, I, pág. 358.

⁴⁵ Fyot de Neully era consejero parlamentario y años más tarde llegará a ser embajador en Génova. Según Hersant, a él dedica De Brosses sus cartas más afectivas. HERSANT, Y., *Italie*, pág. 1053.

⁴⁶ «*Hay sin embargo piezas de gran distinción; que escriba a toda prisa en su agenda que el más bello de todos es el del Españolet, al fondo de una sacristía: es la mejor obra de este autor.*» De Brosses ed. 1836, I, p. 368.



Fig. 3. Interior de la Cartuja de San Martino.

se»), que destaca según él en los temas de historia y la pintura de animales, y una crítica feroz a Solimena. El pintor había amasado una fortuna a sus 90 años, inmerecida, según de Brosses, pues carece de fuerza y genio. «*Oh! che vergogna mentre che mecer Annibale tirava la caretta come un cavallo, pour gagner 1500 écus en six ans*»⁴⁷.

⁴⁷ Op. cit., I, pág. 385.

El Marqués de Sade

Escritas sesenta años después del viaje de Caylus, las cartas desde Italia del Marqués de Sade no aportan nada a la tradicional forma francesa de conocer e interpretar el país⁴⁸. La ambición literaria de Sade es la de seguir el modelo de Misson, tanto en la forma como en el fondo⁴⁹.

¿Para qué detenerse entonces en el análisis del viaje del Marqués de Sade? Sencillamente hemos intentado rastrear en su faceta de *voyageur* y crítico de arte huellas de la sensualidad violenta por los que ha pasado a la historia y conocer su opinión de la pintura realista.

En sus paseos por Florencia se imagina escenas licenciosas tras los muros de sus palacios y en Nápoles mostrará una indignación cuanto menos cínica al condenar la perversión y prostitución de sus gentes⁵⁰. Más interesante sin duda resulta, para el tema que nos ocupa, la postura de Sade ante la religión. Su marcado anticlericalismo está presente en todas sus cartas y en varias ocasiones asimila la religión católica a la idolatría pagana, prefiriendo la segunda, que toleraba al menos todos los placeres sensuales⁵¹. Sade condena sin tapujos la superstición y desprecia los martirios, por los que no siente respeto alguno⁵². Y como era de esperar, las leyendas, ritos, reliquias y milagros de Italia no son para el Marqués sino una ofensa a la razón⁵³.

Sin embargo, sus comentarios sobre las obras de arte, que la crítica general ha tachado de banales y estereotipados, decepcionan a quién espere encontrar las palabras del provocador cínico⁵⁴. Sade se revela en su *Voyage* como un crítico de

⁴⁸ En 1775 el Marqués de Sade llega a Italia huyendo de la justicia, cómo ya había hecho tres años antes, aunque en esta ocasión plasmará sus impresiones por escrito en su *Voyage d'Italie*, redactado en 1776, aunque no publicado, como ya hemos señalado, hasta 1967. La obra se compone de tres largas cartas, dedicada cada una a una ciudad: Florencia, Roma y Nápoles.

⁴⁹ Aunque en su texto Sade no nombre en ningún momento a Misson son evidentes las similitudes. De él toma entre otras cosas el hábito de criticar relatos de viajes anteriores como los de Cochin y Lalande y muy especialmente la *Description historique et critique de l'Italie* del Abad Richard. Sade pretende, al desacreditar estas obras, ensalzar la suya propia, que según él se basa, a diferencia de las anteriores, en su experiencia personal. Harder 1981, pág. 109.

⁵⁰ SADE, Marqués de: *Voyage d'Italie*. En «Biblioteca Sade», tomo VI, vol. I. París, Fayard, 1995, págs. 60-61 y 185.

⁵¹ Sade considera que Roma ha pasado de ser la «*maitresse de l'univers*» en la Antigüedad a «*l'esclave des nations*» por culpa del Papa. (pág. 83).

⁵² En su visita a la iglesia de Santa Inés, en la Plaza Navona romana, interpreta de forma cínica y sensual el bajorrelieve de Algardi que representa el intento de violación de la santa. (pág. 134).

⁵³ Esta condena es una constante en los libros franceses sobre Italia en el Siglo de las Luces. Sin embargo, las cartas de Sade sobrepasan a los otros relatos de su época en su anticlericalismo y ateísmo radicales, que rozan intencionadamente la amoralidad y la provocación.

⁵⁴ Sobre la influencia de la cultura barroca en la estética de Sade cf. el ensayo de Eric BOUTOUTE, *Sade et les figures du Baroque*. París, L'Harmattan, 1999.

arte bastante torpe, frío, distante y mal documentado, obligado en ocasiones por las prisas a hacer meras enumeraciones de las obras que contempla. Es el caso de sus descripciones de varias de las colecciones de los palacios romanos. En ellas encontrará cinco cuadros de Ribera. En su visita al Palacio Doria cita dos *San Jerónimos* de su mano, calificando a uno de ellos de «beau»⁵⁵. Un tercer cuadro del mismo tema se menciona en su paseo por el Palacio Barberini, en cuya colección figura también «un beau tableau de l'Espagnolet, dont le sujet est la Guérison de Tobie»⁵⁶.

Sólo unas páginas después nos encontramos con la primera crítica positiva del Marqués hacia una obra del valenciano, cuando menciona en el Palacio Colonna un cuadro con el tema de «une affaire qui se conclut chez des notaires, par l'Espagnolet [José de Ribera]; on ne peut trop admirer la singulière nature qui règne en ce morceau charmant»⁵⁷. No deja de ser cuanto menos sorprendente que el padre del sadismo califique de «encantadora» la obra de un pintor al que en la década de 1770 cuando escribe Sade ya se le asimilaba en gran medida a un carácter difícil que le llevaba a elegir temas sádicos. ¿Desconocía Sade los escritos de Félibien y Dézallier D'Argenville, o por el contrario plasmaba, independientemente de ellos, una opinión sincera frente a la contemplación directa de una obra atribuida al pintor?

Hacia finales de diciembre, el Marqués parte de Roma hacia Nápoles, donde llegará en los primeros días de enero de 1776. Al igual que Caylus y De Brosses, Sade sólo menciona los cuadros de Ribera que ve en la Cartuja de San Martino, pero su comentario, mucho más extenso, revela en mayor medida las preferencias y gusto de su peculiar autor. Además cita mayor número de obras que sus predecesores y no se ciñe al ya por esos años habitual elogio de la *Piedad*.

De los *doce profetas* pintado por el valenciano en las enjutas del templo, destaca su «color bello y gran fuerza»⁵⁸. Desconocemos el motivo exacto por el que atribuye los cuadros de *Moisés* y *Elías* a Lucas Jordán, aunque no deja de ser un error entendible ya que son composiciones luminosas, en las que Ribera, dejando atrás el tenebrismo al que posiblemente le asimilara el Marqués, refleja la influencia del neovenecianismo y del sentido monumental clásico de Rafael y Miguel Ángel. Pero el comentario de Sade es muy significativo de su preferencia por Ribera sobre su discípulo, radicalmente en contra del gusto de su época:

⁵⁵ Sade ed. 1995, pág. 152.

⁵⁶ Op. cit. págs. 148 y 151.

⁵⁷ «Un negocio cerrado en la notaría, de El Espagnoletto [José de Ribera]; no se puede admirar lo suficiente la singular naturaleza que reina en esta obra encantadora», op. cit. pág. 155.

⁵⁸ Sade ed. 1995, pág. 190. F. Benito está de acuerdo con Sade y señala los motivos por los que según él la obra de Stanzone no supera a la de su rival. BENITO, F. *Ribera (1591-1652)*, pág. 148.

«[cuadros] de una sublime belleza. Se ve que en el Elías el artista [Giordano] se ha esforzado por imitar al Españoleto, lo que ha servido para dar mayor fuerza a su pincel»⁵⁹ (Fig. 4). En opinión de Sade el valenciano supera en fuerza a su discípulo.

Continúa con la descripción de la *Piedad* de Massimo Stanzione, situada sobre el arco y entre los dos profetas y que el Abad Richard, «*poco connaisseur*» según el escritor, había tomado por error por la del valenciano. El *Descendimiento* que, cómo ya hemos apuntado, había realizado el Caballero Massimo en respuesta a la versión pintada por su rival español un año antes, le parece a Sade «*dur, sans correction et sans proportion*» y la figura de Cristo «*infiniment trop petit*»⁶⁰.

2.2. *El Voyage d'Italie «spécialisé» de Ch. N. Cochin*

Considerada la guía artística más rica de todo el siglo XVIII francés, *Le voyage pittoresque d'Italie* (1758) del dibujante y grabador Charles-Nicolas Cochin, es, de todas, la que contiene mayor número de referencias a Ribera. Este artista residió en Italia de 1749 a 1751, en compañía del Marqués de Marigny, hermano de Madame de Pompadour, Soufflot, arquitecto del Panteón de París y del Abad Le Blanc, conocido literato anglófilo.

Esta guía de mediados de siglo destaca entre las otras que hemos consultado por las ambiciones pedagógicas de su autor, que se sobreponen a todo deseo de ofrecer una obra práctica a los viajeros. Cochin quiere enseñar a sus lectores a mirar obras de arte y a formarse un gusto que no sea exclusivo sino ecléctico (de hecho comenta la obra de más de quinientos artistas)⁶¹. Por ello, hay que entender las obras sobre las que se detendrá como reveladoras, por un lado, de su propio gusto y, por otro, como ejemplos didácticos dentro de su proyecto de educar al público⁶².

En su faceta de crítico de arte, Cochin se centra sobre todo en comentar la pintura y más concretamente la cercana a 1600, verdadera cumbre según él del arte italiano⁶³. Considerándose, al igual que de Brosses, el heredero del pensamiento

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Sade, op. cit., pág. 191.

⁶¹ Christian Michel destaca cómo, dentro de este «eclecticismo», Cochin invita a futuros viajeros a descubrir «*le beau*» en cualquier lugar y obra. MICHEL, C.: *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*. Roma, École Française de Rome, 1991, pág. 39.

⁶² Op. cit., pág. 38.

⁶³ Hemos encontrado en el *Voyage* de Cochin más referencias que en sus contemporáneos a la pintura que se estaba realizando en Italia en el momento de su viaje, que no citaremos por alejarnos del período que nos ocupa.

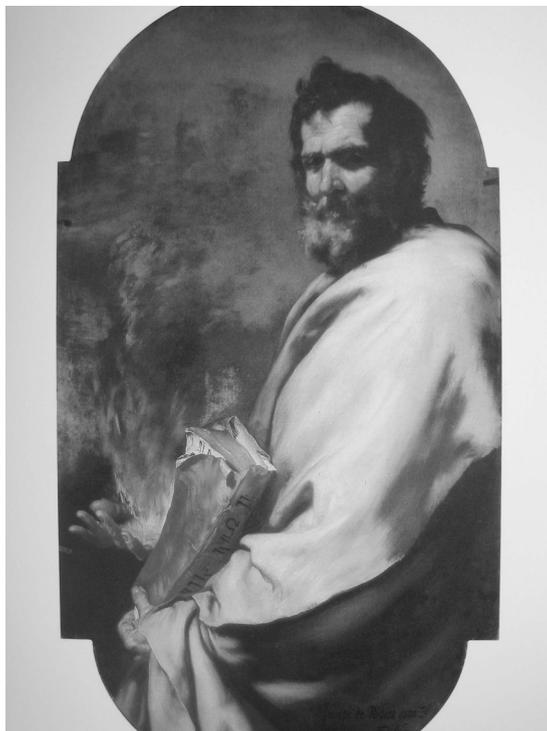


Fig. 4. José de Ribera. Elías. Cartuja de San Martino.

académico francés, rechaza como éste todo relativismo histórico y aplica los mismos criterios para juzgar una Madonna bizantina y un cuadro de Tiépolo, sufriendo como es lógico la primera el consecuente desprecio⁶⁴.

Según Cochin, cada persona tiene dos tipos de gusto: un «gusto adquirido» («*goût acquis*»), fruto de la educación y un «gusto electivo» («*goût d'élection*»), basado en las preferencias personales. En su obra, el autor se esfuerza por disimular su propio «gusto electivo», y, sin embargo, es muy evidente su preferencia por los coloristas⁶⁵.

⁶⁴ Al igual que para muchos otros viajeros, para Cochin no existe el interés histórico de una obra y en consecuencia despacha a Giotto diciendo que vivió en una época «*en la que no se sabía pintar*». COCHIN, C. N.: *Voyage d'Italie ou Recueil de notes sur les Ouvrages de Peinture & de Sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*. París, 1758 (t. II, pág. 102).

⁶⁵ Michel, 1991, pág. 23. De hecho el autor se muestra en varias ocasiones indulgente con los pintores que no dominan el dibujo y mucho más severo con el uso del color en los artistas florentinos del Cinquecento. Recordemos que esta preferencia de Cochin se enmarca dentro del triunfo de los «*Rubenistas*» de mediados del siglo XVIII.

Para Cochin, un artista sale sólo de la mediocridad gracias a su «estilo», que él denomina «*faire*», emanación de la personalidad del artista, de su subjetividad creadora⁶⁶. El autor justifica la elección de temas «*desagradables*» en aquellos artistas arrastrados por un «*furor creador*». Su apología del «*estilo*» le lleva a conceder mucha más importancia a la forma sobre el tema. De hecho, a diferencia del resto de viajeros, Cochin no hace ningún comentario iconográfico en su relato.

Según el autor todo «*faire*» es bueno y no hay razón alguna para no buscar la belleza en el arte de cualquier pintor. Esta postura constituye una excepción dentro del concierto de reproches oficiales desde la segunda mitad del xvii contra la pintura de Caravaggio, cuyo dominio del dibujo alaba sin reservas Cochin. Mantiene igualmente una postura conciliadora en la recurrente *querelle* entre «rubenistas» y «poussinistas», pues sabe admirar tanto el genio colorista del primero como la ciencia del dibujo del segundo⁶⁷. Frente a esto, la guía de Cochin presenta la enorme e incomprensible laguna del arte romano, que no trata en ningún momento. Entre los maestros barrocos admira especialmente la escuela boloñesa⁶⁸. Es la suya la crítica de un *connaisseur* que evita mediante los matices tanto la condena como el entusiasmo absolutos en el comentario de las obras. Al mismo tiempo establece con prudencia nuevos valores y de hecho Francia debe a Cochin el descubrimiento de Correggio, que reconoció en él a un pintor de la talla de Rafael⁶⁹.

Lo que convierte a esta obra, reeditada en numerosas ocasiones, en especialmente útil, es que no se ocupa solamente de los grandes centros de Italia, sino que enumera las obras de las pequeñas ciudades en las que no se han detenido otros viajeros⁷⁰. Consideramos carente de interés enumerar aquí todos los cuadros

⁶⁶ La palabra «*style*» se utiliza en esas fechas muy poco por la crítica de arte francesa, que prefiere usar el término equívoco de «*manière*», op. cit. pág. 26.

⁶⁷ Michel, 1991, pág. 43.

⁶⁸ «*C'est aux Carrache et á leurs dignes élèves qu'on doit l'art de la peinture, complet dans toutes ses parties.*» («*Es a los Carracci y a sus dignos alumnos a quienes debemos el arte de la pintura, completo en todas sus partes.*» Cochin, t. II, p. 182). Dedicar sus mayores elogios a las obras de Guido Reni y Guercino. A diferencia una vez más de sus contemporáneos, Cochin no ensalza a los artistas del Cincuecento. Sorprende de hecho por su atrevimiento el tímido matiz filtrado dentro del siempre elogioso comentario de la crítica a la obra de Rafael: «*Il n'est cependant pas, si l'on ose dire, le plus grand peintre qui ait existé.*», sentencia, a pesar de reconocerle el mérito «*admirable*» de haber sacado a Italia «de la barbarie de la pintura gótica». Cochin 1758, t. II, pág. 183. Los viajeros franceses del siglo xviii elevan a Rafael sin excepción a la categoría de genio sin igual e inigualable de la historia de la pintura. «*Prince des peintres*» para Charles de Brosses e «*instrument de Dieu*» según Montesquieu, su superioridad era indiscutible, por lo que Cochin constituye una excepción dentro del panorama general al llamar «*anciens*» («antiguos») a los artistas del siglo xvi. Para el autor, son los Carracci y no ellos, quienes inauguran la pintura moderna.

⁶⁹ Voltaire se refería al pintor de Parma como «*le doux Corrège*» y Charles de Brosses había admirado los efectos ingeniosos de su claroscuro y la gracia y sensualidad de sus figuras, aunque será Cochin en 1758 su auténtico descubridor para Francia.

⁷⁰ Por este motivo recomendaba Diderot el *Voyage* de Cochin como la mejor guía posible para un viaje a Italia. Diderot, D.: *Oeuvres Complètes*. T. XI. París, 1969.

de Ribera que describe Cochin en las iglesias y colecciones particulares que visita a su paso por Milán, Nápoles, Florencia, Bolonia, Venecia y Génova, por lo que hemos preferido destacar los juicios más significativos que emite sobre el pintor, analizándolos desde los criterios estéticos del viajero.

En primer lugar, Cochin considera que la perfección no existe y por lo tanto ningún pintor puede alcanzarla. Así lo expone en varios momentos a lo largo de su guía y sólo el *San Pedro y San Pablo* de Guido Reni «*está cerca de lograrla*»⁷¹. Tampoco puede ningún artista lograr la total y perfecta imitación de la naturaleza.

Del mismo modo, defiende que todo pintor ha de centrarse en dominar una de las partes de la pintura, pues jamás llegará a ser a la vez un buen dibujante y colorista y se verá obligado a elegir⁷². Por este motivo, los mejores pintores son, para Cochin, los que destacan sólo en un campo y, según su razonamiento, Lucas Jordán es un pintor «*débil*», porque intenta, sin éxito, aunar en su pintura la perfección de la línea y el color. Ribera en cambio le parece un gran colorista, «*a la altura de Rubens*». Al enumerar, recién llegado a Nápoles, los grandes pintores que ha dado esta ciudad, cita entre los primeros puestos al valenciano, «*sus obras, numerosas, son de una gran belleza: es sin duda uno de los más grandes coloristas que han existido y su ejecución es admirable*»⁷³.

Pero ¿Qué postura adopta Cochin ante los cuadros de martirios de Ribera? El pintor viajero critica con bastante frecuencia una «*mala elección de los modelos*» y las consecuentes figuras de una naturaleza «*baja*» e «*innoble*». Considera que algunos artistas han llevado la imitación de la naturaleza tan lejos que la contemplación de su obra le provoca incluso «*asco*», aunque, y ésta es la modernidad de Cochin, alega en su defensa que un artista realmente dotado de «*genio*» puede llegar a convertir un objeto desagradable en algo bello⁷⁴.

¿Le parece Ribera un pintor genial? Una de sus obras más brutales, un *Martirio de San Bartolomé*, que tiene ocasión de contemplar en una colección particular veneciana, es calificado de «*bello por su verdad y su estilo firme, sabio y detallado*»⁷⁵. Por el contrario, frente a otro tema en principio igualmente condenable para el gusto dieciochesco, como es el *San Andrés en manos de sus verdugos*, obra que, según nos cuenta, vio en su visita al Palacio Corsini de Florencia, le parece «*horrible*», pero no por su tema, sino por «*su color amarillo desagradable*»⁷⁶. Del mismo modo, cuando visita el Palacio Ranuzzi de Bolonia, cuya colección, hoy

⁷¹ Cochin, 1758, III, pág. 249.

⁷² Michel, 1991, pág. 44.

⁷³ Cochin, 1758, I, pág. 202.

⁷⁴ Cochin, op. cit., pág. 257.

⁷⁵ Cochin, II, pág. 143.

⁷⁶ Idem, pág. 74.

dispersa, incluía el famoso *Buen Samaritano* de Lucas Jordán, entonces atribuido a Ribera y descalificado por su dureza y estilo «*sec et noir*», Cochin se desmarca de sus contemporáneos. En efecto, sabe ir más allá de la crítica del *grand goût* al naturalismo y busca otros elementos de apreciación de la obra en sí, para concluir que es una obra «*con una gran composición y dibujada con gran verismo*»⁷⁷. Este criterio estético tan moderno sólo podía ser compartido por alguien como Fragonard, que copió en sus años de formación el cuadro del *Buen Samaritano*.

Los caravaggitas no son pues para Cochin condenables simplemente por carecer sus obras del «*beau idéal*» académico; dejándolo a un lado, cada cuadro ha de ser analizado individualmente y en base a otros conceptos igualmente inherentes a la pintura. Quizás se explique así que hallamos encontrado más referencias en su texto a los alumnos de Caravaggio que a los de Rafael.

Frente a la modernidad de determinados juicios estéticos de este crítico de arte, sorprende la intransigencia que demuestra ante la representación de los sentimientos humanos. En este sentido sentencia: «*Si una cabeza no es bella, es inútil intentar representar la expresión de sus pasiones*». Le resulta «*grossière*» cualquier manifestación exagerada de un sentimiento y directamente «*insuportable*» contemplar una mueca en un rostro. Sólo son del gusto de Cochin las expresiones que denomina «*finas y espirituales*»⁷⁸.

No se muestra sin embargo especialmente crítico ante las expresiones de determinadas figuras «*dolientes*» de Ribera, posiblemente por no haber tenido ocasión de contemplar su *Apolo y Marsias*. De hecho le parece más condenable la falta de «*noblesse*» de algunas figuras del Españolito que la expresión de sus sentimientos. No son de su agrado, por citar sólo un par de ejemplos, las figuras del cuadro de la *Trinidad en la tierra con santos*, entonces en la Iglesia napolitana de la Trinitá delle Monache. Opina que el *San Bruno* está pintado «*con un color demasiado grisáceo*» y que «*parece un muerto*», y del mismo modo los rostros de la virgen y el niño tampoco le parecen «*bellos*»⁷⁹.

En cuanto a la composición de una obra, Cochin considera fundamental la colocación de las figuras en el espacio y condena la dispersión: un buen pintor ha de saber entrelazar grupos, aunque sea por medio del claroscuro⁸⁰. Al mismo tiempo las figuras tienen que adoptar posturas naturales y jamás «*forzadas*» o «*retorcidas*»⁸¹. Cochin no emite ningún juicio negativo sobre las composiciones de los cuadros de Ribera, que sin excepción le parecen muy acertadas.

⁷⁷ Idem, pág. 148.

⁷⁸ Idem, pág. 282.

⁷⁹ Cochin, op. cit., I, pág. 173.

⁸⁰ Michel, 1991, pág. 32.

⁸¹ Cochin, op. cit., II, pág. 183.

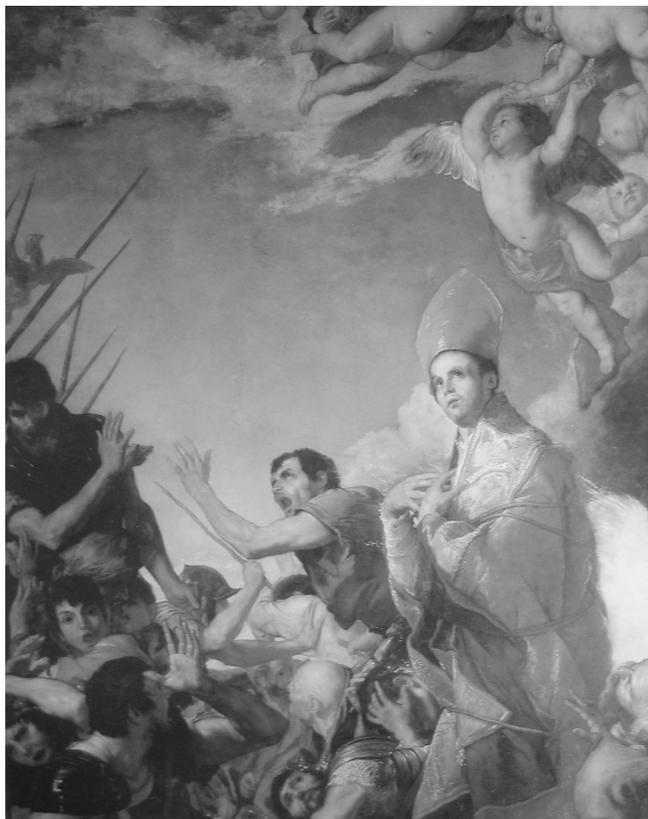


Fig. 5. José de Ribera. San Genaro saliendo ileso del horno. Nápoles, Catedral.

Hemos elegido el comentario del autor sobre el gran cobre de *San Genaro saliendo ileso del horno* en la Capilla del Tesoro del duomo napolitano (Fig. 5), como resumen de la visión personal que ofrece el *Voyage d'Italie* de Cochin, ya que la obra, en sus múltiples ediciones, llegó a un gran número de lectores: «*Es muy hermoso, su composición es acertada y digna de un genio singular, su colorido es muy bello y está pintado con un estilo fácil y suave. Los verdugos agrupados a los pies del santo están colocados de una forma muy pintoresca. La cabeza del santo no es fruto de una buena elección y carece de nobleza*»⁸².

La guía de Cochin se reeditará en dos ocasiones, en 1769 y 1773, pero poco a poco será suplantada en las manos de los viajeros por los relatos de Richard y Lalande, cuyo manejo será considerado más fácil.

⁸² Cochin, op. cit., II, pág. 144.

2.3. Los viajes «enciclopédicos» del Abbé Richard y J. J. Lalande

En torno a 1770 dos autores se proponen reunir en compilaciones enciclopédicas todos los conocimientos dieciochescos sobre los diferentes aspectos de Italia. Para ello, el abad Jérôme Richard y Jean-Jérôme de Lalande utilizarán todo lo escrito anteriormente sobre el país.

El abbé Richard pretende con su *Description historique et critique de l'Italie* (1766) ofrecer al público una obra útil e instructiva, alejada de los tópicos y generalidades de los *dilettanti* aristócratas y del espíritu crítico y satírico de los filósofos del XVIII. Observador perspicaz, Richard nos proporciona la documentación más sólida y completa hasta la fecha sobre Italia al rechazar las leyendas, tópicos y anécdotas fáciles⁸³.

Sin embargo, Richard, en los seis volúmenes de su *Description*, habla muy poco de la pintura italiana y, cuando lo hace, suele tomar sus citas de Cochin y otros viajeros, por lo que hemos considerado de menor interés su obra para el estudio de la fortuna crítica de Ribera. Ya hemos mencionado el error que comete al confundir la famosa *Piedad* del Españoleto con la de su rival Massimo Stanzione, equivocación que el Marqués de Sade considera intolerable. Quizás lo más destacable del relato minucioso del abad sea su reflexión sobre la existencia o no de la «Escuela Napolitana» como tal. Aunque se muestre reticente a concederle su autonomía, sí reconoce por lo menos que las obras de Lanfranco, Ribera, Luca Giordano y Solimena, «*convierten a la ciudad en un centro muy vivo de creación pictórica*»⁸⁴.

El mismo objetivo que Richard de escribir un relato «*serio y documentado*», perseguirá, pocos años después, el astrónomo y profesor en el *Collège Royal*, J. J. Lalande, con una obra mucho más conocida, el *Voyage d'un François en Italie fait dans les années 1765 et 1766*, aparecido por primera vez en 1769⁸⁵. La obra de Lalande es aún más precisa que la de Richard, aunque también más impersonal y parece estar concebida más para su consulta que para su lectura⁸⁶. Lalande incorpora en su obra todos los escritos sobre Italia desde Misson⁸⁷, por lo que sus

⁸³ A diferencia de los viajeros aristocráticos, Richard observa no sólo a la nobleza italiana sino también al resto de capas sociales y se interesa tanto o más por la Italia de su tiempo que la de la Antigüedad. Del mismo modo, y a pesar de su condición de religioso, su objetividad le lleva a dudar incluso del milagro napolitano de la licuación de la sangre de San Genaro.

⁸⁴ RICHARD, J., *Description historique et critique de l'Italie*, 1766, Vol. V, pág. 491.

⁸⁵ La edición de 1786, corregida y aumentada, fue reimpresa en varias ocasiones. Será, hasta la época de Stendhal, el manual más utilizado por los viajeros. El escritor, que se refería a él cómo el «*voluminoso Lalande*», defendía su utilidad frente a la guía de Cochin. Goethe manejó su adaptación al alemán en su viaje a Italia. Michel 1991, pág. 53.

⁸⁶ Harder, 1981, pág. 153.

⁸⁷ En la introducción de la edición de 1786, Lalande menciona como fuentes, por nombrar sólo las más conocidas, a Félibien, Misson, Mabillon, de Piles, Caylus, Labat, Cochin, d'Orbessan, Richard,

opiniones sobre la obra de Ribera no dejan de ser un resumen de las que hemos comentado, quizás algo más críticas, ya que Lalande escribe en unos años en que vuelven a triunfar, en el recurrente debate académico, los defensores del dibujo sobre el color. De ahí que, al describir la famosa *Piedad* de San Martino, tras alabar su belleza, añada que su fondo le parece «*demasiado negro*», aunque se plantee que sea por culpa de una mala restauración de la obra⁸⁸. Pero no hemos encontrado criterios estéticos destacables, ya que el objetivo del autor es informar al lector sin imponerle una visión de Italia⁸⁹.

Las opiniones de Lalande sobre los cuadros de Ribera revelan muy poco sobre su propio criterio estético. Nos interesan dos comentarios personales que no parece haber tomado de los relatos de sus predecesores: su elogio de los drapeados de las figuras de *Moisés* y *Elías* y la inteligencia con que Ribera resuelve las dificultades compositivas impuestas por el espacio en sus *doce Profetas*⁹⁰. Nos ha sorprendido sin embargo que el autor de este «relato enciclopédico» se limite, en su comentario del cuadro de *San Genaro saliendo ileso del horno*, a contar con todo detalle la anécdota de los supuestos celos de Ribera hacia el Domenichino y las argucias de las que se valió el valenciano para librarse de su rival, sin decir ni media palabra sobre la obra en sí⁹¹. Lalande es el único viajero en cuyo relato hemos encontrado ecos de la leyenda del artista que iniciara Félibien.

Durante el siglo XVIII los relatos de viajes presentan una mezcla constante entre, por un lado, la experiencia vivida y la emoción sentida y los datos útiles y precisos. Con Richard y Lalande la balanza se decanta por la narración objetiva y minuciosa. Pero con el viaje enciclopédico de Lalande se pone un punto final a este tipo de relato de viajes exhaustivo y minucioso. Los viajeros posteriores, no pudiendo superar su objetividad en la relación de datos, abrirán una nueva corriente dentro de la literatura de viajes al dar paso a su subjetividad e impresiones personales del viaje a Italia en los «*Journaux de voyage*» del siglo XIX.

Wright y Winckelmann, además de unos cincuenta autores italianos y manuscritos inéditos como las *Letres Familières sur l'Italie* de Charles de Brosses.

⁸⁸ LALANDE, J. J., *Voyage d'Italie*, 2.ª edición, 1786, vol. VI, pág. 585.

⁸⁹ No hay que olvidar además que el lector para el que escribe Lalande ya no es el de Caylus. El interés sobre Italia dispara el número de viajeros franceses, pertenecientes cada vez más a diferentes categorías profesionales, a partir de 1760 y éstos ya no se contentan con los cuatros grandes temas que trataban los relatos anteriores.

⁹⁰ Lalande 1786, VI, pág. 582.

⁹¹ Lalande 1786, VII, pág. 106. Este episodio fue recogido en la *Vida* de Ribera de De Dominici y pasa a Francia en el *Abrégé* de Dézallier D'Argenville. Sobre este tema véase ALZAGA, A.: «La Fortuna crítica de José de Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII», en CABAÑAS BRAVO, M. (Coord.). *El Arte Español fuera de España*. Madrid, CSIC, 2003, págs. 501-511.