

APORTACIONES A LA PINTURA ITALIANA DEL SIGLO XVII EN ESPAÑA: CARLO MARATTA Y FRANCESCO ROMANELLI EN LA CATEDRAL NUEVA DE SALAMANCA Y EN EL ESCORIAL

por

MANUELA MENA MARQUÉS

En la Capilla de la Pasión o del Nazareno de la Catedral Nueva de Salamanca existe un retablo dieciochesco dorado en el que se hallan encastrados dos lienzos italianos del siglo xvii: un «Cristo camino del Calvario y la Verónica» en la parte inferior y una «Magdalena en el desierto» en la superior.

El primero de ellos, el «Cristo camino del Calvario», se ha venido considerando copia del cuadro de Andrea Sacchi en uno de los altares de la cripta de San Pedro del Vaticano en Roma, desde que a fines del siglo xviii A. Ponz en su *Viaje de España* lo relacionó con esa obra del conocido pintor del Clasicismo romano¹.

Original de Andrea Sacchi la estimó E. Tormo en su volumen sobre las Catedrales salmantinas, refiriéndose a él como «italiano notable del siglo xvii»², al ver efectivamente en el lienzo una calidad pictórica superior a la que hubiera presentado una copia, incluso una «copia buena» como la llamó Ponz. A. E. Pérez Sánchez en su libro sobre la pintura italiana barroca en España, recogía la atribución antigua a Sacchi, pero avanzaba la hipótesis de que la obra enlazase mejor con el círculo postsacchiano que con el artista mismo³.

Indudablemente, la calidad del cuadro de Salamanca, pese a su no muy brillante estado de conservación, hacía pensar en la mano de un artista importante, mientras que su estilo, por la claridad en la definición de las formas, el colorido de tonalidades puras, la acentuación luminosa de las anatomías y ropajes, la elegancia en las actitudes de los personajes y, por otra parte, los

¹ A. PONZ, *Viaje de España*, ed. Aguilar, 1945, p. 1084. Para el cuadro de Sacchi ver A. SUTHERLAND HARRIS, *Andrea Sacchi*, Oxford, 1977, cat. nr. 36, lám. 63.

² E. TORMO, *Salamanca. Las Catedrales*, p. 28.

³ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura Italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 327.

modelos empleados, como el Cristo de perfil fino y sereno o el sayón de rostro triangular y expresivo, apuntaban sin posibilidad de error hacia una obra del discípulo principal de Andrea Sacchi, el pintor Carlo Maratta. Todas estas características hablaban igualmente de un período temprano en la producción del artista, cuando inspirándose aún en composiciones de su maestro, era ya capaz de introducir aportaciones personales en la técnica y en el estilo, resultado de una mayor amplitud en su formación, no estrictamente sacchiana, y que expresaban una individualidad pictórica diversa, capaz de hacer perfectamente diferenciables las obras del discípulo de las del maestro.

Las fuentes antiguas sobre la obra de Maratta y los estudios críticos posteriores mencionan solamente un cuadro con el tema de «Cristo camino del Calvario y la Verónica» en toda la producción del artista. Fue aquél el que pintó para la Capilla del Crucifijo o Ludovisi en la iglesia romana de San Isidoro Agrícola, que formaba parte del conjunto decorativo con el tema de la Pasión de Cristo, que incluía los frescos de la cúpula y dos lienzos más para los altares, una «Crucifixión» y una «Flagelación»⁴. Estas tres obras desaparecieron de la capilla durante la invasión de Roma por las tropas francesas en 1798, según refiere A. Mezzetti, quien en su estudio sobre Maratta recoge una tradición de los frailes del convento, los franciscanos irlandeses⁵. La historia de San Isidoro Agrícola y los avatares por los que pasaron sus bienes se publicaron hace unos años en un pequeño volumen sobre la iglesia⁶, en donde se dice que la desaparición de los lienzos de la capilla del Crucifijo se produjo durante la segunda ocupación de Roma por los franceses, de 1809 a 1814. Sin embargo, no se dan tampoco noticias de archivo ni se citan otros documentos, lo que corrobora la tradición oral en el convento sobre la pérdida de las pinturas. En cualquier caso, lo que nos importa de aquel suceso es la desaparición de un conjunto importante de obras de Maratta, fechadas en un período importante y decisivo de su carrera como fue el de su primera actividad independiente en Roma.

Si de los otros tres cuadros de Maratta en la Capilla de San José, gemela en la misma iglesia romana a la del Crucifijo, que también fueron robados por las tropas francesas invasoras, cuelgan aún en los altares unas copias del siglo XIX⁷, de los tres lienzos de la capilla Ludovisi sólo quedaron los marcos

⁴ A. MEZZETTI, *Contributi a Carlo Maratti*, Rivista dell' Instituto d' Archeologia e Storia dell' Arte», 1955, p. 313-316.

⁵ A. MEZZETTI, op. cit., p. 335, nr. 101-102.

⁶ AEDAN DALY, O. F. M., *San Isidoro. Le Chiese di Roma Illustrate*, Roma, 1971, p. 28-29 y p. 66-67.

⁷ A. MEZZETTI, op. cit., p. 335, nr. 102, no admite que los tres cuadros de la capilla de San José sean los originales de Maratta y los considera copias del siglo XIX. A. DALY, op. cit., p. 40, no parece admitir que los cuadros de la Capilla citada sean copias y en relación con las obras de esta capilla no menciona el saqueo por parte de las tropas francesas invasoras. El estado de conservación de estos cuadros, no es quizá exce-

vacíos y, afortunadamente, la detallada descripción que de ellos hizo G. P. Bellori en su vida de Maratta⁸. Esto hizo posible la relación de los cuadros de San Isidoro Agrícola con dos grabados del artista francés B. Thiboust, que copiaban indudablemente, aunque invertidas, las obras de la capilla del crucifijo⁹.

El conocimiento de los grabados de Thiboust me permitió identificar la composición del «Camino del Calvario» de la Catedral de Salamanca con la del cuadro del mismo tema en la iglesia romana. Parece, sin embargo, improbable que se trate del mismo original perdido de San Isidoro Agrícola, ya que aquél, según las noticias antes mencionadas, parece que efectivamente desapareció de su lugar a fines del siglo XVIII o principios del XIX. Estaba desde luego en la iglesia romana en 1730, cuando lo citó L. Pascoli en su biografía de Maratta¹⁰, mientras que el cuadro de Salamanca lo vio ya Ponz en la Catedral hacia 1783, fecha de la primera edición de la Carta del *Viaje de España* en la que habla de Salamanca. El lienzo de Salamanca se encontraba allí, casi con toda seguridad, junto al óvalo de la «Magdalena, desde mediados del siglo XVIII, pues de esa época parece ser el retablo que los enmarca. Por otra parte, aunque en el archivo de la Catedral de Salamanca no hayan aparecido hasta ahora noticias sobre la proveniencia de los cuadros de la Capilla de la Pasión, es probable que fueran traídos a España por alguno de los obispos o cardenales salmantinos que viajaron a Roma en el siglo XVII.

El problema del cuadro de Salamanca en este punto estriba en determinar si se trata de una copia del cuadro romano o si es una segunda versión de mano del mismo Maratta. Como ya mencioné anteriormente, todas las referencias a esta obra coincidían en señalar la calidad de su factura. Esta es, en efecto, muy superior a la que cabría esperar en una copia, y a pesar de que la superficie está perdida en algunas zonas, fundamentalmente en la figura de la Verónica, es posible distinguir la finura con que están pintados los ropajes del Cristo, su cabeza o sus manos, con pinceladas cortas y transparentes de una gran sensibilidad, dadas sumariamente encima de la preparación rojiza, que es característica del pintor en esos años. En una copia, y tenemos el ejemplo del grabado de Thiboust, la armonía del conjunto es difícil de mantener; desaparece la relación perfecta de unas figuras con otras, que es resultado de la inspiración directa del artista, al crear una escena completa y no

sivamente bueno, lo que tal vez indujo a A. Mezzetti a considerarlos copias, pero son con todo de bastante calidad pictórica.

⁸ G. P. BELLORI, *Vita di Carlo Maratti*, ed. Roma, 1732, p. 12-13.

⁹ E. SCHAAR - A. SUTHERLAND HARRIS, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf 1967, p. 184-185. nr. 645-646. Los números de inventario de los grabados de Thiboust en el Museo de Düsseldorf son: «Cristo camino del Calvario», F. P. 5579 y la «Flagelación» F. P. 5580.

¹⁰ L. PASCOLI, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, 2 vols., Roma, 1730-1736, vol. II, p. 137.

una aglomeración de personajes. Hay también a veces incomprendiones evidentes, como en la estampa en la anatomía del verdugo o en la posición de su mano, con la que trata de evitar la dificultad de la postura escorzada del original. Frente a la planitud o sequedad que se hace siempre patente en una copia, hay finalmente en el cuadro de Salamanca un sentido del volumen de las formas, tanto en el torso desnudo del sayón como en los ropajes del Cristo, que sugieren con su modelado el peso del cuerpo caído, que alejan de esta obra toda posible sospecha de copia.

Por otra parte, es frecuente encontrar en la producción de Maratta composiciones repetidas, en las que introduce a veces algunas ligeras variantes. Es ésta, sin duda, la explicación de la existencia del cuadro de Salamanca. Entre la obra española y la versión romana, ilustrada en el grabado de Thiboust, hay algunas variaciones mínimas que merecen ser recogidas, como es el muchacho que aparece detrás de la cruz, tocado con un birrete y una pluma en el cuadro de Salamanca, mientras que aparece sin él en la versión grabada. Existen otras variantes mínimas en los cascos de los soldados y en la interpretación de los pliegues de algunas zonas. No es posible, sin embargo, determinar en este caso qué es imaginación del grabador y qué elementos son copia fidedigna de la obra de Maratta. En relación con este problema, podemos ver las mismas diferencias entre la interpretación de la «Flagelación», otro de los cuatro perdidos de San Isidoro Agrícola, por Thiboust y un dibujo anónimo del siglo XVII, posiblemente por su estilo de un artista flamenco en Roma, que se conserva en la colección del Museo del Prado¹¹, que copia la composición perdida. En el dibujo aparecen variaciones secundarias en relación al grabado, como los pies calzados de sandalias del verdugo, desnudos en la estampa, o el modo de empuñar el látigo; también en el sayón del fondo cambia la posición de la cabeza en las dos versiones. Quizá estas variantes sirvan para soportar la hipótesis de una interpretación independiente de los temas por parte del artista francés. La existencia del dibujo del Prado es interesante por otra parte, para darnos una idea aproximada de como sería la «Flagelación» original de Maratta, pues ante la sequedad y excesiva frialdad expresiva de los grabados de Thiboust, la exuberancia del dibujo, con su gusto por las anatomías desbordantes y la fuerza y amplitud de los movimientos nos serviría para establecer un hipotético punto medio, cercano al cuadro de Salamanca en la elaborada elegancia de las actitudes de las figuras, en donde sería fácil imaginar el original hoy perdido.

Con el cuadro de Salamanca, el dibujo del Museo del Prado y los grabados de B. Thiboust, es posible reconstruir en parte, pues aún desconocemos la «Crucifixión», un conjunto de obras de Maratta, de las que Pascoli dijo

¹¹ Museo del Prado, inv. nr. F. D. 2591, 414 × 389 mm., sanguina, papel agarranzado.

que «hicieron enmudecer a los envidiosos» y proporcionaron al artista fama hasta su muerte¹². G. P. Bellori fechaba las obras de la capilla de San José, antes citada, en 1652, y decía que pocos años después realizó Maratta los lienzos de la del Crucifijo. A. Mezzetti señala una fecha anterior a 1657 para estas obras, año en que murió Fray Lucas Wadding, fundador de la orden, bajo cuyo mandato se llevaron a cabo las obras de las dos capillas de San Isidoro Agrícola¹³. El estilo del cuadro de Salamanca hace, desde luego, pensar en los años centrales de la década de 1650. Es interesante comparar el «Camino del Calvario» con una obra segura de Maratta en 1656, inspirada también en otro de los cuadros de Sacchi para la Cripta del Vaticano, el «Martirio de San Andrés», del que existen dos versiones, una en Greenville (USA) y otra en la colección del Conde de Wemyss en Godsford House, Inglaterra¹⁴. De las dos composiciones de Sacchi ha tomado Maratta el grupo central, haciendo más dramática la relación de los verdugos con las víctimas, al intensificar la luz sobre las figuras, huyendo de la iluminación difusa de su maestro; en ambos cuadros utiliza el artista al desnudo de características anatómicas similares, que acrecientan la tensión del martirio y la sensación de movimiento contenido de las figuras. Son éstas características que le vienen de un estudio directo de la obra de Lanfranco, cuyo eco va a ser constante a partir de 1650 y se extiende hasta los años finales de esa década, cuando entra Maratta en contacto con la pintura de Pietro de Cortona y trabaja con él en la decoración del Palacio del Quirinal.

La composición del «Camino del Calvario» en Salamanca se inspira indiscutiblemente en la versión vaticana de Sacchi, pero existe, sin embargo, un ligero matiz iconográfico distinto. Para Sacchi, que pensó su obra para el altar con la reliquia de la Verónica en la Cripta del Vaticano, había sido más importante subrayar el momento en que la mujer, enjugado el sudor de Cristo con el paño, es rechazada por el verdugo. Su figura se acentúa en primer término, de frente, por el colorido claro del manto, y el lienzo con la faz del Cristo está situado casi en el punto central de la composición, para exaltar su importancia. Maratta, que reduce la acción a los personajes fundamentales, eliminando a uno de los sayones y a los soldados a caballo del fondo, propone como momento culminante la caída del Cristo, su soledad en ese trance, cuando la única ayuda que se le ofrece, la de la Verónica, es apartada de él por el gesto violento del sayón. Hay indudablemente en la obra de Maratta una

¹² L. PASCOLI, op. cit., p. 137.

¹³ A. MEZZETTI, op. cit., p. 335.

¹⁴ A. MEZZETTI, op. cit., p. 326-327, nr. 49-50, fig. 27. Fue E. Schaar quien propuso la fecha de 1656 para el «Martirio de San Andrés», al encontrar en la misma hoja, sobrepuestos, los dibujos para este cuadro y para la «Adoración de los Reyes» de la Basílica de San Marcos en Roma, fechada documentalmente en ese año; E. SCHAAR, op. cit., p. 91.

mayor carga emocional, que rompe el rígido esquema geométrico de la composición, encajada en un triángulo perfecto, cuyo vértice es la cabeza del verdugo y los lados el madero oscuro de la cruz y el brazo iluminado del sayón. Por otra parte, la visión de la escena en Maratta está tomada desde un punto ligeramente inferior al plano de las figuras, lo que sirve también para acentuar la impresión dinámica en el espectador, frente al punto de vista rigurosamente frontal del cuadro de Sacchi que subraya la serenidad de la composición. También es diferente el color; Maratta abandona los tonos pardos y dorados de su maestro por un colorido donde predominan las tonalidades frías, azules y verdes, que se adaptan a la superficie lisa y esmaltada del Maratta de los años centrales de la década de 1650. La mayor carga emocional de Maratta, se hace patente de nuevo en la «Flagelación», aunque desgraciadamente se haya perdido la pintura, con lo que nos falta el color. Tanto en el dibujo del Museo del Prado, como en el grabado francés, es innegable el gusto por la tensión en el sayón, con la actitud forzada de su cuerpo, subrayada por los planos diagonales cruzados del torso y de las piernas con los que encaja la figura en el espacio. Al lado de la anatomía musculosa del verdugo, destaca la suavidad del Cristo, en cuya cabeza se repite casi literalmente la del «Camino del Calvario» o la del luneto de la cúpula en San Isidoro Agrícola con la «Oración del Huerto»¹⁵, lo que indica quizá una cierta limitación creativa de Maratta, que ha sido puesta ya de manifiesto por otros estudiosos de su obra, referida sobre todo a la preparación dibujística de sus cuadros.

Es posible gracias a tres dibujos inéditos de la colección de la Academia de San Fernando de Madrid, conocer los pasos que dio Maratta para la creación de los cuadros de la Capilla Ludovisi en San Isidoro Agrícola y por tanto relacionarlos con el «Cristo camino del Calvario» de Salamanca, precisando la fecha en que fueron pintados. Uno de los dibujos¹⁶ presenta en el anverso el torso desnudo del sayón que rechaza a la Verónica; es un estudio muy terminado, copia posiblemente de un modelo vivo, que ilustra el método de trabajo del artista, pues aún estando inspirada esta figura en la misma de Sacchi, Maratta la reelabora partiendo del natural y estudiando después, en los cinco apuntes de manos, cuál ha de ser la que por su elegancia y perfección utilice en la versión final. Hay también en la hoja dos dibujos detalladísimos, característicos del artista, de la mano derecha del Cristo y de la del sayón y, en el reverso la izquierda del Cristo, apoya en el suelo, junto a varios apuntes para la «Flagelación». El más interesante de ellos para el conocimiento de esta composición, es quizá el modelo de la derecha para el verdugo, en el que la

¹⁵ A. MEZZETTI, op. cit., p. 263-264, figs. 5 y 6.

¹⁶ Academia de San Fernando, Inv. nr. 1422 en M. MENA MARQUÉS, *Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Academia de San Fernando de Madrid*, Madrid, enero 1976 (Tesis doctoral inédita), p. 576, nr. 46.

posición del brazo que sujeta el látigo, parece ser definitivamente la del grabado de Thiboust y no la del dibujo del Prado.

Un segundo dibujo¹⁷ estudia los ropajes sobre las piernas de la Verónica y en ellos aparece nuevamente manifiesta la preocupación de Maratta por la meticulosidad en la preparación de los más insignificantes detalles de sus obras, aunque aquí es lógico el empeño que pone en conseguir la belleza de los pliegues, ya que serán en el cuadro la parte más visible y cercana al espectador. En el reverso de este dibujo hay varios apuntes que son para dos obras de Maratta fechadas en 1650, el «Sacrificio de Noé», conocido por un grabado de Cossin, y la «Adoración de los Pastores» de San Giuseppe dei Falegnami, su primera obra pública en Roma¹⁸. Ello podría inducir a adelantar la fecha de los cuadros de San Isidoro Agrícola a 1650, —ya que no es posible retrasar la de los otros, pues el último de ellos está perfectamente documentado—, sin embargo, no es infrecuente en la obra dibujística del pintor, aprovechar los papeles que sirvieron para unas composiciones, en otras de años posteriores.

Por último, hay un tercer dibujo en la Academia¹⁹ que se refiere a las obras de San Isidoro Agrícola; en él todos los apuntes son para la «Flagelación» y vemos de nuevo un modelo casi de 'academia' que le sirvió a Maratta para el sayón del fondo. Hay en este dibujo varios estudios más, entre ellos dos apuntes muy terminados para el brazo extendido del verdugo en pie. Es interesante comparar la belleza y perfección en la anatomía y en el escorzo de este dibujo de Maratta, con el que copia el cuadro, el ya estudiado dibujo flamenco del Prado, en el que a pesar de la indudable maestría del artista anónimo, es evidente la incorrección e incluso sequedad y desproporción en el brazo.

El estilo de los dibujos de la Academia de San Fernando, todos ellos realizados a sanguina y clarión sobre papeles verdosos o pardos de gran tamaño, hace fechables en torno a 1656 los cuadros de San Isidoro Agrícola. Es idéntico el modo de hacer al de otros dibujos preparatorios para obras de esos años, como el ya citado «Martirio de San Andrés» de 1656, para el que existen dibujos de características similares en el Museo de Düsseldorf y en la Academia de San Fernando en Madrid²⁰. En todos ellos es idéntico el sombreado minucioso en donde la sanguina y el clarión están tratados de la misma

¹⁷ Academia de San Fernando, Inv. nr. 1572, M. MENA MARQUÉS, op. cit., p. 576, nr. 47.

¹⁸ M. MENA MARQUÉS, *Sobre dibujos de Carlo Maratta en colecciones madrileñas*. «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz», 1976, Band XX, Heft 2, p. 232, fig. 8.

¹⁹ Academia de San Fernando, Inv. nr. 1588, M. MENA MARQUÉS, op. cit., 1976, p. 577, nr. 48.

²⁰ E. SCHAAR-A. S. HARRIS, op. cit., p. 91-94, nr. 190-199, fig. 196 y lám. 44-46; M. MENA MARQUÉS, op. cit., p. 573, nr. 44-45.

forma y se alternan en pequeñas rayas paralelas. Son también semejantes los estudios de modelos desnudos, de contorno suelto y ligero, que derivan del modo de hacer de Sacchi y que permanecen en la obra gráfica de Maratta a todo lo largo de su producción. Frente a ellos, la definición de la forma en el torso desnudo del primer dibujo, casi escultórica en su modelado, es un soberbio ejemplo del dibujo romano del siglo XVII, caracterizado por la plasticidad de las figuras. Por otra parte, la cabeza para el Cristo de la «Flagelación» en uno de los ángulos del último dibujo, presenta un modelo idéntico al que aparece en el dibujo de Düsseldorf para el Cristo del luneto con la «Oración del Huerto»²¹, aunque en éste, una técnica ligeramente diferente, con una mayor soltura en el trazo y unas líneas más difuminadas hacen pensar que sea posterior a 1656, ya en el camino de la evolución que aparecerá en los dibujos de Maratta de los años finales de esa década y principios de la siguiente, con lo que quizá habría que posponer unos años la terminación de los frescos de la cúpula de la Capilla Ludovisi, en los que el estilo pictórico con la concepción abierta del espacio y el movimiento de los ropajes de las vestiduras de los ángeles en el óvalo central así lo hacían suponer.

La composición de Sacchi en el Vaticano del «Cristo camino del Calvario» debió de ser admirada por sus contemporáneos, pues no en balde fue pensada para uno de los lugares más importantes de la Basílica Vaticana. Muestra de ello son las numerosas versiones que existen, varias del mismo Sacchi²², otra de Guglielmo Cortese, el artista francés establecido en Roma²³ y quizá la más significativa la estudiada aquí de Maratta, en la que se introducen elementos personales que la convierten casi en una composición nueva. Existe aún otra variante de este tema en la colección de la Marquesa de Exeter en Burghley House²⁴, atribuída allí a Maratta. Sin embargo, a pesar de que esta obra interpreta la composición de Sacchi añadiendo o mezclando motivos de la de Maratta, no puede atribuirse a ninguno de los dos artistas.

Hay en el cuadro de Burghley House características suficientes como para poderlo relacionar con la obra de uno de los mejores y más personales discípulos de Maratta, Giuseppe Chiari. Es en primer lugar una pintura que frente a la monumentalidad de la obra de Maratta o Sacchi, fracciona la escena en multitud de personajes y acciones secundarias, que restan grandeza a la composición en busca de lo decorativo, de las actitudes más que elegantes, graciosas, y de la belleza de las tonalidades claras, que harían de Chiari un claro precedente del rococó romano. Es frecuente en su obra la interpretación

²¹ E. SCHAAR-A. S. HARRIS, op. cit., nr. 213, lám. 43.

²² A. S. HARRIS, *Andrea Sacchi*, Oxford 1977, p. 71-72.

²³ E. SCHLEIER, *Aggiunte a Guglielmo Cortese detto il Borgognone*, «Antichità Viva» 1970. p. 11 y nota 48.

²⁴ Colección Marquesa de Exeter, Burghley House, Foto Courtauld Instituto, Neg. nr. B57/1969.

de temas de su maestro en los que es siempre difícil seguir la línea que transforma la composición. Invierte en ocasiones, como aquí, el núcleo de la escena, pero añadiendo siempre personajes de su propia invención en los que es indiscutible su capacidad creativa. Generalmente utiliza en sus obras el desarrollo en friso de las escenas, que aparece claro en el camino del Calvario, donde hay un núcleo central que presenta el motivo principal, y dos laterales con elementos anecdóticos, unidos los tres de una forma habilísima e imperceptible por medio de la luz, que subraya un brazo extendido, un ropaje, o de la relación emocional de los personajes de la escena. La técnica difuminada de los fondos y los modelos empleados en este cuadro, coinciden plenamente con lo de una obra de Chiari firmada y fechada en 1713, la «Judith» del Museo de Roma²⁵, por lo que no parece aventurado situar hacia estos años esta composición del artista, anterior sin duda al momento de mayor clasicismo de su producción y que marca y el período final de su actividad pictórica.

Con el «Camino del Calvario y la Verónica» de Sacchi, Maratta y Chiari, éste último dentro ya del siglo XVIII, tenemos claro el desarrollo de un tema dentro del ámbito Clasicista de la pintura romana barroca. Vemos cómo la composición evoluciona desde unas formas emparentadas todavía con el más temprano barroco derivado todavía de los Carracci y su escuela, llenas aún de monumentalidad y dramatismo, a las más intrascendentes del rococó romano, en cuya formación tuvieron una gran importancia Maratta y los artistas derivados de su escuela.

El segundo cuadro de la Capilla de la Pasión, el óvalo con la «Magdalena en el desierto», debió de ser colocado en el retablo en la misma época que el de Maratta, ya que es innegable la unidad del conjunto. A. Ponz lo cita junto con el «Camino del Calvario», pero no aventuraba atribución alguna: «Encima de esta pintura (Cristo y la Verónica) hay otra muy buena de Santa María Magdalena»²⁶. E. Tormo lo recoge también y piensa que como el de la parte inferior, el lienzo pudiera ser de Andrea Sacchi²⁷. Desde entonces el cuadro de la «Magdalena», a pesar de su indudable calidad, no volvió a ser mencionado en los estudios posteriores sobre la pintura barroca italiana en España.

Las características técnicas y el modelo femenino del óvalo, me hicieron pensar desde un primer momento en la obra de Francesco Romanelli, el pintor de Viterbo que trabajó en Roma con Pietro de Cortona y que, favorito de la familia Barberini, tuvo gracias a ellos la invitación de viajar a Francia y trabajar en la decoración del Palacio del Louvre, siendo uno de los pintores más

²⁵ B. KERBER, *Giuseppe Bartolommeo Chiari*, «The Art Bulletin» 1968, p. 81 y foto GFN, Roma, Neg. nr. E43794

²⁶ A. PONZ, op. cit., p. 1084.

²⁷ E. TORMO, op. cit., p. 28.

estimados por la corte francesa, debido a su elegante y clásica interpretación de la pintura romana de su tiempo, que supo adecuar inteligentemente al gusto francés²⁸.

La obra de la Catedral de Salamanca, de una gran delicadeza y sensibilidad en los contrastes luminosos, con un colorido fuerte, de tonalidades azules, moradas y blancas, que resaltan sobre el verde oscuro del fondo, se relaciona con otra composición semejante del artista que se guarda en Roma en la Pinacoteca Capitolina, una «Santa Cecilia», también en formato oval, en la que el pintor sustituye los atributos de la «Magdalena», la cruz y la calavera, por los de Santa Cecilia, un rollo de música y el violín y tocada con un turbante enjoyado. Es éste el cuadro que cita E. Waterhouse en el Museo romano como la «Música»²⁹, quizá al pasarle inadvertida la aureola que enmarca la cabeza de la Santa. Hay apenas diferencias, aparte de las iconografías, entre el óvalo de Roma y el de la Catedral de Salamanca; varía ligeramente el paisaje y algunos plegados de las vestiduras y tal vez se hace más lleno el modelo de la mujer en la pintura salmantina, aunque sigue teniendo el mismo rostro oval de trazos delicados, cejas muy finas y boca carnosa. Las dos versiones de este modelo iconográfico hablan también de un método de trabajo seguido por Romanelli, que debía de cubrir las demandas de la clientela de una forma quizá excesivamente mecánica, en serie, aunque a pesar de lo que se podría considerar como un trabajo fácil, no haga disminuir en absoluto la calidad de las dos obras.

Dentro de la evolución cronológica de la obra de Romanelli, la «Santa Cecilia» del Museo Capitolino se podría fechar hacia 1640. Es innegable la relación del modelo femenino con el de la mujer arrodillada en primer término en el fresco vaticano de la «Condesa Matilde recibiendo en Canossa al Papa Gregorio VII»³⁰, que realizó Romanelli de 1637 a 1642. No solamente el tipo femenino es idéntico, sino que también el turbante y la actitud de la figura es muy similar en ambas obras, que parecen salidas de un mismo dibujo preparatorio. También cercanos son los modelos del fresco de la «Adoración de los Reyes» en San Eligio degli Orefici y de las «Sibilas» que adornan las pechinas de la capilla, obra fechada asimismo en 1639³¹. Es por ello muy posible que la «Magdalena de Salamanca» sea una variante realizada también por esos años. Este cuadro de Romanelli en España es además una de las pocas obras seguras del artista en nuestro país y aunque no sea una aportación excesivamente brillante, sirve, sin embargo, para ilustrar su estilo y para revelar al tiempo un curioso método de trabajo en el taller del pintor.

²⁸ Para la obra de Romanelli ver I. FALDI, *Pittori Viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970.

²⁹ E. WATERHOUSE, *Roman Baroque Painting*, 2.ª edición, Oxford 1976, p. 109.

³⁰ E. WATERHOUSE. op. cit., p. 110, lám. 66.

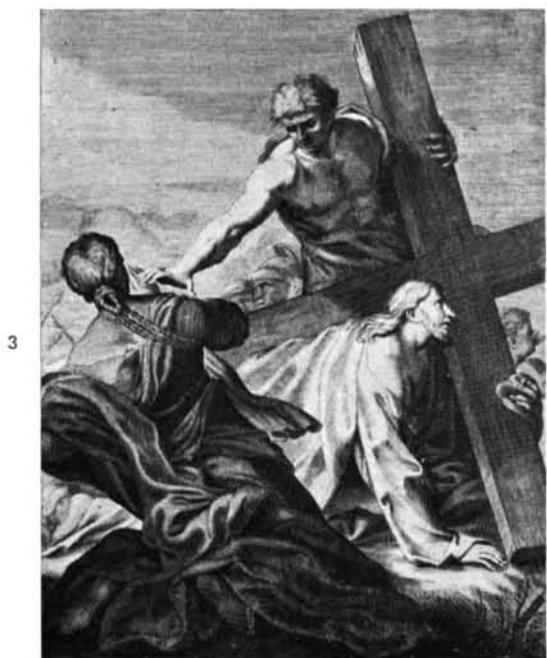
³¹ I. FALDI, op. cit.

Quizá también de esos mismos años sea una «Virgen con el Niño y San Juanito», cobre de pequeñas dimensiones en el museo del Monasterio de El Escorial, que ya Ponz atribuía a Romanelli cuando lo vio en el siglo XVIII en la Sacristía del Monasterio y que A. E. Pérez Sánchez³² recogió como obra perdida de Romanelli, pues desapareció de la Sacristía y no ha sido encontrado hasta fecha reciente, cuando apareció entre las armaduras de la techumbre del Monasterio durante su restauración. Ha sido posteriormente expuesta en los Museos de El Escorial, como anónimo italiano del siglo XVII y fue identificada allí por W. Vitzthum como obra de Romanelli³³, quien, sin embargo, no pudo reproducirla. Aunque este cuadro, como la «Magdalena» de Salamanca se pueda considerar como pintura de tono menor dentro de la producción del artista italiano, la exquisitez y finura de su realización, que la convierten en una miniatura de gran preciosismo, hacen que merezca la pena darla a conocer, reproduciéndola al fin, no sólo para aumentar el catálogo de Romanelli, sino también para hacer mayor el número que de sus cuadros se conserva en España. La belleza de la composición de El Escorial, de un clasicismo que la entronca con las más delicadas composiciones de Albani, la sitúan sin ninguna duda en un período ya lejano de la influencia de Pietro de Cortona, cuando Romanelli decide adoptar el clasicismo por su contacto con el ambiente francés. Queda, sin embargo, un eco cortonesco en el colorido brillante y en el movimiento ondulado y rico de los ropajes.

El cobre de la «Virgen con el Niño y San Juanito», por las pequeñas dimensiones y por el tratamiento detallista de la escena, hacen suponer que fuera una obra destinada a la devoción privada, un cuadro que decoraría posiblemente el altar de una capilla reducida, y en este sentido nos habla de otro tipo de clientela de Romanelli, lejana a la de los grandes príncipes o los importantes encargos para las iglesias romanas.

³² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, op. cit., p. 323.

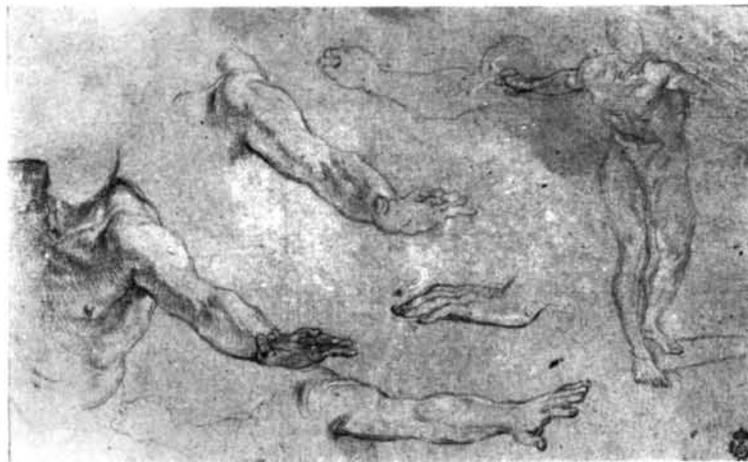
³³ W. VITZTHUM, «Los museos nuevos», *L'oeil*, 1964, n.º 120, p. 18, recensionado en A. E. A., 1965, p. 178.



1. Carlo Maratta. Cristo camino del Calvario y la Verónica. Salamanca, Catedral Nueva.—2. Anónimo flamenco (?). Flagelación. Copia de Carlo Maratta, Museo del Prado.—3. B. Thiboust. Cristo camino del Calvario. Copia de Carlo Maratta, Museo de Düsseldorf.—4. B. Thiboust. Flagelación. Copia de Carlo Maratta, Museo de Düsseldorf.



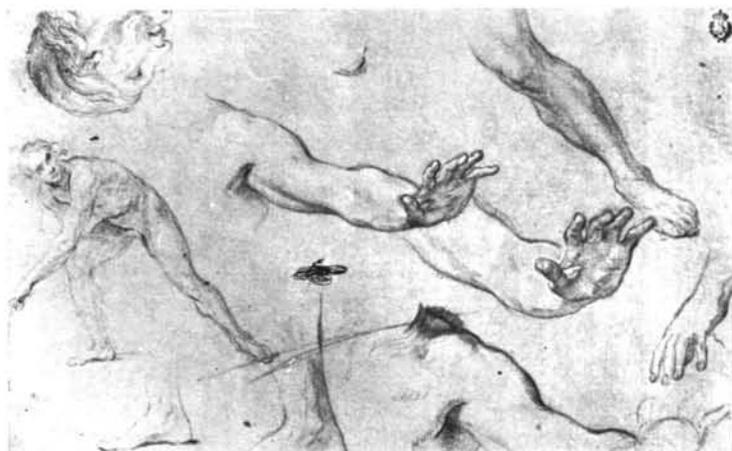
1



2



3



4

Carlo Maratta. Madrid. Academia de San Fernando: 1. Dibujos para el cuadro de Cristo camino del Calvario.—2. Dibujos para los cuadros de Cristo camino del Calvario y la Flagelación.—3. Dibujos para el cuadro de Cristo camino del Calvario.—4. Dibujos para el cuadro de la Flagelación.



1. Giuseppe Chiari. Cristo camino del Calvario y la Verónica, Burghley House, Colección Marquesa de Exeter.—2. Francesco Romanelli. Santa Cecilia. Roma, Pinacoteca Capitolina.—3. Francesco Romanelli. Magdalena en el desierto. Salamanca, Catedral Nueva.—Francesco Romanelli, Virgen con el Niño y San Juanito. El Escorial, Museos.