



CARAVAGGISMO

en el Museo Thyssen-Bornemisza

Proceso creativo y técnica pictórica en el ámbito caravaggista

LUIS NIETO FERNÁNDEZ

CARAVAGGISMO

en el Museo Thyssen-Bornemisza

Proceso creativo y técnica pictórica en el ámbito caravaggista

por

LUIS NIETO FERNÁNDEZ

El objetivo de estas páginas no es otro que intentar poner de manifiesto algunas cuestiones relativas a la técnica de ejecución y al estilo referidas a tres pinturas del ámbito caravaggista, pertenecientes al propio Caravaggio, a Salini y a Preti, que conserva el Museo Thyssen-Bornemisza.

En la actualidad para tener un conocimiento profundo de la técnica de ejecución de un pintor y, por tanto, de su manera de trabajar sobre la superficie del soporte es imprescindible recurrir al apoyo de la radiografía y de la reflectografía infrarroja, que permiten estudiar el proceso creativo del artista. Hay todavía cierta tendencia a relacionar de forma privativa estos exámenes con el mundo de la restauración. En efecto, deberían ser preceptivos en los procesos de intervención de toda obra de arte, ya que los datos que aportan son de gran valor para los restauradores. No obstante, sus resultados proporcionan al historiador del arte un mayor conocimiento y, por tanto, una mejor comprensión de las obras.

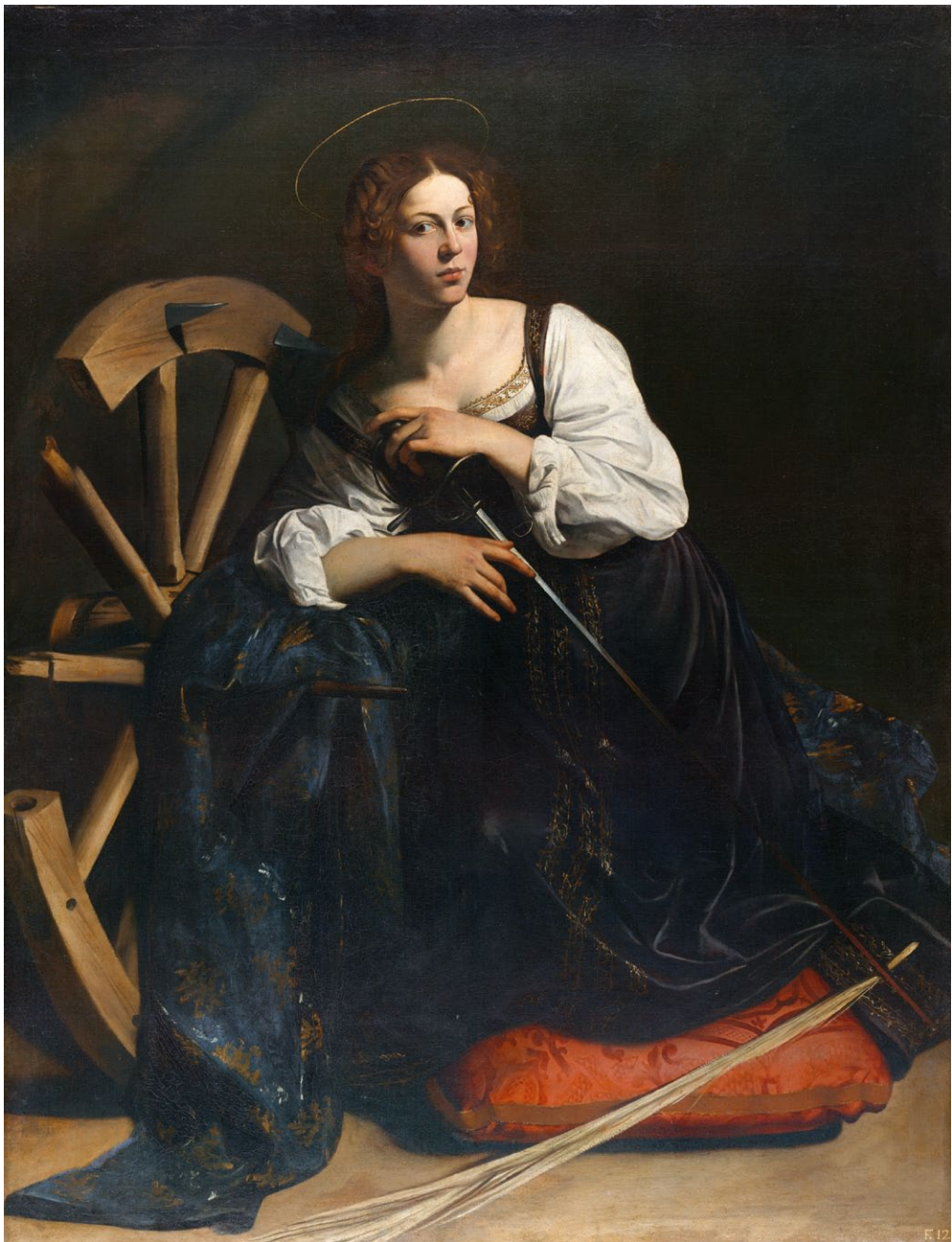


fig. 1

Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid

Caravaggio

Santa Catalina

Óleo sobre lienzo, 173 x 133 cm

INV. 81 (1934.37)

No conocemos la fecha en que Caravaggio pintó esta importante obra del Museo Thyssen-Bornemisza, no obstante suele datarse en torno a 1598-1599, justo antes de la ejecución de las pinturas realizadas para la Capilla Contarelli en la iglesia romana de San Luigi dei Francesi. Se sitúa en el período que algunos autores han denominado de madurez temprana, momento en el que el artista comienza a intensificar los contrastes de luces y sombras. Bellori, en su famosa obra sobre la vida de los artistas, alrededor de setenta y tres años después de que Caravaggio pintara esta obra, observó ya con agudeza que en este cuadro se iniciaba un incremento de las tonalidades oscuras¹. Caravaggio realizó la obra para el cardenal Francesco Maria del Monte (1549-1626). En 1628 el lienzo pasó a la colección del cardenal Antonio Barberini, en cuyos aposentos lo vio Bellori. Permaneció en la colección Barberini hasta 1934, año en que lo adquirió el barón Heinrich Thyssen-Bornemisza.

¹ Bellori 1672 (ed. 1977), p. 204.



fig. 2

Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
Radiografía,
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid

La radiografía² del lienzo de *Santa Catalina* [fig. 2] muestra una técnica de ejecución rápida, suelta y ligera. El pincel en la mano de Caravaggio se desliza por la superficie de la tela con total maestría y fluidez, de tal manera que la figura de la santa encaja en la composición con absoluta destreza.

Al analizar el documento radiográfico con detenimiento observamos una cuestión de gran importancia que hace referencia al proceso creativo de la obra. La imagen radiográfica pone de manifiesto con claridad que Caravaggio modificó la posición de las manos de santa Catalina [fig. 3]. En un primer momento la mano derecha estaba situada más arriba que la mano que actualmente vemos con luz visible. Por lo que se refiere a la mano izquierda, los dedos han sufrido un desplazamiento generalizado a la hora de asir la empuñadura de la espada. La superposición de las imágenes digitales de la luz visible y de la radiografía permite ver con mayor precisión los cambios efectuados por Caravaggio en las manos de la santa, al verse de forma simultánea en una sola imagen la relación precisa entre la radiografía y la luz visible [fig. 4].

² La radiografía ha sido realizada por Javier Bacariza Domínguez, para todo lo referente a la misma ver Bacariza Domínguez 2008a, p. 16-33.



fig. 3
Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
Radiografía, detalle de las manos,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

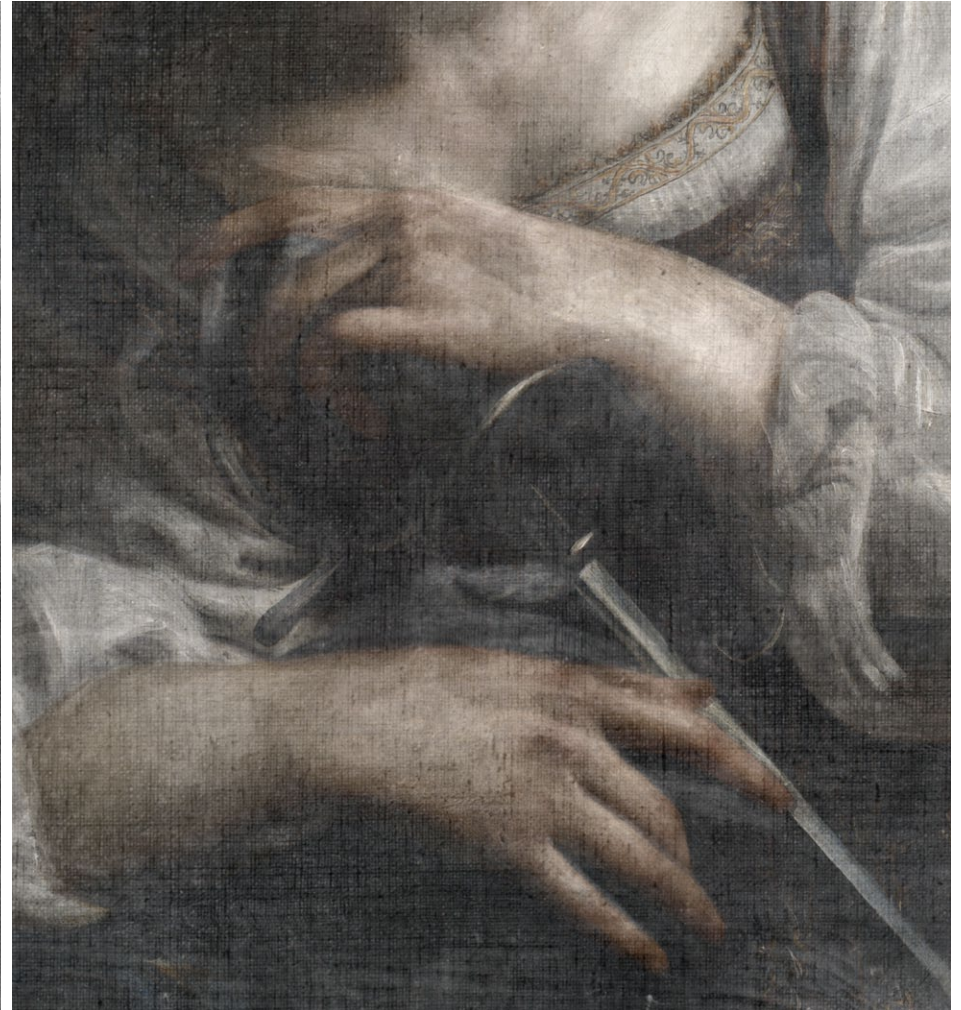


fig.4
Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
Radiografía, detalle de las manos, superposición de las
imágenes digitales de la radiografía y de la luz visible



fig. 5

Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
Radiografía, detalle de las cabeza en
el ángulo inferior izquierdo,
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Vamos a centrar ahora nuestra atención en el ángulo inferior izquierdo de la imagen radiográfica [fig. 5]. Ha sido Javier Bacariza quien ha advertido en esta zona, junto a la rueda, la presencia de una cabeza que finalmente el artista decidió hacer desaparecer de la escena al cubrirla con el manto de la santa. La imagen, aunque de forma imprecisa, permite apreciar los rasgos de una cabeza ligeramente inclinada sobre la rueda. Si se observa con detalle queda claro que se trata de un rostro del que pueden vislumbrarse los ojos y las cejas, la nariz, la boca y lo que podría interpretarse como el pelo³.

³ Bacariza Domínguez 2008a, p. 33.



fig. 6

Ambrogio Bergognone
Santa Catalina, c. 1510
 Museo Poldi-Pezzoli, Milán

Si nos preguntamos por el significado de esta cabeza, no es difícil encontrar una respuesta iconográfica coherente que justifique su presencia en la composición. Desde la Edad Media es habitual encontrar a santa Catalina acompañada de la figura del emperador Majencio, al que en ocasiones llega a pisar literalmente. Fue Majencio quien intentó que Catalina abandonara el cristianismo y adorara a los dioses paganos. Al no conseguirlo, ordenó su martirio. Como ejemplo de una pintura lombarda en la que sólo se ve la cabeza del emperador romano a los pies de la santa, podríamos citar la tabla del Museo Poldi Pezzoli, de Ambrogio Bergognone [fig. 6], artista activo en Milán entre 1481 y 1523. Otro ejemplo en el que la santa de Alejandría pisa al emperador romano en el cuello, es la pintura del artista madrileño Claudio Coello conservada en el Meadows Museum de Dallas. Caravaggio pudo haber pensado colocar al emperador a los pies de santa Catalina como representación simbólica de su triunfo sobre el paganismo y de la derrota de Majencio quien no pudo doblegar la férrea voluntad de Catalina, sin embargo, finalmente Merisi decidió suprimir la supuesta figura del emperador⁴.

Existe otra iconografía ligada a la santa de Alejandría en la que aparece la cabeza cortada de un rey moro, sin embargo es imposible que Caravaggio esté haciendo alusión a dicha iconografía, ya que se trata de una representación vinculada exclusivamente a la historia de la Reconquista española. Según una leyenda, Fernando III el Santo había sitiado la ciudad de Jaén; cuando estaba a punto de levantar el cerco, la santa obró un milagro. Apareció en la torre del homenaje, llamó al rey moro y cuando éste se asomó por la ventana las cuchillas de

⁴ Nieto Fernández 2008a, p. 45-47.

la rueda de su martirio le cortaron la cabeza. Ejemplo de ello es el cuadro de *Santa Catalina* de Francisco Pacheco (Museo del Prado, Madrid), en el que a los pies de la santa, junto a la espada, se encuentra la cabeza cortada del rey moro⁵.

Resulta interesante comparar la radiografía de la pintura de Santa Catalina con la de *San Francisco en meditación* (Iglesia de San Pedro de Carpineto Romano, depositada en la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, Roma). Esta obra fue dada a conocer en 1968 por María Brugnoli, quien la estimó autógrafa de *Caravaggio*⁶. No obstante, la crítica no ha sido unánime en la atribución de este *San Francisco* a Caravaggio; de hecho un buen número de investigadores considera que se trata de una copia del existente en la iglesia de Santa Maria della Concezione de Roma. Sin embargo, la restauración y los análisis científicos realizados a los dos lienzos han permitido demostrar que realmente se trata de una obra original de Caravaggio, mientras que la perteneciente a la iglesia de la Concezione ha pasado a considerarse una copia de calidad para la que Rosella Vodret ha propuesto como autor a Bartolomeo Manfredi⁷. Es importante resaltar que los análisis científicos han permitido afianzar la atribución de esta obra a Michelangelo Merisi. La pintura de Carpineto, que seguramente se realizó alrededor de unos siete años después de *Santa Catalina*, presenta una imagen radiográfica similar a la que muestra el lienzo del Museo Thyssen-Bornemisza. La radiografía ha constatado un arrepentimiento que afecta a la mano izquierda del santo, que en un principio sujetaba la calavera y que después el artista

decidió hacer desaparecer casi por completo. Si los rayos X han permitido sacar a la luz la mencionada cabeza a los pies de Santa Catalina, en la obra de Carpineto han descubierto además del *pentimento* en la mano izquierda, una pequeña figura de San Francisco con el Niño Jesús en los brazos, de la que finalmente Caravaggio decidió prescindir ocultándola bajo el santo que vemos ahora; de hecho, esta figura aprovecha parcialmente la imagen desaparecida para marcar algunos pliegues de su hábito. Lo que sí resulta extraño, como ha señalado Vodret, es el tamaño de este pequeño San Francisco, algo inusual dentro de la producción del pintor lombardo que, como es sabido, fue partidario de las figuras próximas al natural⁸.

En la *Santa Catalina* del Museo Thyssen-Bornemisza encontramos las famosas incisiones que utilizó Caravaggio en algunos de sus lienzos. Estas incisiones están realizadas con un punzón o tal vez con la parte trasera del pincel, sobre la preparación todavía húmeda. Aunque a veces se han relacionado con los cartones que se usan para transferir el dibujo en la pintura al fresco y con los calcos utilizados en la pintura de caballete, nada tienen que ver con estas técnicas, ya que las incisiones están realizadas a mano alzada y no se trasladan al soporte por medio de un dibujo. Se trata de líneas someras que en ningún caso construyen los contornos del conjunto de las figuras. Caravaggio las utilizó como referencia para situar algunos elementos puntuales de sus obras. Sólo pueden verse con ayuda de luz rasante⁹.

5 Nieto Fernández 2008a, p. 47.

6 Brugnoli 1968, p. 11-15.

7 Vodret 2007, p. 320.

8 Todas las cuestiones referentes a la radiografía del *San Francisco* de Carpineto Romano están tomadas de Vodret 2007, p. 310-312.

9 Christiansen 1986, p. 424-436.

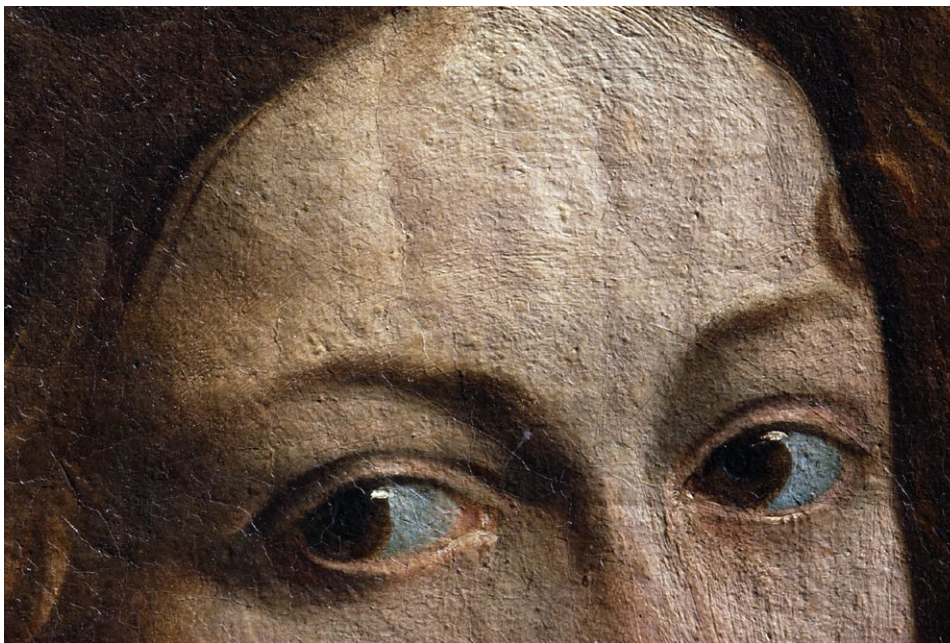


fig. 7

Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
 Detalle de la cabeza,
 fotografía con luz rasante en
 la que se aprecia parte de la
 incisión que atraviesa la frente
 y pasa por el ojo izquierdo

fig. 8

Caravaggio
Santa Catalina, c. 1598
 Detalle de una de las púas
 metálicas de la rueda

Santa Catalina muestra un conjunto de líneas incisas sobre la preparación que se sitúan en el rostro, en los dedos de la mano izquierda y en el vestido. Además hay una incisión que parte del hombro izquierdo, pasa por el ojo y atraviesa la frente [fig. 7]. Paralela a ésta hallamos otra que se sitúa sobre el fondo. Una tercera discurre desde el hombro y concluye a la altura de la comisura de los labios. Estas tres últimas incisiones nada tienen que ver con la composición. La radiografía demuestra que tampoco están en relación con una posible modificación de la figura, ni con otra composición abandonada por el artista. Por el momento, resulta imposible establecer un motivo coherente por el cual Caravaggio trazara estas incisiones, salvo que se debieran a una particularidad de la composición que el artista enseguida desestimara, puesto que una atraviesa la cabeza de santa Catalina y las otras se sitúan sobre el fondo monocromo. A diferencia de todas las incisiones mencionadas realizadas sobre la preparación, existe otra que delimita la púa metálica de la rueda [fig.8], que está ejecutada sobre la capa pictórica¹⁰.

¹⁰ Nieto Fernández 2008a, p. 44-45.



fig. 9

Tommaso Salini
*Joven campesino
 con una garrafa*, c. 1610
 Museo Thyssen-Bornemisza,
 Madrid

Tommaso Salini

Joven campesino con una garrafa

Óleo sobre lienzo, 99 x 73 cm

INV. 363 (1977.4)

Salini es un artista todavía poco conocido, entre otras cosas por lo controvertido que resulta establecer el catálogo de su producción pictórica, al que continuamente la crítica especializada está añadiendo nuevas obras y descartando otras que con anterioridad se atribuían a su mano. En distintos momentos su pintura se ha visto entremezclada con la de artistas tan dispares como Simone del Tintore, Giacomo Recco, Agostino Verrocchi, Maestro de la Naturaleza Muerta Acquavella, Michelangelo Cerquozzi, Núñez de Villavicencio, Maestro SB, Guido Cagnacci, Carlo Dolce, Orazio Riminaldi o el Maestro de Baranello. Aunque no es un pintor de primera fila, no ha ocupado aún el lugar que le corresponde en el ámbito de la pintura italiana del primer tercio del siglo XVII.

La radiografía¹¹ del *Joven campesino con una garrafa* de Salini [fig. 10] muestra con claridad una línea fuerte, muy marcada, que delimita con precisión el contorno de la mayor parte de los elementos de la composición, y que se hace especialmente patente en el brazo y la mano izquierda del muchacho, sin que aparezca ningún tipo de corrección o modificación. Esta manera de trabajar deja claro que nuestro pintor, antes de aplicar el color, necesitaba dejar resuelta la estructura compositiva con cada uno de sus componentes. La imagen radiográfica

11 La radiografía ha sido realizada por Javier Bacariza Domínguez, para todo lo referente a la misma ver Bacariza Domínguez 2008b, p. 58-73.



fig. 10

Tommaso Salini
*Joven campesino
con una garrafa*, c. 1610
Radiografía,
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid

permite ver una técnica de ejecución bien distinta a la que emplea Caravaggio en su *Santa Catalina*. Lo que en esta última es soltura y destreza a la hora de manejar el pincel se vuelve dureza y rigidez en la obra de Salini.

En la radiografía el rostro del protagonista de la obra se presenta más espontáneo de lo que luego vemos en la obra acabada, a lo que contribuye la manera diferente en que Salini termina el cabello del muchacho. Si en el documento radiográfico vemos el rostro de un pilluelo, en la obra finalizada estamos en presencia de unas facciones casi andróginas que han perdido algo de naturalidad.

Fue Zeri quien dio a conocer el *Joven campesino con una garrafa* del Museo Thyssen-Bornemisza. Para el ilustre historiador italiano se trataba de una obra de colaboración entre Salini y Cerquozzi. El primero sería el responsable de los elementos de bodegón, mientras que al segundo correspondería la figura del muchacho, ya que según Zeri el joven no se adecuaba a los modelos estilísticos definidos por Mao¹². Posteriormente Spike atribuyó la totalidad de la obra a la mano de Salini, al considerar que la tipología facial del protagonista encajaba perfectamente con la producción del artista romano¹³. A partir de ese momento la crítica ha sido prácticamente unánime al atribuir el conjunto de la obra a Salini.

¹² Zeri 1976, p. 107-108.

¹³ Spike 1983, p. 50-51.



fig. 11

Tommaso Salini
Baco con racimos de uvas,
 conocido como *Baco Lepke*
 Colección particular

Este lienzo guarda una íntima relación estilística y formal con el llamado *Baco Lepke*¹⁴ [fig. 11], que representa a un joven con racimos de uvas en las dos manos. Fue atribuido por Papi al Maestro de la Naturaleza Muerta Acquavella¹⁵, aunque el mismo historiador ha modificado su juicio anterior asignando ahora la pintura a Tommaso Salini¹⁶. La posición del torso, la cabeza y el brazo izquierdo es semejante en ambas figuras, pero además los dos muchachos esbozan esa sonrisa, con la boca entreabierta, que deja ver los dientes de la mandíbula superior, una fórmula muy característica de Salini. Igualmente comparten el fuerte dibujo que contornea sus siluetas, el tratamiento de la luz y la importancia que adquieren los elementos de bodegón¹⁷.

La obra del Museo Thyssen-Bornemisza también está especialmente emparentada con el *Muchacho jugando con ratón y gato* del Museo de Bellas Artes de Sebastopol, atribuida por Markova a Salini¹⁸. La manera de resolver el plegado de la manga de la camisa que queda arrugada a la altura del codo es muy similar en las dos pinturas. También lo es el tratamiento de la zamarra y la manera de aplicar las sombras en los brazos y en el hombro, que en ambas composiciones quedan al descubierto¹⁹.

En fecha reciente Alberto Cottino ha dado a conocer otro *Baco cogiendo uvas* perteneciente a la colección Koelliker de Milán que atribuye sin dudas a Salini. El especialista italiano compara la obra con el *Muchacho jugando con ratón y gato* del

14 Recibe este nombre porque en 1919 la pintura fue subastada en la Galería Lepke de Berlín como obra de Caravaggio.

15 Papi 1991, p. 56-57.

16 Papi 2006, p. 66, fig. 59.

17 Nieto Fernández 2008b, p. 82.

18 Markova 1989, p. 28-29.

19 Nieto Fernández 2008b, p. 81.

Museo de Bellas Artes de Sebastopol, con el que encuentra una estrecha relación estilística²⁰. Desde nuestro punto de vista, las características tanto formales como conceptuales del *Baco* de la colección Koelliker encajan plenamente con las que presenta el *Joven campesino con una garrafa* del Museo Thyssen-Bornemisza. Resulta muy semejante la manera en que la luz ilumina los cuerpos de ambos muchachos. Este tipo de iluminación produce unos finos contrastes de luces y sombras de gusto tenebrista, que deja en penumbra algunas partes de la anatomía de las dos figuras. Además existe una gran analogía en la forma en que están dibujados y sombreados los brazos y muy especialmente los dedos de las manos de ambos jóvenes.

Hasta ahora la crítica especializada ha sido unánime al considerar el lienzo del Museo Thyssen-Bornemisza obra segura de Salini. Así, investigadores como Salerno, Gregori, Markova, Papi, Cottino, Laureati y Contini han coincidido sin reservas en asignarla al pintor romano²¹. Sin embargo en 2009 Franco Paliaga cuestiona la atribución a Salini del *Joven campesino con una garrafa* y considera que los repollos que se muestran en primer término, podrían atribuirse a un artista próximo al Maestro de la Naturaleza Muerta Acquavella, mientras que la figura correspondería a otra mano, por el momento anónima²². Paliaga ha puesto también en tela de juicio la paternidad de otras obras atribuidas tradicionalmente a Salini, como el citado *Muchacho jugando con ratón y gato* de Sebastopol y todas las obras en las que aparecen escenas de género en las

que se muestra la figura humana acompañada de animales²³. Es muy probable que un buen número de estas obras sean, en efecto, posteriores en el tiempo a Salini y es posible que no correspondan al ámbito romano; tal vez haya que buscar a sus autores en el entorno veneciano, como propone Paliaga. Sin embargo, nos parece prematuro eliminar del catálogo de Salini obras como las de los museos de Madrid y Sebastopol.

Por último, resulta interesante recordar el *Baco cogiendo uvas* del Städel Museum de Frankfurt, relacionado sin duda con la pintura del Museo Thyssen-Bornemisza. Papi ha atribuido el mencionado *Baco* a un pintor próximo a Salini²⁴, mientras que para quien esto escribe podría ser una obra del propio Salini²⁵. Ferdinando Bologna la ha considerado, en diferentes ocasiones, de Carlo Sellitto²⁶. Últimamente Giuseppe Porzio establece que, en el estado actual de los estudios, no es posible determinar el ámbito cultural exacto del lienzo de Frankfurt, no obstante lo cataloga, aunque con interrogación, como un anónimo caravaggista meridional y lo vincula al *Joven campesino con una garrafa* y al *Baco Lepke*²⁷.

Todas estas opiniones tan dispares, ponen de manifiesto la dificultad que entraña no sólo el establecer la paternidad de estas obras, sino incluso la localización geográfica de las mismas. El estado de la cuestión, en el momento presente, demuestra que estamos todavía lejos de resolver los múltiples problemas que plantean tanto la pintura de género como la de bodegón en la Italia caravaggista.

20 Cottino 2008, p. 56.

21 Salerno 1984, p. 78. Gregori 1989, p. 52-53. Markova 1989, p. 27-28, 30-31, 34-35. Papi 1989, p. 44-45, 47, 49. Papi, 2006, p. 66. Cottino 1995, p. 156-157. Cottino 2002, p. 144-145. Laureati 2001, p. 77, 81. Contini 2002, p. 90-99.

22 Paliaga 2009, p. 121.

23 Paliaga 2009, p. 123.

24 Papi 2006, p. 66, 70-71, nota 24.

25 Nieto Fernández 2008b, p. 82-84.

26 Bologna 1968, nº 20. Bologna 1977, p. 76-79. Bologna 1991, p. 34, 71-72.

27 Porzio 2009, p. 70-71.



fig. 12

Mattia Preti
El concierto, c. 1630-1635
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Mattia Preti

El concierto

Óleo sobre lienzo, 107 x 145 cm

INV. 327 (1977.25)

La figura de Preti resulta especialmente interesante porque suele considerársele el último cultivador de la estética caravaggista en Roma. Cuando el artista llegó a la ciudad eterna procedente del sur de Italia, a comienzos de los años treinta del siglo XVII, quedó muy impresionado por el naturalismo desarrollado por Caravaggio y sus seguidores, sin embargo resulta un tanto contradictorio que se uniera al caravaggismo justo en el momento en el que comenzaba su retroceso como movimiento pictórico de vanguardia en la Roma del momento. Pero el éxito que alcanzó Preti con su personal interpretación del caravaggismo, demuestra que éste no había llegado todavía a su extinción.

La radiografía²⁸ [fig. 12] muestra de manera precisa la misma imagen que vemos en superficie; no revela ningún tipo de modificación o variación en la estructura compositiva concebida por Preti desde el comienzo de la obra. El documento radiográfico tampoco pone de manifiesto líneas de contorno que delimiten la siluetas, semejantes a las que sí hemos visto en el *Joven campesino con una garrafa* de Salini.

Nicolson dio a conocer esta pintura como obra de juventud de Mattia Preti pero ejecutada con colaboración de taller²⁹. Young consideraba que se trataba de una obra exclusivamente

²⁸ La radiografía ha sido realizada por Javier Bacariza Domínguez, para todo lo referente a la misma ver Bacariza Domínguez 2008, p. 148-152.

²⁹ Nicolson 1979, p. 79.



fig. 13

Mattia Preti

El concierto, c. 1630-1635

Radiografía, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

de la mano de Preti³⁰, mientras que Spike ha puesto de manifiesto en distintas ocasiones que se trata de un trabajo de colaboración entre Mattia Preti y su hermano Gregorio, a quien atribuye la figura del violinista, estimando el resto de la composición de Mattia³¹. Ni la opinión de Nicolson ni la de Spike ha tenido repercusión entre los estudiosos de esta pintura. Autores como Ekserdjian, Utili, Contini y Borobia estiman que es obra autógrafa de Mattia Preti³².

Desde el punto de vista estilístico no se advierte ningún elemento que permita emparentar la figura del violinista con el arte de Gregorio. Por otra parte nos parece un detalle de gran calidad artística, muy superior a la manera de hacer de Gregorio Preti, perfectamente acorde con las características formales y de estilo que presentan otras obras de Mattia correspondientes a esta misma etapa.

La imagen radiográfica de *El concierto* [fig. 13] creemos que sirve para ratificar la paternidad en solitario de Mattia Preti. Demuestra que no hay diferencias técnicas de ejecución entre la figura del violinista y las otras dos que integran la escena, sino que por el contrario permite ver una labor homogénea, que no denota en absoluto la presencia de dos manos diferentes. Las tres figuras presentan la misma manera de trabajar, mediante un trazo decidido y seguro, que se traduce en una pincelada ligera y suave. Muy significativo es también el modo idéntico en que el artista da las luces sobre la frente de cada uno de los personajes³³.

30 Young 1983, p. 64-66.

31 Spike 1989, p. 18-19. Spike 1999, p. 169. Spike 2003, p. 74.

32 Ekserdjian 1988, p. 100-101. Utili 1999, p. 78-79. Contini 2002, p. 122-125. Borobia 2009, p. 320-321.

33 Nieto Fernández 2008, p. 156-157.



El concierto del Museo Thyssen-Bornemisza está relacionado con una serie de obras del artista que presentan no sólo escenas musicales sino también de juego de cartas y de damas, todas en formato apaisado, que pertenecen a la etapa de juventud de Preti desarrollada en Roma. Estas obras están vinculadas al lienzo del museo madrileño tanto desde postulados estilísticos como compositivos y entre ellas cabe destacar los *Jugadores de cartas* [fig. 14]. La vestimenta del violinista de la colección Thyssen-Bornemisza se repite con exactitud en el jugador que se sitúa a la derecha. Coinciden en ambos la lechuguilla o gorguera, la gorra y el jubón acuchillado que deja ver la camisa, no obstante los modelos faciales son diferentes. Hay que hacer notar que en este tipo de composiciones, Preti no suele estereotipar los rostros; por el contrario, tiende a individualizarlos. Hay que señalar además que la figura mencionada del jugador de cartas y la del joven cantante del cuadro del museo madrileño, se ubican en sus respectivas composiciones de manera similar, aunque el atuendo sea bien distinto. Ambos ocupan el lado derecho de la pintura, colocan de forma similar los brazos, las manos y el torso y aparecen concentrados mirando uno la partitura y el otro las cartas.

fig. 14

Mattia Preti

Jugadores de cartas

Colección particular

Bibliografía

Bacariza Domínguez 2008

Bacariza Domínguez, Javier. “Mattia Preti, El concierto. Radiografía y reflectografía infrarroja”, en *Caravaggismo y clasicismo en la pintura italiana del Museo Thyssen-Bornemisza: un estudio técnico e histórico*. Madrid, Rayxart Investigación, 2008, p.148-153.

Bacariza Domínguez 2008a

Bacariza Domínguez, Javier. “Michelangelo Merisi Caravaggio, Santa Catalina. Radiografía y reflectografía infrarroja”, en *Caravaggismo y clasicismo en la pintura italiana del Museo Thyssen-Bornemisza: un estudio técnico e histórico*. Madrid, Rayxart Investigación, 2008, p. 16-33.

Bacariza Domínguez 2008b

Bacariza Domínguez, Javier. “Tommaso Salini, Joven campesino con garrafa. Radiografía y reflectografía infrarroja”, en *Caravaggismo y clasicismo en la pintura italiana del Museo Thyssen-Bornemisza: un estudio técnico e histórico*. Madrid, Rayxart Investigación, 2008, p. 58-73.

Bellori 1672 (ed. 1977)

Bellori, Gian Pietro. *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*. Roma, 1672. Ed. facsimil, Bolonia, Arnaldo Forni, 1977.

Bologna 1968

Bologna, Ferdinando. *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana*. Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1968.

Bologna 1977

Bologna, Ferdinando. *Mostra didattica di Carlo Sellitto, primo caravaggesco napoletano*. Napoli, Gaetano Macchiaroli, 1977.

Bologna 1991

Bologna, Ferdinando. *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*. Nápoles, Electa Napoli, 1991.

Borobia 2009

Borobia, Mar. *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura antigua*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009.

Brugnoli 1968

Brugnoli, M. V. “Un San Francesco da atribuire al Caravaggio e la sua copia”, *Bollettino d'Arte*, 1968, p. 11-15.

Christiansen 1986

Christiansen, Keith. “Caravaggio and l'esempio davanti del naturale”, *The Art Bulletin*, LXVIII, 3, 1986, p. 421-445.

Contini 2002

Contini, Roberto. *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth and eighteenth century Italian painting*. Londres, Philip Wilson, 2002.

Cottino 2002

Cottino, Alberto. “Tommaso Salini. Ragazzo con la fiasca” [ficha de catálogo], en Gregori, Mina y Hohenzollern, Johann Georg von (eds.). *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*. Milán, Electa, 2002, p. 144-145.

Cottino 2008

Cottino, Alberto. “La raffigurazione dei frutti della terra: un grande filone nella pittura tra tardo Cinquecento e Settecento”, en *Terra: materia e simbolo, arte, video, foto*. Milán, Silvana, 2008, p. 50-59.

Ekserdjian 1988

Ekserdjian, David. *Old master paintings from the Thyssen-Bornemisza Collection*. Milán, Electa, 1988.

Gregori 1989

Gregori, Mina. “Altre aggiunte a Tommaso Salini”, *Paragone*, XL, 475, 1989, p. 52-57.

Laureati 2001

Laureati, Laura. “Painting nature: frutti, flowers and vegetables”, en Brown, Beverly Louise (ed.). *The genius of Rome, 1592-1623*. Londres, Royal Academy of Arts, 2001, p. 68-88.

Markova 1989

Markova, Vittoria. “Alcune nuove proposte per Tommaso Salini”, *Paragone*, XL, 475, 1989, p. 26-41.

Nicolson 1979

Nicolson, Benedict. *The international caravaggesque movement. List of pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590 to 1650*. Oxford, Phaidon, 1979.



Nieto Fernández 2008

Nieto Fernández, Luis. “Mattia Preti, El concierto”, en *Caravaggismo y clasicismo en la pintura italiana del Museo Thyssen-Bornemisza: un estudio técnico e histórico*. Madrid, Rayxart Investigación, 2008, p. 154-165.

Nieto Fernández 2008a

Nieto Fernández, Luis. “Michelangelo Merisi Caravaggio, Santa Catalina”, en *Caravaggismo y clasicismo en la pintura italiana del Museo Thyssen-Bornemisza: un estudio técnico e histórico*. Madrid, Rayxart Investigación, 2008, p. 34-49.

Nieto Fernández 2008b

Nieto Fernández, Luis. “Tommaso Salini, Joven campesino con garrafa”, en *Caravaggismo y clasicismo en la pintura italiana del Museo Thyssen-Bornemisza: un estudio técnico e histórico*. Madrid, Rayxart Investigación, 2008, p. 74-85.

Paliaga 2009

Paliaga, Franco. “Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini”, en Carofano, Pierluigi (ed.). *Atti delle Giornate di Studi sul Caravaggismo e il Naturalismo nella Toscana del Seicento*. Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2009, p. 117-132.

Papi 1989

Papi, Gianni. “Un tema caravaggesco fra i quadri di figura di Tommaso Salini”, *Paragone*, XL, 475, 1989, p. 42-51.

Papi 1991

Papi, Gianni. “Artemisia Gentileschi (1593-1626): gli anni romani, il soggiorno fiorentino”, en Contini, Roberto y Papi, Gianni (eds.). *Artemisia*. Roma, Leonardo De Lucca, 1991, p. 31-62.

Papi 2006

Papi, Gianni. “Pittori caravaggeschi e nature morte”, *Paragone*, LVII, 671-673, 2006, p. 59-71.

Porzio 2009

Porzio, Giuseppe. “Anónimo caravaggesco (meridionale?), già attribuito a Carlo Sellito, Baco giovinetto disteso sotto tralci di vite” [ficha de catálogo], en *Ritorno al Barocco: da Caravaggio a Vanvitelli*. Nápoles, Electa Napoli, 2009, p. 70-71.

Spike 1983

Spike, John T. *Italian still life paintings from three centuries*. Nueva York, National Academy of Design, 1983.

Spike 1989

Spike, John T. “La carriera pittorica di Mattia Preti”, en Corace, Erminia (ed.). *Mattia Preti*. Roma, Fratelli Palombi, 1989, p. 15-50.

Spike 1999

Spike, John T. *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti = catalogue raisonné of the paintings*. Taverna, Museo Cívico di Taverna, 1999.

Spike 2003

Spike, John T. *Gregorio Preti: i dipinti, i documenti = paintings and documents*. Florencia, Centro Di, 2003.

Uttili 1999

Uttili, Mariella. “Il concerto” [ficha de catálogo], en Uttili, Mariella (ed.). *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*. Nápoles, Electa 1999, p. 78-79.

Vodret 2007

Vodret, Rossella. “I doppi di Caravaggio, un caso risolto: i due S. Francesco in meditazione”, en Mahon, Denis (ed.). *Caravaggio: l'immagine del divino*. Roma, Romartificio, 2007, p. 306-327.

Young 1983

Young, Eric. “Seicento and settecento Italian paintings at Daylesford House”, *Apollo*, CXVII, 257, 1983, p. 64-71.

Zeri 1976

Zeri, Federico. “Nota a Tommaso Salini”, en *Diario di lavoro* 2. Turín, Giulio Einaudi, 1976, p. 104-108.

NOTA:

El artículo fue concluido en 2009 y no contiene referencias bibliográficas posteriores a ese año.