

Informe de tasación



Contenido

1. Motivo de la tasación.....	3
2. Bases de datos y metodología aplicada.....	3
2.1 Bases de datos.....	3
2.2 Metodología.....	3
3. Obra a tasar.....	4
Reverso de la obra.....	5
3.1 Autor.....	7
3.2 Comentario de la obra.....	10
3.3 Análisis físico de la obra.....	12
4. Obras testigo.....	13
5. Conclusiones.....	14
6. Dictamen.....	15
7. Anexos.....	16
7.1 Informe Rafael Manzano Martos.....	16
7.2 Condition Report Meisso Giuliano.....	28
7.2.1 Traducción autora del presente informe.....	34
7.3 Expertización Cecilia Paolini.....	36
7.3.1 Versión italiana.....	36
7.3.3 Traducción autora del presente informe de la versión inglesa.....	64

1. Motivo de la tasación.

Valoración y consulta de un óleo sobre lienzo atribuido a Amerighi o Michelangelo Merisi (Caravaggio 28-9-1571- Porto Ercole 18-07-1610) "*David vencedor de Goliat*".

2. Bases de datos y metodología aplicada.

2.1 Bases de datos.

Para el presente informe se ha recurrido a diversas bases de datos con la finalidad de establecer un precio actualizado de la obra a tasar. En dichas bases de datos se registran (con imágenes), desde 1980, todos los lotes subastados en casas de subastas nacionales e internacionales (Artprice, Art Investment, Artnet, artvalue, etc.). La variedad de géneros y estilos abarcan estas bases de datos van desde la pintura, escultura y dibujo clásicos hasta las nuevas tecnologías que son aplicadas al arte actual.

2.2 Metodología.

Para abordar la tasación de la pieza que ocupa este informe ha sido necesario realizar un trabajo previo de investigación que complete los datos disponibles sobre el artista; presencia en subastas públicas y características de las piezas, con el fin de obtener el justiprecio actualizado.

De manera paralela se ha realizado un estudio pormenorizado de la pieza, tanto de las características físicas del lienzo como de la documentación facilitada, añadida y traducida en los anexos.

Con todos esos datos, se ha realizado una investigación como paso previo a la determinación del valor, lo más objetiva posible, de la pieza. En ella se han buscado todos los resultados de las ventas públicas en casas de subastas internacionales de Amerighi o Michelangelo Merisi (Caravaggio 28-9-1571- Porto Ercole 18-07-1610), taller, escuela y atribuciones.

3. Obra a tasar



Ficha técnica:

Autor: Amerighi o Michelangelo Merisi (Caravaggio 28-9-1571- Porto Ercole 18-07-1610)

Título: *David vencedor de Goliat*

Fecha: Circa 1596 y 1600.

Periodo artístico: Barroco Italiano

Corriente artística: Tenebrismo

Soporte: Lienzo

Técnica: Óleo

Medidas: 110x97 cm

Formato: Vertical

Marcas: Sin firma

Reverso de la obra





3.1 Autor

La pieza por tasar es una obra perteneciente a Merisi o Michelangelo Merisi (Caravaggio 28-9-1571- Porto Ercole 18-07-1610). Huérfano a temprana edad fue enviado en 1584 por su hermano Battista a Milán como aprendiz en el taller de Simón Peterzano. Sin embargo, muy poco o casi nada se sabe acerca de la primera juventud de Caravaggio. Las noticias de cierto homicidio y un encarcelamiento son probablemente fruto de la invención, de la misma manera que no hay pruebas de su supuesta estancia en Roma en el séquito de Peterzano. Después de un posible viaje a Venecia hacia finales de 1591 o principios de 1592, deja Milán y viaja a la Roma del Papa Clemente VIII en busca de prosperidad laboral.

En Roma, Caravaggio se vio obligado a llevar en sus comienzos una vida llena de fatigas y penurias, se sabe que se hospedó en casa de Pandolfo Pucci a quien apodaba “Monseñor ensalada” en referencia a que la ensalada era el único alimento que le proporcionaba. Trabajó después junto al pintor *Antidevoto della Grammatica*, y más tarde cayó enfermo, siendo obligado a ser internado en el hospicio de los pobres de la Consolación.

Una vez concluida esta convalecencia, trabaja junto al Caballero de Arpio, quien le enseña a pintar flores y frutas tan bien imitadas como podemos apreciar hoy en día. Se tienen noticias de su posterior asociación con Próspero Orsi, pintor de grutescos. A este período pertenecen sus primeras obras, entre las que destacan el Baco y el Joven con cesto de frutas. No obstante, a pesar de las penurias, materiales y artísticas, se va formando el talante de un importante pintor.

Coetáneo de Caravaggio, Giovanni Baglione, afirmaba que “después intenta vivir por si mismo y hace algunos cuadritos, retratándose en el espejo. Pero no tiene éxito al tratar de darles salida, con lo que se reduce a mal término y sin dinero, de manera que algunos caballeros le ayudan por caridad; en tal situación le conoce el cardenal Del Monte, quien, por deleitarse mucho con la pintura, le acoge en su casa, y Caravaggio, teniendo empleo y provisión, adquiere ánimo y crédito”.

Gracias a la amistad del cardenal, convertido en protector suyo, el pintor se pone en contacto con otras muchas familias patricias, como los Giuliani, los Mattei y los Crescenza. Caravaggio pinta para Del Monte *Los músicos*, (Museo Metropolitano de Arte, Nueva York). *El éxtasis de San Francisco* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut) y *La buena ventura* (Museos Capitolinos, Roma). Gracias a sus buenos oficios también se confía a Caravaggio su primer gran encargo público: Los retablos de la Capilla Contarelli. Esta época se de las más prosperas y relativamente tranquilas de la vida del artista.

Si hasta este momento Caravaggio había pintado sólo para un público restringido con el ciclo de la Capilla Contarelli afronta lo que la historia del arte denomina “pintura histórica”, es decir, pintura de carácter religioso. Tras numerosas tentativas y arrepentimientos, Caravaggio encuentra una solución a su problema: no reniega del realismo de sus primeros cuadros, pero, dado que éste no puede coexistir con la “pintura histórica”, tal y como la entienden en la época, reduce la historia a puros sucesos.

En La vocación de San Mateo (Capilla Contarelli, Iglesia de San Luis de los Franceses, Roma), por ejemplo, vemos una acción que se consuma en un instante, un puro fenómeno, ya que el pintor no se preocupa de describir los antecedentes ni las consecuencias. La iluminación del cuadro es constante, surgida de un único haz de luz y los personajes llevan ropajes modernos, recordando que la llamada de Cristo podría igualmente producirse aquí, ahora, de repente, y dirigirse, no sólo a un aduanero que juega delante de una mesa, sino también a cualquiera de nosotros, en pleno siglo XX. Una forma personal de ver el arte, que le acerca a los hombres de todos los tiempos.

Al trabajo de la capilla Contarelli le siguen otros encargos públicos y numerosas peticiones privadas. Hacia 1600 pinta para la Capilla Cesari, La Conversión de San Pablo y la Crucifixión de San Pedro, mientras que se confía a Anibal Carraci la bóveda del altar de la misma capilla, que representa La Asunción; para la Iglesia Nueva pinta El descendimiento de Cristo en el Sepulcro. Durante ese tiempo lleva Caravaggio una vida peculiar. Famoso por las continuas peleas en una de esas riñas hiere a Flavio Canónico, sargento de Castel dell'Angelo, y es encarcelado. Sales de prisión el 25 de septiembre de 1603, parece ser que por intercesión del embajador de Francia. En estas fechas realiza la Virgen de Loreto (Biblioteca Nacional de Nápoles), marchando posteriormente a la localidad de Tolentino, en las Marcas, donde permanece entre el 25 de octubre y el 8 de enero de 1604.

A su regreso de las Marcas le es asignada otra obra pública: La Virgen de Loreto 1605, Iglesia de San Agustín, Roma). El 29 de Julio de 1605 hiere al amanuense Mariano Pasqualone, notario de profesión. Con este motivo huye a Roma, pero a finales de agosto está ya de regreso en la ciudad. En el mes de octubre entrega a la confraternidad de los palafreneros el retablo que representa a la Virgen de los palafreneros de Santa Ana (Galería Borghese Roma). Destinado a la basílica de San Pedro, este cuadro nunca será colocado, sin embargo, si sobre su altar. Al año siguiente también se rechaza su Dormición de la Virgen. El 29 de mayo resulta herido en el transcurso de una riña, en la que mata a Ranuccio Tomassoni, y se ve obligado a huir de Roma, esta vez para siempre.

Tras su huida de Roma inicia un largo peregrinaje por toda Italia que no terminará hasta su muerte. La primera y breve etapa de este exilio es la campaña romana: como señala Mancini, “el primer lugar al que se dirige es Zagarolo, donde hace una Magdalena y un Cristo camino de Emaús....” con estos dineros marcha a Nápoles” Llegado allí, pinta hacia finales de 1606 Las siete Obras de Misericordia para el Pio Monte (Iglesia del Pio Monte, Nápoles), La Virgen de Rosario y diferentes versiones del tema bíblico David y Goliath,, una en el museo de Historia del Arte de Viena, otra en El Museo del Prado de Madrid y la presente obra de este informe.

Mientras tanto en Roma, se produce un hecho que atestigua la fama alcanzada por Caravaggio: La Dormición de la Virgen, rechazada por el clero de Santa María delle Scale, esta pieza fue adquirida por Rubens por cuenta del duque de Mantua. Antes de su partida, el cuadro será expuesto al público romano durante ocho días mientras su autor sigue siendo polémico. Hacia finales de 1607 o principios de 1608, Caravaggio se traslada a Malta. Sus primeros trabajos son dos retratos oficiales del Gran Maestre Reinante, el noble francés Alof de Wignacourt.

Pinta después la Degollación del Bautista (Catedral de San Juan La Valletta), única obra autógrafa del artista, a la que le siguen el San Jeronimo escribiendo y el Amorcillo dormido (Palacio Pitti, Florencia). Recibido en la Orden de los Caballeros de Malta, cae después en desgracia, probablemente porque llega a saberse el verdadero motivo de su huida de Roma. Arrestado y encarcelado en los calabozos de Forte Sant'Angelo, consigue huir en octubre de 1608 y llega a Siracusa. Es en esta ciudad donde pinta la Sepultura de Santa Lucía, por encargo del senado, terminado el trabajo vuelve a huir, pero esta vez a Mesina. Estuvo en Mesina hasta agosto de 1609, para trasladarse a Palermo, donde pinta otra Natividad.

En espera de poder regresar a Roma, se traslada a Nápoles. Allí, no se sabe con exactitud, su rostro fue malherido hasta quedar casi irreconocible. No le faltan los encargos ya que, en pocos meses y todavía convaleciente, pinta cuatro cuadros entre los que se encuentran la Flagelación de Cristo (1607, Nápoles, Museo de Capodimonte) y otro David y Goliath (1605-6, Roma, Galería Borghese). En Julio de 1610 Caravaggio emprende el regreso a Roma, pero en Porto Ercole, es arrestado por error. Liberado al cabo de dos días, ya no encuentra la nave que debía conducirlo a Roma y muere en la playa el 18 de Julio de 1610.

Su vida aventurera y carácter violento se reflejan en su obra. Adoptó una actitud de rebeldía frente al imperante eclecticismo de la escuela boloñesa de los Carracci. Sus lienzos muestran su preocupación por los estudios lumínicos, haciendo destacar las figuras y escenas por los efectos de luz sobre el fondo oscuro, con singular maestría. La fuente de su inspiración fue el mundo que le rodeaba, especialmente el humilde, en crudo realismo. Su obra le convierte en el creador del "tenebrismo" y el primer pintor relevante barroco.

Caravaggio y sus influencias

En torno a Caravaggio aparecen círculos concéntricos que van extendiéndose a través del tiempo y el espacio, influencia que ni el mismo sospechó, pero cuyo fenómeno bien pudiera apellidarse, como muchos opinan, "caravagismo". Así encontramos en Italia las obras de Manfredi, que llegaron a confundirse con las del maestro; Orazio Borgianini y el español Ribera, que transmitió la nueva tendencia a nuestro país. En Francia, Valentín, Regnier y Tournier se mostraron fieles al caravagismo; Simón Vouet fue el más importante en esta línea, aunque no perseveró. En Flandes, con colorido superior al francés, destacaron Baburen, Ter Brugghen y el grupo de los "tenebrosi" unidos en torno a Gerard y el grupo de los "tenebrosi" unidos en torno a Gerard van Honthorst. En España el ya citado Ribera, Pacheco, Herrera el Viejo etc. Más reveladores de la influencia de Caravaggio, precisamente por el carácter temporal de su influjo, fueron grandes pintores como Velázquez, Le Nain, Rubens, Rembrandt y otros.

3.2 Comentario de la obra

La pieza a tasar representa el triunfo de David frente al gigante Goliath. El tema ejecutado en esta obra se encuentra plasmado en los textos del antiguo testamento Samuel I.17. Este pasaje del antiguo testamento ha sido abordado en múltiples ocasiones a lo largo de la historia del arte, por lo que representa una iconografía de sobra conocida. Del mismo modo, Caravaggio abordó hasta en tres ocasiones el tema, a menudo de manera similar, en diferentes versiones que se pueden encontrar en diferentes pinacotecas europeas¹.

David era el menor de los hijos de Jesé. Narran los textos que Samuel, iluminado por Dios, lo había honrado para que fuera el nuevo rey. Saúl cayó enfermo de una tristeza que le imposibilitaba tener descanso y le sugirieron que escuchase música como remedio a su dolencia. David era conocido por su arte en tocar el arpa. Por ello fue citado a la corte del rey. El soberano se quedó embelesado de las cualidades del joven. Además de entusiasmarse con su música lo tomó como escudero.

Los filisteos reestablecieron su ejército y marcharon a atacar a Israel. Estaban pares ejércitos frente a frente. Del bando filisteo avanzó Goliath, un soldado gigante, y retó a que saliera un israelita a pelear contra él. Todos se amedrentaron, pero David convenció a Saúl para que le consintiera salir. Tomó su bastón de pastor; puso en el zurrón cinco cantos del arroyo y, con la honda en la mano, salió en busca de Goliath. Cuando estuvo a buena distancia, puso un guijarro en la honda; latigueó un trallazo en el aire y Goliath cayó desplomado. Le había dado en la frente. Corrió David y con la espada del mismo Goliath le cortó la cabeza. La pintura representa el momento en el cual David vencedor está a punto de cortar la cabeza del gigante-en pinturas posteriores a la presente David aparecerá triunfante portando la pieza degollada-. No obstante, esta representación al igual que la del museo del Prado se tornan como novedosas, pues no se halla mención explícita en los textos bíblicos.

De la obra que nos aborda en este informe hay que decir que presenta una composición equilibrada en la cual el foco de dramatismo recae sobre la cabeza de Goliath que está próxima a ser degollada. La tensión de la escena se construye gracias a los elementos lumínicos que creando los claroscuros, depositan la atención del espectador en los dos protagonistas. Los elementos de la batalla quedan en el suelo ensombrecidos, portando como único elemento la cuerda que David anuda entre sus manos. Las gradaciones cromáticas, aparte de ser muy oportunas plantean, un importante contraste entre David y Goliath, mientras el primero aparece mayormente iluminado por su carácter de vencedor, Goliath es apenas iluminado en cuerpo -siendo su rostro el protagonista absoluto-.

Se aprecia una rica variedad en los escorzos de los protagonistas, cuyas anatomías están perfectamente trabajadas, quedando armoniosas y carentes de descompensación alguna. En lo que respecta a la representación gestual, la cabeza de Goliath se aprecia ya sin vida, pero con los ojos aún abiertos, mientras que la de David se aprecia serena y concentrada en el manejo de la cuerda. Se torna especialmente significativo este apunte, pues una

¹ Las diferentes versiones del triunfo de David sobre Goliath se encuentran en la Galería Borghese -Roma-, Museo de historia -Viena- y en el Museo del Prado -Madrid-.

descompensación en las figuras de los personajes sería sinónimo de una mano inexperta en la ejecución de estos. Los volúmenes se presentan también de manera correcta, ya que la cabeza de Goliath (por su condición de gigante), se presenta ligeramente más agrandada que la de David.

Es importante señalar la importante similitud de la obra de este informe con respecto a la del museo del Prado en Madrid. En este caso encontramos una pieza ligeramente más castigada por el paso del tiempo, al presentarse más enturbiada que la de la pinacoteca española. Esta incuria es solventable mediante una limpieza apropiada. En aspectos de autoría ambas han estado puestas en duda durante un largo periodo de tiempo, sin embargo, estudios recabados -algunos en este informe-, atribuyen la autoría de la pieza al pintor lombardo Amerighi o Michelangelo Merisi (Caravaggio 28-9-1571- Porto Ercole 18-07-1610).

Como señala el Catedrático Emérito Don Rafael Manzano Martos, la obra se encontraba inventariada en la colección personal de Isidoro van Montanaeken y su esposa Leona Matisen, que dada la condición de cónsul en representación de Bélgica residieron en Italia, donde previsiblemente adquirieron la obra. Señala Manzano en su texto la posesión de la obra que nos atañe en la colección personal de la familia Montenaeken apuntando además la existencia -visible en imágenes- del escudo nobiliario con los escudos familiares en lacre rojo además del escudo familiar.

3.3 Análisis físico de la obra

Como aparecen recogidos en el presente informe, la pieza cuenta con diversos estudios que buscan la datación y autoría de la obra. En el caso del ya citado el estudio del Catedrático Emérito Don Rafael Manzano Martos, la expertización de Cecilia Paolini y el informe de condición de Giuliano Meisso. Este tipo de documentación es vital para la datación de una obra de arte, ya que intervienen elementos de análisis químicos que difícilmente pueden ser falseados.

En el caso del informe de Rafael Manzano, se hace -entre otros- un análisis del soporte, la preparación y las capas de color. Señala el catedrático emérito que los preparados de los pigmentos se corresponden a una obra que ha sido ejecutada entre los siglos XVII o XVIII, por la condición orgánica e inorgánica de los mismos². Todos estos elementos, así como el origen orgánico e inorgánico de los pigmentos empleados en el cuadro, sirven para posicionar a la pintura en una cronología acorde a las escuelas italianas y españolas oscilante entre los últimos años del siglo XVI y principios del XVII.

Al igual que de manera pormenorizada analiza Cecilia Paoline, el informe de Giuliano Meisso, -traducido en el presente informe-, elabora un concienzudo análisis del lienzo. Teniendo en estima todos los elementos físicos y estilísticos ya señalados con anterioridad. Es relevante este destacar que para este informe Meisso ha hecho una concienzuda revisión del estado actual y de conservación de la pieza, atribuyendo este estado al revestimiento hecho durante el siglo XIX. Haciendo especial énfasis en la habilidad pictórica y la preciosidad del autor en la elaboración del pigmento.

En el informe de Cecilia Paoline, encontramos un análisis altamente minucioso, -traducido en el presente informe-, en el cual la historiadora descarta rotundamente que se trate de una copia ejecutada por un pintor español. Razona en primer lugar que se trate de una copia hecha por un pintor local debido al carácter estilístico y técnico de los pintores de la época en España, influidos por la tradición manierista, no eran capaces de llevar a término las técnicas tenebristas del pintor lombardo. En segundo lugar, basándose en el informe de Rafael Manzano y en el sello que hay en el reverso de la obra, considera inviable que la pieza estuviera en España antes de 1863, confirmando así que la obra estuvo en Italia

² Los pigmentos, según su naturaleza, pueden ser orgánicos e inorgánicos. Los orgánicos son de origen animal, insectos de la laca, cochinilla, sepia o vegetal. Los inorgánicos se obtiene mediante el tratamiento de determinados compuestos químicos o minerales. Finalmente, los compuestos sintéticos, que han sido incorporados en el arte contemporáneo entre otras cuestiones por el abaratamiento de los costes económicos y temporales a la hora de crearlos.

4. Obras testigo

1º)

Autor: Michelangelo Merisi IL Caravaggio
(1570/71-1610)

Título de la obra: Judith et Holopherne, c.1607

Precio de remate: Lote no subastado

Estimación: 100.000.000€-150.000.000€

Disciplina: Pintura

Técnica: Óleo

Soporte: Lienzo

Medidas: cm

Fecha de venta: 27/06/2019

Localización: Marc Labarbe, Toulouse, Francia



5. Conclusiones

La elaboración de las presentes conclusiones, así como para este propio informe, han precisado de varias bases de datos para la obtención de resultados. En el caso de la base de datos ArtPrice, en la actualidad cuenta con 1 remate disponible sobre las piezas vendidas en subasta pública de Michelangelo Merisi IL Caravaggio (1570/71-1610). De los cuales el único remate existente pertenece a Pintura. En el caso de la base de datos de la subasta Sotheby's, para las piezas realizadas en el estudio del maestro italiano hay más de 300 remates disponibles, sin embargo, estos testigos de venta no pueden ser tenidos en cuenta dada la escasa calidad de las piezas y que la autoría de estas no concuerdan con el artista lombardo, sino que se trata de atribuciones, seguidores o pertenecientes al taller.

Como se puede leer en la documentación anexa, la autoría de la pieza se encuentra corroborada de una manera unánime por los autores de los informes anexos en el punto 7 y comentados en el punto 3.3. A la hora de establecer el valor económico de una obra de arte es especialmente importante la determinación del autor de la pieza, ya que es uno de los parámetros básicos de los que parte la tasación. Pues al igual que en otros mercados, en el mercado del arte ciertos autores tienen un peso económicamente superior a otros.

A la hora de establecer los testigos para medir la presencia del autor en el mercado del arte, en el punto 4 se ha seleccionado la única pieza que concuerdan con técnica, forma y estilo. La principal razón para aportar el único testigo existente en venta pública es que, en las bases de datos consultadas, artprice, artnet, invaluable o sotheby's, no se disponía de ventas del maestro lombardo. Si existían remates de obras atribuidas o del círculo del artista, sin embargo, a la hora de establecer testigos en un informe como este se han de seleccionar aquellas imágenes cuya autoría esté confirmada, como es el caso de la presente pieza y piezas que coincidan en una serie de parámetros entre los que se encuentra la calidad artística.

De acuerdo con el testigo de venta vemos que el precio de estimación puede resultar elevado. Esta casuística en primera instancia se debe a la calidad de la pieza, los momentos económicos en los que se han producido las ventas y por último la casa de subastas en la que haya transcurrido la venta. La pieza en cuestión responde a determinados casos que no han de pasar inadvertidos, uno de ellos es la autoría de la obra y la presencia del autor en subastas públicas. Denominado en el mercado internacional como Old Master, las piezas pertenecientes a los genios de la historia del arte tienen escasa o nula presencia en el mercado público, por lo que en caso de aparecer una pieza de esta índole el precio ha de ser sustancialmente más elevado que en otros casos.

Por ello, teniendo en cuenta las premisas anteriormente planteadas, y de acuerdo con el testigo de venta facilitado, coincidente en autoría, técnica, época, iconografía y medidas aproximadas, se considera que la pieza objeto de estudio no puede alcanzar un precio de inferior a **75.000.000-80.000.000 millones de euros** en venta pública. En el caso de venta privada, se recomienda que el precio mínimo de venta sea la cifra citada.

6. Dictamen

En cumplimiento de lo estipulado en el artículo 335.2 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, la autora del presente informe de tasación -abajo firmante-declara que ha actuado y actuara en lo que haga merecer con la mayor objetividad posible, tomando en consideración lo que pueda favorecer, como sea susceptible de causar perjuicios a cualquiera de las partes y que conoce las sanciones en las que podré a incurrir por incumplir su deber como autora.

Así mismo, manifiesta:

- No ser cónyuge o pariente por consanguinidad o afinidad, dentro del cuarto grado civil, del solicitante o de sus abogados o procuradores.
- No tener interés directo o indirecto en el asunto o en otro semejante.
- No estar o haber estado en situación de dependencia o de comunidad o contraposición de intereses con el solicitante o con sus abogados o procuradores.
- No tener amistad íntima o enemistad con el solicitante o con sus abogados o procuradores.
- No existir ninguna otra circunstancia que le haga desmerecer en el plano profesional y estar perfectamente facultado como profesional competente para la redacción de la presente valoración.

Y para que surta a los efectos oportunos, conforme lo prevenido en el artículo 335.2, de la Ley 1/2000, de Enjuiciamiento Civil, lo firma,

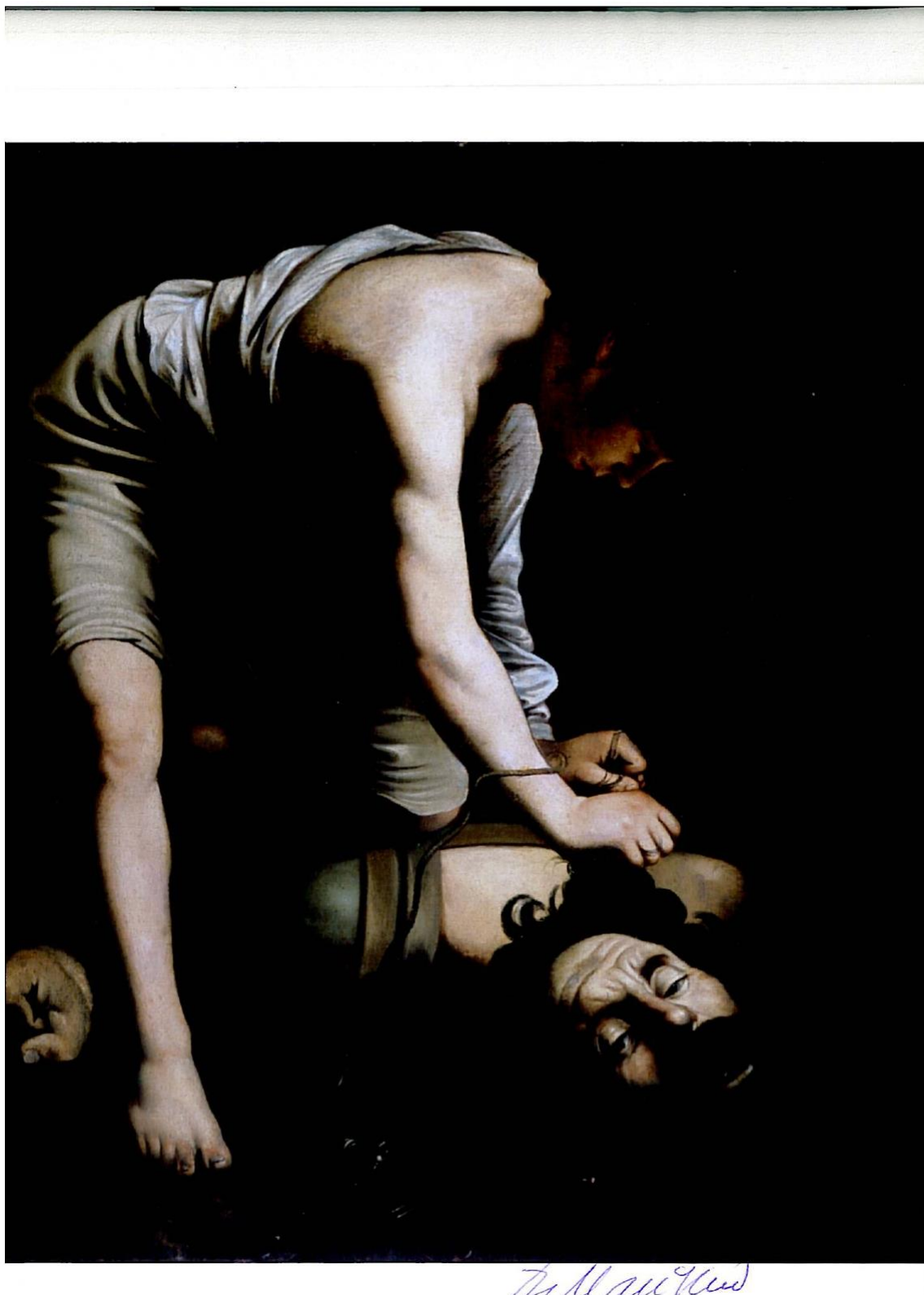


Laura Ruiz Vázquez
lrvarez@hotmail.es
DNI: 50989944-W
Tlf: +34 617-19-91-26

- Graduada en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid.
- Máster en Mercado del arte por la universidad Antonio de Nebrija.
- Colegiada nº 48199 del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Comunidad de Madrid.
- La autora de este informe no se hace cargo de posibles falsificaciones, basando su trabajo en estimaciones a partir de la información facilitada por el cliente.

7. Anexos

7.1 Informe Rafael Manzano Martos



David y Goliat.

Michelangelo Merisi.

Il Caravaggio.

El cuadro aquí fotografiado, óleo sobre lienzo, de 110cmx97cm, representa el joven, -casi niño-, David cogiendo por el pelo la cabeza de Goliat después de cercenársela del cuerpo.

Este cuadro, en colección privada, tiene larga historia conocida, se viene desde tiempo inmemorial atribuyendo al Caravaggio, y es réplica casi idéntica y coetánea del cuadro con el mismo tema, inventariado en el Museo del Prado, con la sigla P-00065 de su catálogo, con el título "David vencedor de Goliat", atribuido hoy de forma unánime a Michelangelo Merisi, llamado "Caravaggio".

Según recoge su ficha, su dimensión es de 110x91 cm, o sea que tiene la misma altura que el que estudiamos y seis centímetros, menos de anchura, lo que hace sospechar que fueran idénticos y el del Prado fuera recortado al acoplarlo al marco o en algún cambio de bastidor. El citado catálogo del Prado de 1996 dice textualmente: "David, niño, ata por los cabellos la cabeza del gigante", y añade, "De atribución controvertida, en la actualidad se reconoce casi unánimemente como obra del maestro, aceptando la atribución de Longhi, Mahon, Hind, etc... Se considera obra juvenil. Del Palacio del Buen Retiro, donde se inventarían en 1794".

Respecto al del Prado se advierte un pequeño repinte en la herida producida en la frente de Goliat por la piedra lanzada por la honda, para paliar el efecto de sangre, sin duda desagradable a la contemplación de alguno de sus sucesivos propietarios. En todo lo demás son coincidentes tanto en dimensión como en composición, luces, colorido, etc., lo que no deja duda de que se trata de dos réplicas coetáneas, como se verá luego por los estudios analíticos, sin que sea fácil establecer precedencia del uno respecto al otro.

El cuadro, en su temática, es una interpretación muy caravaggiesca del texto del Antiguo Testamento (Samuel I, 17, 1-38), del Libro Primero de Samuel, en que nos cuenta como, tras la unción de David como elegido de Dios de entre los hijos de Jesé para guiar a su pueblo a la muerte de Saúl, "se congregaron las tropas de los filisteos para atacar a Israel, destacándose de la hueste un retador, Goliat, de gigantesca estatura, -seis codos y un palmo-, protegido de un gran yelmo de bronce, de una pesada coraza de imbricadas escamas del mismo material, y de una enorme lanza.

Precedido de un escudero retó a duelo a un guerrero de Saúl para batirse en combate a muerte y evitar una batalla entre los dos ejércitos rivales.

Finalmente David, tras invocar a Jahveh, y renunciar a la armadura y la espada de Saúl, se enfrentó con el gigante filisteo, sin más armas que una honda de pastor y un zurrón lleno de piedras. Cogió una, y chasqueó la honda, lanzándola contra Goliat, clavándosela en la frente y derribándolo de bruces en la tierra. David corrió hacia él recogiendo la espada y cortándole la cabeza. Los filisteos, cuando vieron a su campeón muerto, huyeron perseguidos por los hijos de Israel. David cogió la cabeza de Goliat y la llevó a Jerusalén".

Hasta aquí el texto bíblico.

Caravaggio, uno de los grandes genios inventores del barroco pictórico, extrema la juventud y pequeñez de David para crear un mayor contraste entre su rostro añiñado e imberbe y la arrugada y peluda cabeza del gigante en un contraste protobarroco de gran efecto lumínico, escenográfico y casi literario: la fuerza bruta del filisteo, frente al genio de un David sabiamente inspirado por Dios.

Handwritten signature: Laura Ruiz Vázquez

El contraste se acentúa más por la luz de las superficies de la piel y los ropajes del David sobre el fondo tenebrista del conjunto.

Caravaggio ya repetiría casi el mismo tema en el esplendido cuadro de David, mostrando a su pueblo la cabeza de Goliat, del museo de Bellas Artes de Viena, fechado entre 1605-06, algo posterior al que nos ocupa, obra de juventud, del último lustro del siglo XVI, de sus años romanos, y en su versión tardía de la Galería Borghese (1609). Este gusto por los contrastes de todo tipo se va a universalizar en el barroco, y lo encontramos tanto en estos dos cuadros, como en otros dos coetáneos, como en el de la Caridad Romana, en que la hija joven y bella, de delicada piel, ofrece su seno para alimentar al viejo padre hambriento en la cárcel romana, una entre las obras de misericordia pintadas a finales de 1606 y 1607 para la iglesia napolitana del Pio Monte.

Es muy característico del caravaggismo frente al tenebrismo de Ribera la suave degradación de las luces de reflejo en los rostros, como en nuestro caso en la cara del David, frente a los violentos contrastes de las luces y sombras riberescas, aprendidas en el Caravaggio, pero más próximas al bodegón español, frente a la gran herencia de estos "sfumattos" en la escuela caravaggista holandesa.

Pero además de lo dicho, este cuadro tiene un evidente valor como ensayo compositivo, que lo empareja con la obra del otro Miguel Ángel, el Buonarroti, que anticipándose al manierismo y al barroco, inventó la teoría de la escultura obtenida a partir del bloque marmóreo por supresión de los fragmentos del mismo, sobrantes, para lograr la escultura intuida desde la propia forma y proporción del paralelepípedo a vaciar.

De la misma manera, nuestro Miguel Ángel Merisi, intuye la forma y posición del David, ciertamente compleja y no exenta de manierismo, si bien en claro tránsito al barroco, a partir del rectángulo del lienzo, en que se inscribe de forma admirable, la figura del futuro rey, aún niño.

El cuadro del Museo del Prado pudo llegar a lo largo del siglo XVII a la corte de Felipe IV, el gran aficionado y experto en tenebrismo, a lo largo de los diversos lotes de Pintura italiana venidos por diversas vías, como los dos viajes de Velázquez, o a través de relaciones diplomáticas como los envíos del Duque de Alcalá, Virrey de Nápoles, o del Conde de Castellrodrigo, embajador extraordinario del rey Católico, y gran coleccionista de pinturas, o de otros artistas que fueron traficantes de arte con Italia como Giovanni Baptista Crescencio. Menos fácil es su traída a la España del Hechizado, y aun menos a la de la nueva corte borbónica, no aficionada a estos temas. Pero veamos el periplo conocido de la pintura que estudiamos.

La más vieja constancia conocida por vía familiar de su último propietario, se refiere a la propiedad del cuadro a mediados del siglo XIX, por Don Isidoro van Montenaeken y su esposa, Doña Leona Matisen, matrimonio de origen belga, de cuyo país, Bélgica, el fue cónsul en Italia, donde presumiblemente adquirió la obra de arte.

En Italia nació hacia 1855 su hijo Leon van Montenaeken, que ostentaría el título, de Barón de Montenaken.

La familia, con su hijo, aun niño se trasladó a España, afincándose en Sevilla en 1863, como Cónsul de Bélgica en esta ciudad. En el traslado desde Italia, con todas sus pertenencias viaja ya el cuadro, con otros que constituían ya una importante colección. Residen en la calle Oriente nº 105, 93 antiguo, de Sevilla, donde compran gran cantidad de terrenos y solares urbanos, y donde construyen su casa palacio.

Léanse al respecto, las reproducciones de las páginas correspondientes de las guías de Sevilla de Gómez Zarzuela de 1983, 1993 y 1999, donde podemos comprobar que llegó a Cónsul General de Bélgica y decano del Honorable cuerpo consultor de Sevilla. Tras la muerte de Don Isidoro heredan todos sus bienes su esposa y su hijo que continuaría el papel de su padre como Cónsul de Bélgica en la ciudad, y donde fallece

En el cuadro

en 1929, habiendo permanecido soltero hasta su muerte, y adoptando en vida al padre del penúltimo propietario, a quien deja como único heredero, tanto de sus bienes como de su título de Barón de Montenaeken. Muerto en 1983 a los 75 años de edad en Sevilla, le sucede su único hijo, en cuya herencia se ha encontrado este cuadro, hasta fecha muy reciente.

Testimonia la pertenencia del cuadro a los Barones de Montenaeken, la pintura del escudo nobiliario en rojo en la trasera del lienzo y tres sellos de lacre rojo antiguo con sello familiar, y escudos de familia.

En las fotografías puede observarse que el lienzo aparece replegado sobre el bastidor con pintura que permite probar aún más su antigüedad y mayor tamaño respecto a la réplica del Museo del Prado.

El cuadro tuvo, que sepamos, una pequeña limpieza y restauración documentada por escrito, por su autor, el conocido pintor madrileño Julio Moisés Fernández García de Rueda, donde se habla de levantado de repintes en los brazos y piernas, sentado de color y barnizado, efectuándose mínimos retoques a "pigmento y barniz".

También, en fecha reciente se ha realizado un "Análisis Químico y Morfológico de las capas de pintura" del cuadro, y del lienzo base, por el "Laboratorio de Análisis para la Restauración y la Conservación de Obras de Arte, C/ Nebli 54 -28691, Villanueva de la Cañada, Madrid.

El informe está suscrito por el Doctor en CC. Químicas Don Enrique Parra Crego, que considero plenamente responsable y experto.

Se procedió previamente a la Microscopía Óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada. Esta técnica permite el estudio de la superposición de las capas pictóricas, así como un análisis preliminar de los pigmentos, aglutinantes y barnices, y se realizaron ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Se obtuvieron según consta en el informe, microfotografías con luz reflejada a 300X y con nicols cruzados.

Se obtuvo asimismo microscopía electrónica de barrido/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (MEB/EDX), que se emplea para el análisis elemental de granos de pigmentos con el fin de determinar de forma inequívoca la naturaleza de los mismos.

Las muestras extraídas quedaron enumeradas y marcadas en una fotografía con los puntos de extracción.

De los análisis y pruebas reflectográficas practicadas se llegó a las siguientes conclusiones:

SOPORTE:

Es un tafetán de fibras de lino.

PREPARACIÓN:

Tiene dos capas, la inferior solo aparece en las muestras 1, 2 y 5. Es una capa irregular de cola animal, con pequeñas cantidades de creta, tierras y negro carbón. Tiene un espesor de entre 0 y 35 µ.

La capa superior, general es un grueso estrato de color rojo, de entre 100 y 200 µ. Contiene principalmente hematites y cuarzo, junto con arcillas, micas, negro carbón y calcita. El aglutinante es aceite secante.

Este tipo de preparaciones es habitual en las escuelas española e italiana del siglo XVII y XVIII.

CAPAS DE COLOR:

Son capas sencillas de pigmentos aplicadas al óleo, directamente sobre la preparación. Los pigmentos encontrados son los siguientes:

Laura Ruiz Vázquez

- blancos: albayalde.
- negros: negro carbón.
- rojos: tierra roja, bermellón.
- azules: esmalte de cobalto.
- verdes: tierra verde.
- pardos: tierra ocre-siena, pardo Van Dyck.

Esta paleta pertenece a una obra de los siglos XVII o XVIII, por lo que los datos obtenidos son coherentes con lo dicho para la preparación

De todo ello concluye que tanto la preparación como la paleta son absolutamente coherentes con las utilizadas en las escuelas italiana y española a lo largo de los siglos XVII y XVIII, y por lo tanto coincidentes con la fecha, ultimísimos años del s. XVI o primeros del XVII que atribuimos a la obra.

Posteriormente se han realizado radiografías del cuadro, que nos dan unas imágenes muy nítidas en correspondencia con su gran calidad pictórica, escasos “arrepentimientos”, seguridad en el trazo y pincelada, ausencia de repintes, pequeñísimas pérdidas, debidas al craquelado, y ausencia también de signos de una utilización anterior del lienzo.

En consecuencia, y tras estudio de la propia pintura, pincelada y craquelado tanto de este cuadro como del que guarda el Museo del Prado y de los estudios analíticos precedentes, creemos que no hay ninguna prueba razonable que se oponga a la atribución de este cuadro al Caravaggio.

Michelangelo Merisi, mas conocido por el nombre artístico de Caravaggio, nació probablemente en 1571 en Milán o su entorno, “de muy considerados ciudadanos, puesto que su padre era maestro de casa y arquitecto del Marqués de Caravaggio”. Huérfano a muy corta edad, fue enviado en 1584 por su hermano Battista al Milán de San Carlos Borromeo, como aprendiz en el taller de Simón Peterzano, “un pintor mediocre”, según Rudolf Wittkower, que se decía discípulo del Gran Ticiano Vecellio, cosa que no cuadra bien con su obra de manierista tardío.

Poco sabemos de sus años de primera juventud. Un cronista algo posterior dice de él que “estudió con aplicación en Milán aunque, de cuando en cuando, hiciera alguna extravagancia”.

Su carácter violento ha dado pie a que se le atribuyera un homicidio ya en su juventud, del que no hay pruebas.

Después de un viaje a Venecia, “a la edad de veinte años aproximadamente”, y hacia finales de 1591, marcha a la Roma de Clemente VIII en busca de fortuna y donde solo encontró fatigas y penurias.

“Pobre e inexperto, mordaz y altivo”, lo describe Baglione, trabajando en un taller de “obras burdas”. Mal alimentado, cae enfermo, y tendrá que acogerse al “Hospicio de la Consolación”.

Trabaja luego con él, ya acreditado, Caballero de Arpino, que le enseña a pintar del natural flores y frutas, en lo que alcanza gran maestría. Con el pintor Próspero Orsi, haría pintura decorativa mural “de grutescos”.

Hacia 1594 empieza su obra autónoma, su “Baco” y su “Joven con frutos”, pintadas para el cardenal Scipione Borghese, descubridor también del Bernini, el otro inventor del Barroco escultórico, que se encuentran en la Galería Borghese.

Intenta vivir pintando cuadritos, y ensayando autorretratarse ante un espejo, hasta que recibe la protección del Cardenal “del Monte” que lo pone en contacto con la

Caravaggio

gran sociedad romana, entre ellos las familias Giuliani, Mattei y Crescenci. Precisamente esta última nos da la posible pista de la vía de llegada a España del cuadro hermano del Museo del Prado.

Gracias al Cardenal recibe su primer encargo público, los retablos de la Capilla Contarelli en San Luis de los Franceses. Las radiografías del “Martirio de San Mateo” permiten comprobar sus dudas y arrepentimientos, hasta su brillante definición final en un conjunto ya genial.

Pinta la Conversión de San Pablo y la Crucifixión de San Pedro para la Capilla Cesari y el Descendimiento de Cristo al Sepulcro para la Chiesa Nuova. Vive bohemiamente y en una reyerta hiere a Flavio Canónico, Sargento del Castell Sant’Angelo. Liberado de prisión por intercesión del embajador de Francia, pinta en Nápoles el cuadro de la Virgen de Loreto, y marcha a Tolentino, en las Marcas. De su vuelta a Roma, 1605, serán sus prodigiosas Virgen de Loreto de la iglesia de San Agustín, y la Virgen de los Palafreros de Santa Ana, rechazado para su colocación en su altar de San Pedro, hoy en la Galería Borghese.

En una nueva riña, mata a Ranuccio Tomassoni y tiene que huir de Roma para siempre. Errante por Italia, según señala Manzini, llega en 1606 a Nápoles, donde pinta su otro “David enseñando la cabeza de Goliat”, ya descrito, para el Pio Monte.

En 1608 está en Malta, protegido por el Gran Maestre de la Orden, donde deja su “Degollación del Bautista”, intensamente relacionado con nuestro cuadro. Recibido caballero, pronto cae en desgracia, al conocerse su crimen romano. Encarcelado, consigue huir de su calabozo en el Forte Sant’Angelo, y llegar a Siracusa. Allí por encargo del Senado pinta la “Sepultura de Santa Lucía”, y otros para la Orden de Santa Cruz. Después de su periplo siciliano por Messina y Palermo, y en espera de poder volver a su dorada Roma, llega a Nápoles, donde en otra trifulca, salió “tan malherido que su rostro quedó irreconocible”.

Convaleciente pinta entre otras obras su tercer “David y Goliat”, más próximo de composición al de Viena que al nuestro, y con menor énfasis pictórico (Roma, Galería Borghese). Debe señalarse la identidad del modelo de la cabeza del gigante con las dos de idéntico tema a las que nos referimos, la de Sevilla y la del Prado. Se ha venido creyendo que se trata de auténticos autorretratos del artista.

En julio de 1610, de regreso a Roma, es arrestado por la guarnición española, tal vez por un desgraciado error. Liberado, no alcanza a embarcarse a tiempo en la nave en que viajaba a Roma.

Enfermo, y sin hospedaje, se acostó en un lugar en la playa, según Baglione “acometido de fiebre maligna y, sin ayuda humana, murió malamente, tan mal como había vivido”, tal vez ahogado en el eterno mar Tirreno. Era el 18 de Julio de 1610. Tenía 49 años.



Rafael Manzano Martos.

Catedrático Emérito de Historia General del Arte en la Universidad de Sevilla.
De las RR.AA. de Bellas Artes de S. Fernando de Madrid y de Sta. Isabel de Hungría de Sevilla.

JULIO-MOISÉS FDEZ. G.ª DE RUEDA
PINTOR - RESTAURADOR

Propiedad de D. Guillermo de Hahn

JARDIN DE SAN FERNANDO, 9
TELÉFONOS: 239 59 52
239 45 14
MADRID

(David y Goliath)

Un lienzo oleo de 110 x 97 de autor del Carac
gio, con forro y bastidor antiguo.

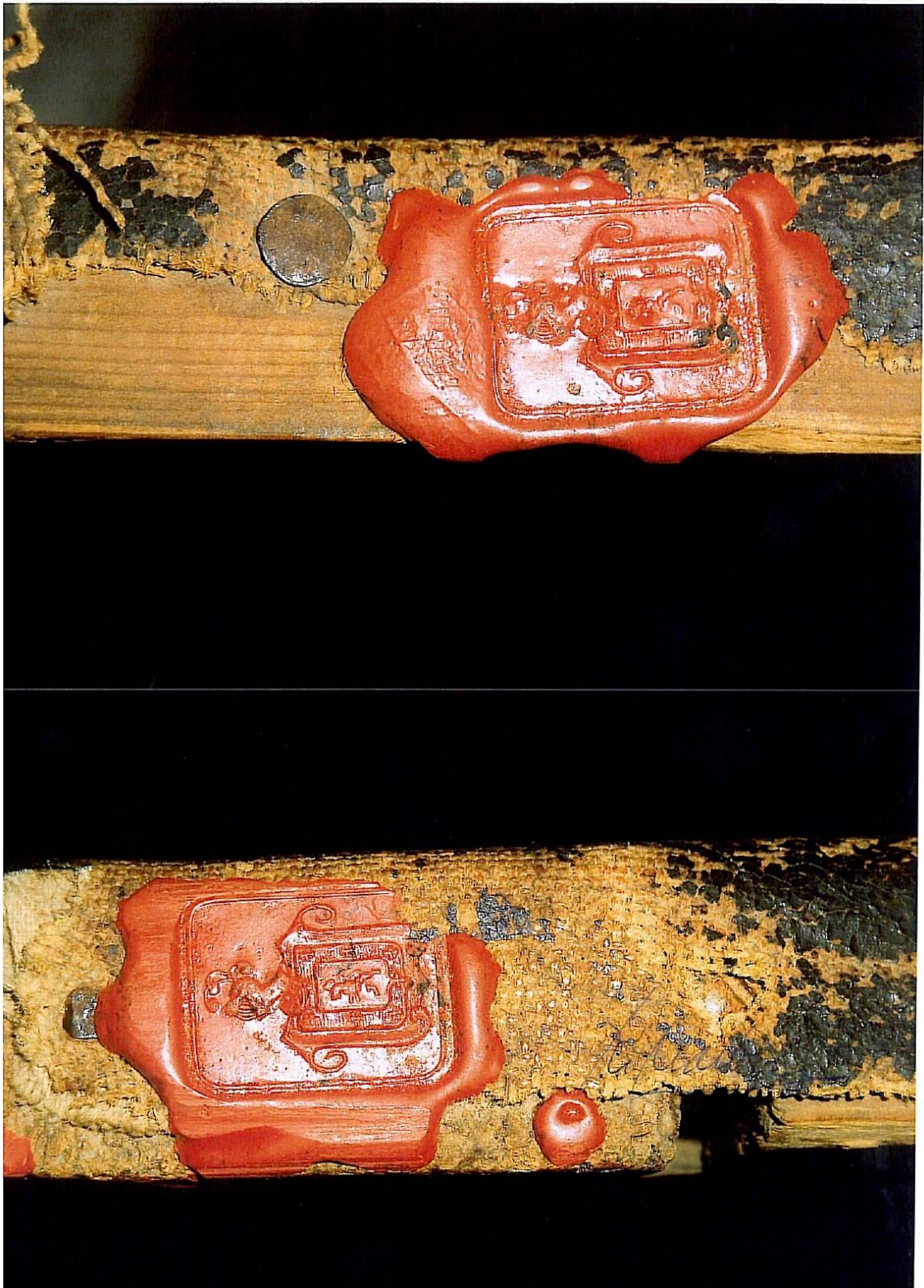
Restauración

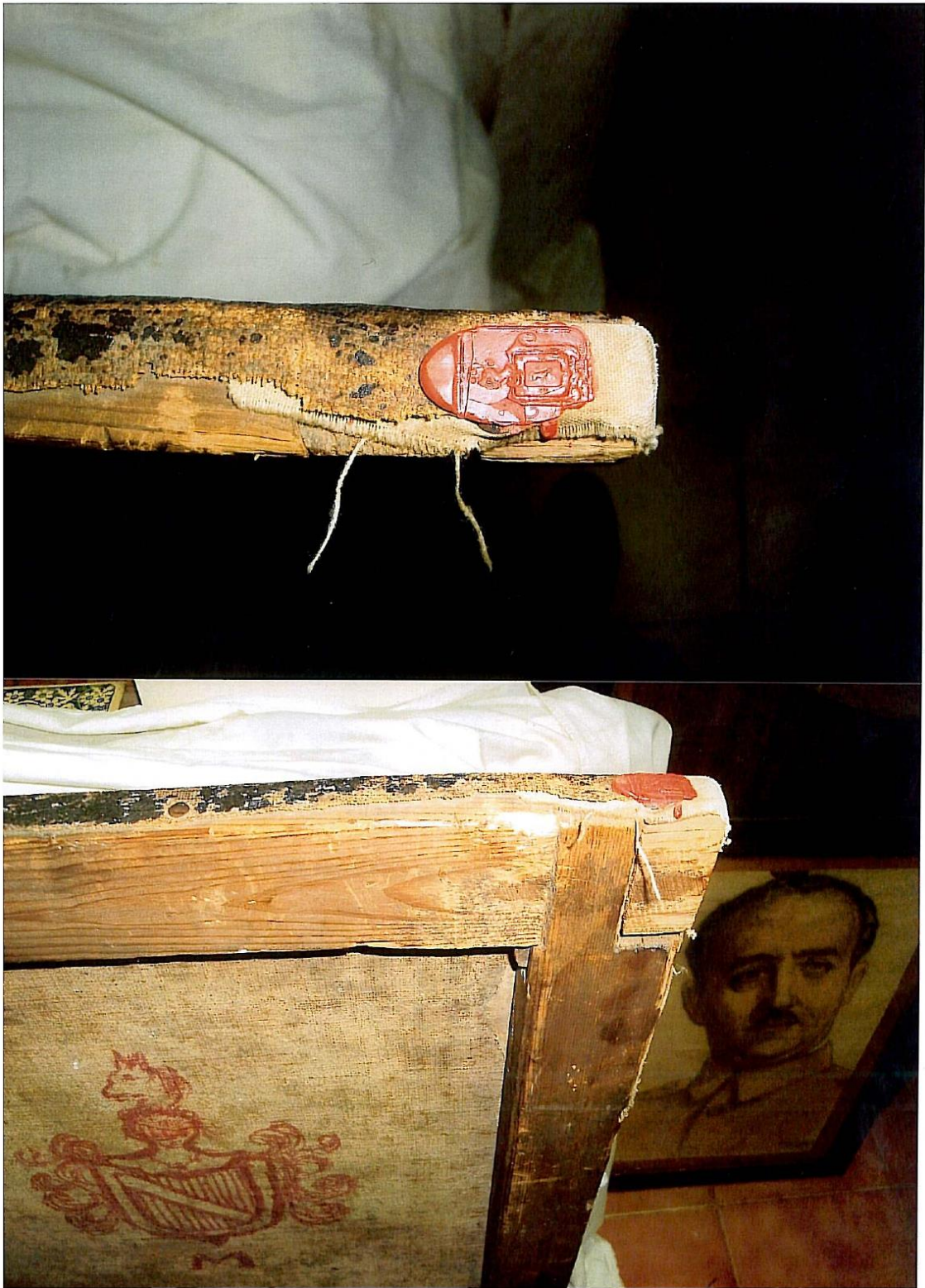
Levantando de repintes en brazos y piezas
levantando de color y barnizando.

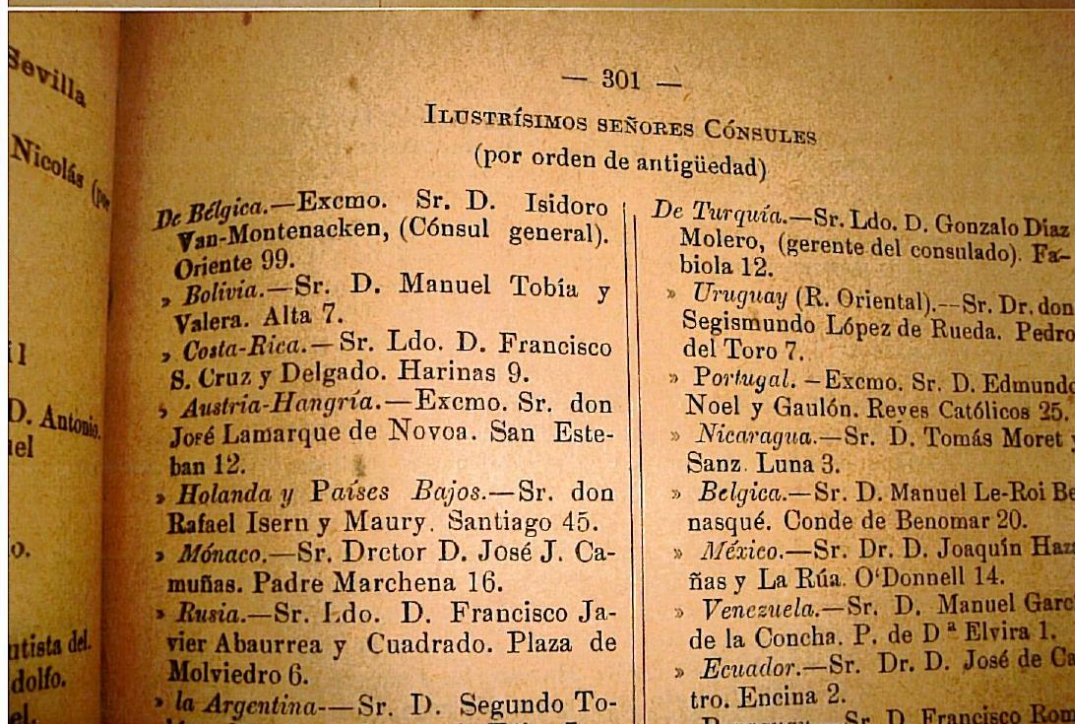
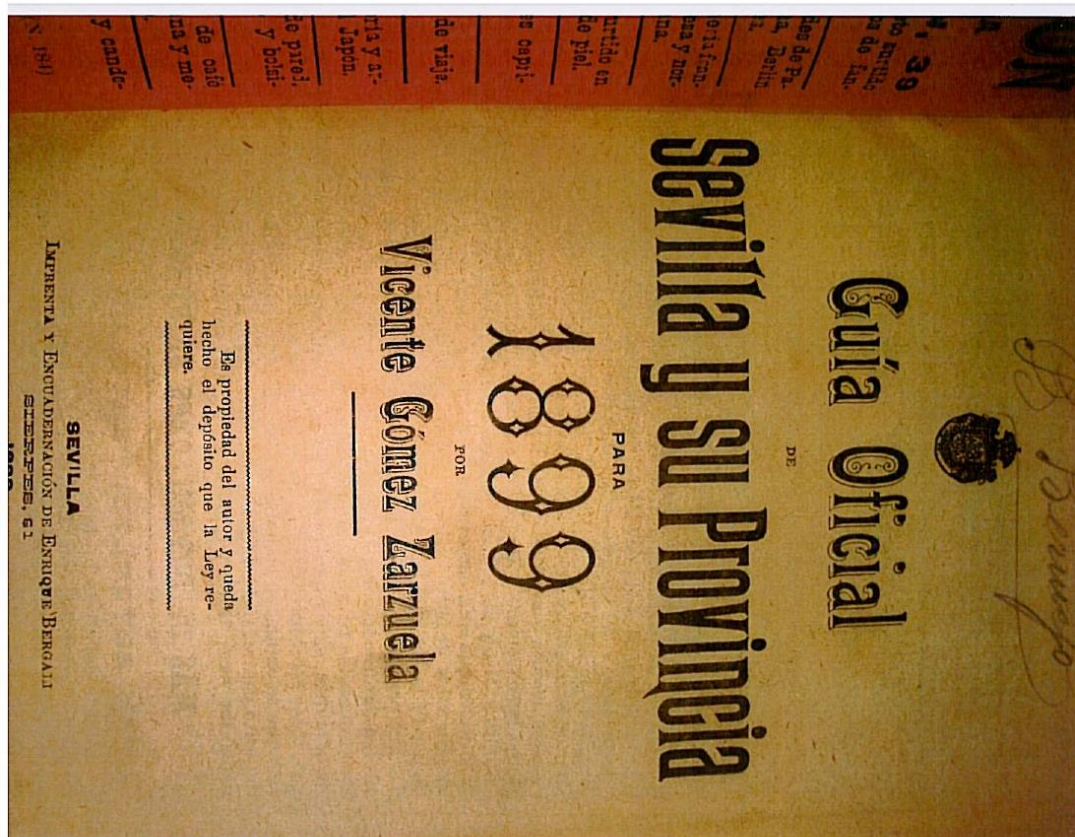
Las pequeñas roturas son a pigmento y barniz.

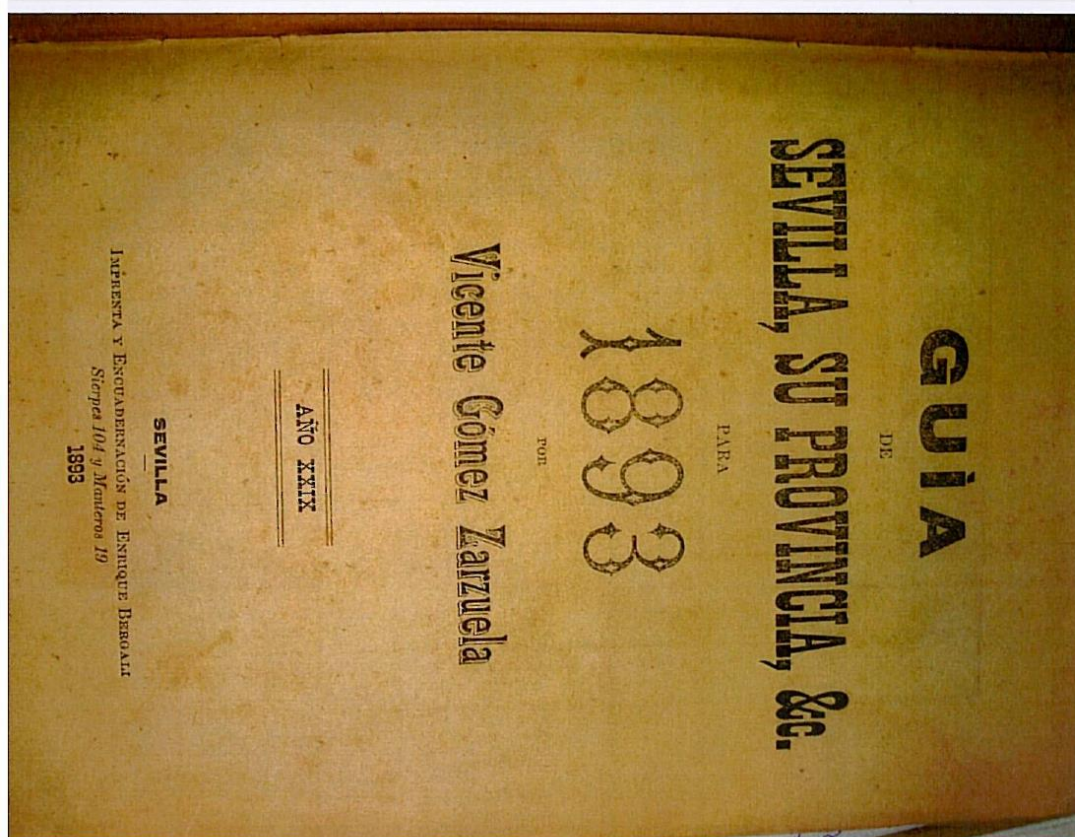
Madrid-abril 1964

J. Moyes









— 383 —

SRES. CÓNSULES GENERALES. <i>Del Ecuador en España.</i>—Excmo. Señor D. Francisco Bravo y de Liñán. Lepanto 9. <i>De Colombia en España.</i>—(Vacante). <i>De Bélgica en España.</i>—(Vacante). SEÑORES CÓNSULES. (Por orden de Antigüedad) <i>De Bélgica.</i>—D. Isidoro Van-Montenaken. Oriente 93. » <i>Costa-Rica.</i>—D. Francisco de Paula Santa Cruz y Delgado. Harinas 9. » <i>Austria-Hungría.</i>—Excmo. Sr. don José Lamarque de Novoa. Fabiola 10. » <i>Holanda y Países Bajos.</i>—D. Rafael Ysern y Maury. Santiago 43. » <i>Mónaco.</i>—Sr. Dr. D. José Joaquín Camuñas. Piñones 12. » <i>Rusia.</i>—Sr. Ldo. D. Francisco Javier Abaurrea y Cuadrado. P. Molviedro 6.	<i>De Perú.</i>—Sr. Dr. D. Vicente Rodríguez de Peñalver. Abades 49. » <i>Turquía.</i>—(Gerente del Consulado), D. Gonzalo Díaz Molero. Fabiola 10. » <i>Uruguay.</i>—Sr. Dr. D. Segismundo López Rueda. Santa Ana 36. » <i>Paraguay.</i>—Excmo. Sr. D. Francisco Bravo y de Liñán. Lepanto 9. SEÑORES VICE-CÓNSULES. (Por orden de Antigüedad) <i>De Dinamarea.</i>—D. Federico Eder y Gastens. Corral del Rey 21. » <i>Suecia y Noruega.</i>—Excmo. Sr. don Edmundo Noël y Gaulón. Reyes Católicos 27. » <i>Portugal.</i>—D. Juan Gastón Noël, Reyes Católicos 27. » <i>Guatemala.</i>—Don Pedro González Avendaño. D. Pedro Niño 10. » <i>Isolatera.</i>—D. Eduardo Johnston y
---	---

D E

10000

ANO XIX

IMPRENTA Y LITOGRAFIA DE JOSÉ M.^o ARIZA
calle de las Sierpes, núm. 19.

Gobierno Civil de la P
lo.—Horas de despacho, de
Gobernador, Sr. D. José
andro Lopez Dominguez.—8
nisco Lopez García Pinto.
SECRETARÍA.—Negociad
Auxiliares, D. Antonio de
ch y D. Gerónimo Lú
Prensa, Competencias, De
Negociado 2.º—Oficia
Abren.—Auxiliares, D. A
mebencia y Sanidad, Cal
Negociado 3.º—Ofici
D. Manuel Márquez de
tonio Sergeant y Morer
den público, Espectácul
ta de extranjeros y Est
Negociado 4.º—Ofici
Lopez y D. Evaristo G
y D. José María Cala
y Telégrafos, Cartas de
Negociado 5.º—Ofici
D. José Verges y Foh
lindes, Roturaciones, T
Sección de Higiene
Rodríguez. Auxiliar
Descals.—Cuerno de

7.2 Condition Report Meisso Giuliano



Autore: Michelangelo Merisi “Caravaggio” attrib.

Misure: cm 97 x 110

Tecnica: olio su tela

Diagnosi: analisi diagnostica non invasiva eseguita mediante l'ausilio di lente d'ingrandimento microscopio digitale e lampada di Wood.



Retro:

da un'analisi tecnico-visiva si presenta con una tela di rinforzo (foderatura) eseguita, si presuppone, nella seconda metà del XIX secolo, eseguita secondo la metodologia fiorentina, generalmente composta da pastacolla nord-europeo, la quale veniva riscaldata per una corretta omogenizzazione e stesa da pressori i quali agivano a livello di pressione in maniera forzata.

In questo caso è fortuito non si evidenziano pressioni tali da compromettere il film pittorico, il quale non ha subito “schiacciamenti con relativa deformazione per un effetto termo-pressione.

Nella zona mediale alta ci sono evidenti segni di passaggio di colletta di coniglio tra le 2 tele con conseguente macchiatura di quella di rinforzo.

Oltre alla foderatura ottocentesca, si evidenziano strisce perimetrali di metà 900' inserite per una maggiore tenuta in fase di rintelatura, tra l'altro nella zona laterale alta si possono notare n.3 sigilli in ceralacca eseguiti sicuramente nella fase d'inserimento di quest'ultime..



Anche nella zona alta di dx si nota perfettamente il simbolo araldico, eseguito a mano libera molto probabilmente contestualmente ai sigilli.
Nella parte mediale della tela di foderatura ottocentesca si evidenzia una piccola rottura della trama la quale non ha provocato nessun danno alla tela originale di supporto.

Telaio:
il supporto ligneo è di tipo fisso, con una traversa in senso orizzontale, non perfettamente in asse ma ortogonale che assicura comunque una buona tensione.
non coevo al dipinto in oggetto, è privo di segni di elementi xilofagi e/o muffe dovute a depositi di particolato atmosferico.



Fronte:

25038 Rovato -Brescia (Italy) Via Trento ,14 Telefax +39 30 7721273 mobile +39 3202137893

C.Fisc MSSGNN67LO6H598U P.IVA 01788280988

Il film pittorico, dal sottoscritto scansionato attentamente con lampada a luce nera (WOOD), si presenta in buone condizioni di tenuta e ben ancorato alla preparazione a gesso di Bologna.

È opportuno precisare che la presenza su tutta la superficie pittorica, di una craquelure più evidente in alcune zone, non costituisce sintomo d'instabilità del colore o di un particolare stato di deperimento dell'opera e non va pertanto ascritta fra le problematiche ad esso relative, ma se ne fa menzione esclusivamente in termini descrittivi dello stato generale dell'opera.

L'opera è stata oggetto di un'attenta analisi eseguita a vista dapprima, e con l'ausilio di lampada a raggi UV e microscopio digitale, ma senza l'esecuzione di indagini diagnostiche da laboratorio, tra l'altro già eseguite, e superflue ai fini di stabilirne il reale stato di conservazione del dipinto.

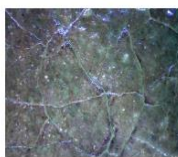
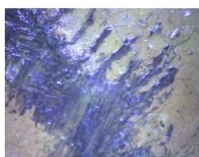
Dalla verifica di queste si evince che sussistono delle piccole mancanze di pigmento originale di lieve entità:

- in prossimità delle zone perimetrali
- lievi punti di reintegro pittorico sparsi in modo eterogeneo con predominanza del fondo bituminoso.

Nel rilevare le ottime condizioni attuali dell'opera, che si trova, fortunatamente, in una situazione di stabilità materica garantita anche dalla foderatura ottocentesca, non si può fare a meno di notare la grande abilità e preziosità pittorica dell'autore nella stesura del pigmento.

Eccezionali le velature e il loro stato conservativo con il quale si evince una grandissima abilità in quanto eseguite di getto e senza pentimenti.

Analisi al microscopio:



Sulla totalità della superficie pittorica scansionata, la matericità dei pigmenti è intatta e quasi priva da qualsiasi azione abrasiva da solventi o per contatto



In fede
Il Restauratore
Giuliano Meisso

25038 Rovato -Brescia (Italy) Via Trento ,14 Telefax +39 30 7721273 mobile +39 3202137893

C.Fisc MSSGNN67LO6H598U P.IVA 01788280988

SCHEDA TECNICA:

ARTISTA: "MICHELANGELO MERISI CARAVAGGIO" (ATTRIBUITO)

TITOLO: DAVIDE E GOLIA

DIMENSIONI: 110 X 97 CM

TECNICA: OLIO SU TELA

*IO SOTTOSCRITTO, MEISSO GIULIANO, RESTAURATORE E TECNICO DELLA
CONSERVAZIONE DI OPERE D'ARTE, DOPO AVER NUOVAMENTE VISIONATO L'OPERA IN
OGGETTO, IN DATA 27 GIUGNO 2019*

**RICONFERMO IL BUONO STATO CONSERVATIVO COME DA MIO DOCUMENTO DATATO
27 FEBBRAIO 2014 DOVE NULLA È CAMBIATO**

IN FEDE

IL RESTAURATORE

GIULIANO MEISSO


7.2.1 Traducción de la autora del presente informe

Objeto: "Davide e Golia" - Michelangelo Merisi attrib.

Yo, el abajo firmante, Meisso Giuliano, restaurador y técnico de conservación de obras de arte, en presencia de la propiedad, y / o quienes lo representan ante usted, el 27 de febrero de 2014 examiné el trabajo en cuestión en la bóveda donde está óptimamente guardado, según la documentación fotográfica adjunta.

Autor: Michelangelo Merisi "Caravaggio" attrib.

Medidas: 97 x 110 cm

Técnica: óleo sobre lienzo Diagnóstico: análisis de diagnóstico no invasivo realizado con un microscopio digital con lupa y una lámpara de Wood.

Reverso:

a partir de un análisis técnico-visual, muestra un lienzo de refuerzo (revestimiento) realizado, se supone, en la segunda mitad del siglo XIX, ejecutado según el método florentino, generalmente compuesto de pastacolla del norte de Europa, que se calentó durante una correcta homogeneización y propagación por prensas que actuaban a un nivel de presión de manera forzada. En este caso, es fortuito que no existan presiones que comprometan la película pictórica, que no ha sufrido un "aplastamiento con una deformación relativa debido a un efecto de presión térmica". En el área medial superior hay signos obvios de paso de un collar de conejo entre los 2 lienzos con la consiguiente tinción del refuerzo. Además del revestimiento del siglo XIX, hay tiras perimetrales de medio 900 'insertadas para una mayor resistencia en la fase de encadenamiento, entre otras cosas, en el área lateral superior hay 3 sellos de cera de sellado, ciertamente realizados durante la fase de inserción de este última...

Incluso en el área superior derecha, el símbolo heráldico es perfectamente visible, ejecutado a mano alzada muy probablemente junto con los sellos. En la parte medial del lienzo de revestimiento del siglo XIX hay una pequeña ruptura de la trama que no ha causado ningún daño al lienzo de soporte original.

Marco:

el soporte de madera es de tipo fijo, con una barra transversal en dirección horizontal, no perfectamente en el eje sino ortogonal, lo que en cualquier caso garantiza una buena tensión. no es coetáneo con la pintura actual, carece de signos de elementos xilófagos y / o mohos debido a depósitos de partículas atmosféricas.

La película pictórica, del abajo firmante cuidadosamente escaneada con una lámpara de luz negra, está en buenas condiciones y bien anclada a la preparación de yeso de Bolonia. Cabe señalar que la presencia en toda la superficie pictórica de un craquelado más evidente en algunas áreas no constituye un síntoma de inestabilidad del color o un estado particular de

deterioro del trabajo y, por lo tanto, no debe atribuirse a los problemas relacionados con él., pero se menciona exclusivamente en términos descriptivos del estado general de la obra. El trabajo ha sido objeto de un análisis cuidadoso realizado a primera vista, y con la ayuda de una lámpara UV y un microscopio digital, pero sin la ejecución de investigaciones de diagnóstico de laboratorio, entre otras cosas ya realizadas, y superfluo. para establecer el estado real de conservación de la pintura.

A partir de la verificación de estos, queda claro que hay pequeñas fallas del pigmento original de entidad leve: - cerca de las áreas perimetrales - puntos leves de restablecimiento pictórico dispersos de manera heterogénea con predominio del fondo bituminoso.

Al detectar la excelente condición actual de la obra, que afortunadamente se encuentra en una situación de estabilidad material también garantizada por el forro del siglo XIX, uno no puede dejar de notar la gran habilidad pictórica y la preciosidad del autor en la elaboración del pigmento. Excepcionales los esmaltes y su estado conservador con el que es posible deducir una gran habilidad porque están fundidos y sin remordimientos.

Ficha técnica

Artista: "Michelangelo Merisi Caravaggio" (Atribuido)

Título: David y Goliat

Dimensiones: 110 x 97 cm.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Yo el abajo firmante, Meisso Giuliano, restaurador y técnico de conservación de obras de arte, después de haber visto una vez más la obra en cuestión, el 27 de junio de 2019.

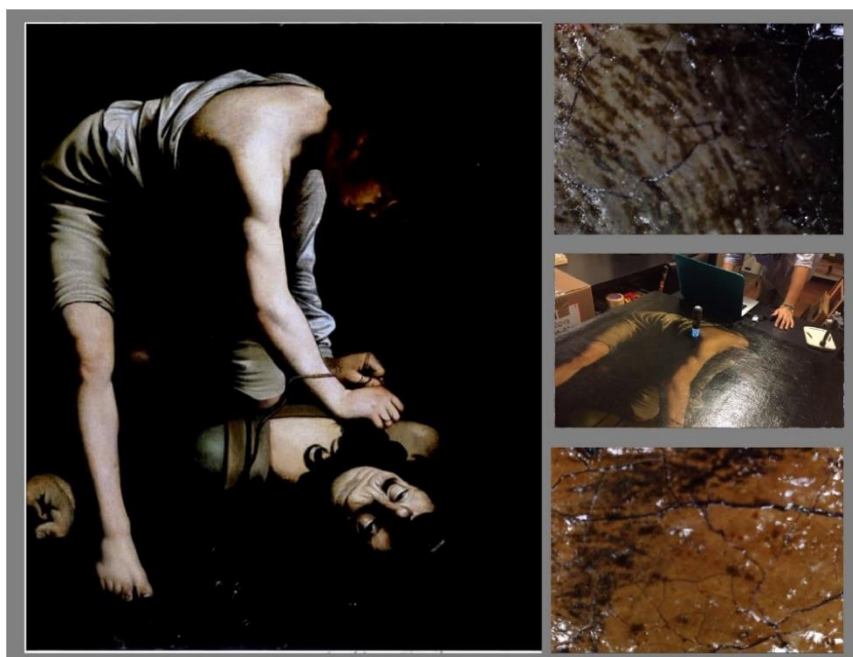
Confirmando el buen estado de conservación como en mi documento de fecha 27 de febrero de 2014 donde nada ha cambiado

7.3 Expertización Cecilia Paolini

7.3.1 Versión italiana



Cecilia Paolini



Oil on canvas "David and Goliath"

PRIVATE COLLECTION GUILLERMO HAHN LUNA

Cecilia Paolini
Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n 1751
c.paolini@uniroma1.it
Via San Francesco a Ripa, 105/a
00153 - Roma - RM



Cecilia Raolini

OLIO SU TELA - DAVIDE E GOLIA

Il giorno 30 settembre 2019 ho analizzato, presso la warehouse Fracassi di Firenze (via di Santo Spirito 11) il dipinto avente le seguenti caratteristiche:

Soggetto: Davide e Golia

Tecnica: Olio su tela

Misure: 110x97 cm.

Periodo: 1597-1598

Stato di conservazione: Reintelato

Attribuibile a Michelangelo Merisi da Caravaggio (Milano, 29 settembre 1571 – Porto Ercole, 18 luglio 1610) – prof. Rafael Manzano Martos, Cattedratico emerito di Storia dell'Arte dell'Università di Siviglia).

ICONOGRAFIA, CONTESTO STORICO E CONFRONTO STILISTICO

Il dipinto presenta la stessa immagine della versione del Prado (n. P 00065) che ha avuto un lungo dibattito critico circa l'attribuzione al maestro lombardo. L'iconografia è liberamente tratta dall'Antico Testamento della Bibbia (Samuele I, 17, 1-38) e si presume che sia stato eseguito entro i primi anni di soggiorno romano del Merisi, durante i quali abitò presso il cardinale Francesco Maria Bourbon del Monte. Tale ipotesi è puramente su base stilistica, poiché l'opera non è ricordata in alcuna fonte coeva e attualmente non sono noti documenti archivistici precedenti alla fine del XVIII secolo (per entrambe le versioni). I due esemplari si distinguono per alcuni particolari secondari, alcuni dei quali sicuramente influenzati dai restauri che entrambe le versioni hanno subito nel corso dei secoli. Senza dubbio, come si evince dalla riflettografia a raggi infrarossi e dalla fluorescenza indotta da radiazione UV, la differenza più evidente tra le due versioni, ossia la ferita aperta sulla fronte del gigante, è il risultato di una ridipintura occorsa sull'esemplare di collezione privata oggetto del presente studio.

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

2



Cecilia Raolini

Benché sia leggermente decurtato su tutti i lati, l'opera in collezione privata si distingue per una diversa inquadratura, lievemente decentrata verso sinistra. Da un punto di vista storico, è da tenere presente che l'unico periodo indubitabilmente attestato in cui Caravaggio realizzò copie autografe da suoi dipinti è proprio il periodo in cui fu ospite del cardinal del Monte o negli anni immediatamente successivi ma comunque durante il soggiorno romano - come, per esempio, le due versioni del *Suonatore di liuto* appartenute l'una al cardinal del Monte stesso (New York, Metropolitan Museum of Art), l'altra al marchese Vincenzo Giustiniani (San Pietroburgo, Ermitage); i due esemplari della Buona ventura, una ancora del cardinal del Monte (Roma, Pinacoteca Capitolina), l'altra di proprietà della famiglia Vittrice (Parigi, Louvre); le due versioni della *Cena di Emmaus*, la prima eseguita intorno al 1601 e oggi alla National Gallery di Londra, la seconda dipinta intorno al 1606 e oggi presso la Pinacoteca di Brera a Milano).

Sicuramente le due versioni di questo giovanile *David and Goliath* non sono l'una il bozzetto preparatorio dell'altra: le dimensioni quasi identiche escludono tale ipotesi, come la completezza della tavolozza cromatica di entrambe; per altro, non è noto alcun bozzetto preparatorio, come anche disegno, di Caravaggio. Per quanto riguarda la versione del Prado, il dipinto entrò nelle collezioni reali nel 1781, all'epoca del re Carlo III, ma era in Spagna da molto tempo: infatti, insieme alla prima versione del *Sacrificio di Isacco* e al primo *San Giovanni Battista*, venne portato in Spagna poco dopo la sua esecuzione e qui i tre dipinti divennero oggetto di copie e imitazioni da parte di artisti locali. Data la provenienza della versione in collezione privata, si deve escludere in modo assoluto che possa essere una copia di un pittore spagnolo locale; le argomentazioni che fanno escludere che si tratti di una copia di un pittore seicentesco spagnolo solo principalmente due, una di natura stilistica, l'altra, definitiva e indiscutibile, di motivazione storica: la prima riguarda l'altissima qualità pittorica del dipinto di collezione privata è tale da far escludere che possa essere una copia di un pittore spagnolo di inizio '600; negli stessi anni, infatti, Pietro Paolo Rubens, estimatore di Caravaggio, fu impiegato alla corte spagnola e rifiutò l'aiuto di collaboratori locali perché non sufficientemente preparati da un punto di vista tecnico, oltre ad avere una inclinazione stilistica attardata ancora sulla tradizione manierista, lontana, dunque, dal linguaggio moderno che proprio con Caravaggio e Rubens si andava sviluppando nel primo decennio del XVII

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

3



Cecilia Raolini

secolo. La seconda argomentazione è di natura storica: la provenienza del dipinto in esame esclude che possa essere stato in Spagna prima del 1863 (si veda il paragrafo sulla provenienza); al contrario, la storia dell'opera, ancorché nota soltanto a partire dall'inizio del XIX secolo, conferma l'ipotesi della provenienza italiana.

PROVENIENZA

Il dipinto in esame presenta tre emblemi che ne determinano la provenienza: due in ceramica sul dorso alto del telaio, una a stampo sul retro della tela di foderatura. L'appartenenza dell'emblema è stata individuata dal prof. Rafael Manzano Martos, che ne ha autenticato l'autografia al pittore lombardo. Si tratta dello stemma di Isidoro van Montenaeken, console belga che a metà del XIX secolo fu di stanza in Italia, insieme alla moglie Leona Matisen. Nel 1863 fu spedito come console a Siviglia e, in seguito, acquisì il titolo di Barone e divenne console generale del Belgio e decano del Venerabile Corpo diplomatico di Siviglia. Secondo Manzano Martos, il dipinto fu acquistato da Isidoro durante gli anni di permanenza in Italia, per poi passare in eredità al figlio: Leon van Montenaeken nacque nel 1859 ed è noto per i suoi componimenti poetici, raccolti nella pubblicazione "Rimes fuites", scritti in lingua francese. Prima di intraprendere la carriera diplomatica diventando console, Isidoro van Montenaeken era stato un ricchissimo mercante e uomo d'affari, nonché un collezionista attento e particolarmente munifico, appassionato d'antiquariato ma anche di arte a lui contemporanea, amante in particolare della produzione del pittore Domenico Morelli. L'attività di Montenaeken come collezionista è stata studiata da Isabella Valente (Catalogo della mostra Domenico Morelli 2005, p. 159. N. 74). Se l'ipotesi di Manzano Martos circa l'acquisto dell'opera in Italia da parte di van Montenaeken, non è da escludere nemmeno l'ipotesi che il dipinto sia stato comprato dal ricco collezionista in Belgio: è noto, infatti, che molti dipinti di Caravaggio, analogamente alla produzione dei suoi primi seguaci italiani, furono messi a disposizione del mercato artistico fiammingo dal pittore e mercante Louis Finson, che conobbe personalmente il pittore lombardo e dunque entrò in contatto con molte sue opere.

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

4



Cecilia Raolini

LETTURA DELL'ANALISI DIAGNOSTICA

L'opera in esame è stata oggetto di una campagna di ricognizione diagnostica condotta dal prof. Enrique Parra Crego, specializzato in chimica dei Beni Culturali, per il *Laboratorio de Análisis para la Restauración y la conservación de obras de arte* di Madrid, documentata attraverso una dichiarazione scritta del 16 giugno 2001. Le analisi diagnostiche, pur non potendo indicare l'autorialità del dipinto, mettono in evidenza la compatibilità della tecnica utilizzata nel dipinto in esame con il *modus pingendi* di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Non solo, infatti, i materiali costitutivi del film pittorico sono perfettamente in linea con l'ambito cronologico indicato, vale a dire l'inizio del XVII secolo, ma il modo di preparare la tela e di stendere il colore sono analoghi alla tecnica pittorica utilizzata dal pittore lombardo.

Supporto

L'opera è dipinta su un unico pezzo di tessuto a tramatura tela dalla densità di 18x18 fili di ordito e di trama (foto in microscopia n. 70)

Strati preparatori

Le indagini sugli strati sottostanti sono state condotte attraverso prelievo e indagine non invasiva su cinque punti di campionamento attraverso l'analisi della fluorescenza indotta da radiazione X. Gli strati preparatori, utilizzati per isolare il supporto e renderlo impermeabile alla stesura del film pittorico finale, sono due, entrambi irregolari, come proprio della tradizione di inizio XVII secolo, e a base di terra e nero carbone, con un agglomerante semiacquoso di origine organica, ossia colla animale. La preparazione, dunque, ha un colore bruno e questa evidenza è di fondamentale importanza. Le preparazioni che normalmente venivano utilizzate prima di Caravaggio (e che vennero utilizzate anche dal pittore lombardo prima della fine dell'ultimo decennio del XVI secolo) erano chiare, a base di biacca (bianco di piombo). Il pittore lombardo, durante il suo soggiorno romano e, in particolare, verosimilmente negli anni in cui fu ospite del cardinal del Monte, rivoluzionò il modo di preparare le tele utilizzando, appunto, stesure brune. Questa tecnica permetteva di risparmiare colore (poiché le ombre venivano lasciate a risparmio dal fondale) ma anche di ottenere una maggiore simulazione della profondità prospettica della scena (poiché il film

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

5



Cecilia Raolini

pittorico è più sottile, quindi arretrato, nelle parti in coincidenza delle ombre, mentre è più corposo nelle parti in luce, che quindi sembrano più vicine all'occhio dello spettatore come realmente succede in un ambiente in penombra).

Disegno

La riflettografia a raggi infrarossi ha dimostrato l'assenza di disegno preparatorio sull'intera scena. Questa caratteristica è in linea con la letteratura diagnostica relativa a Michelangelo Merisi da Caravaggio che soleva incidere a punta secca gli strati preparatori umidi per segnare l'ingombro volumetrico delle forme che poi avrebbe disegnato attraverso la stesura del colore. Nel dipinto in esame, lievissime tracce di incisione possono essere rilevate sul braccio nudo e in primo piano di David e sul ginocchio destro, ma per avere la sicurezza della natura di queste tracce (visibili in riflettografia), sarebbe consigliabile sottoporre l'opera a una radiografia anche parziale.

Strati pittorici

Attraverso la fluorescenza indotta da radiazione X (XRF) e i micro-prelievi asportati dalla superficie pittorica, è stato possibile individuare la tavolozza cromatica utilizzata per la realizzazione del dipinto in esame. Si tratta di pigmenti compatibili con la tradizione pittorica caravaggesca di inizio XVII secolo. Oltre, infatti, all'evidenza fondamentale della stesura della preparazione, il cui colore bruno è tipico del catalogo di Michelangelo Merisi da Caravaggio, anche le stesure di colore finali, ancorché non identificative del *modus pingendi* di Caravaggio, sono coerenti con la tavolozza cromatica abitualmente utilizzata dal pittore lombardo e, quindi, hanno una datazione afferibile all'ambito cronologico di realizzazione del dipinto. L'incarnato dei personaggi è composto da bianco di piombo (biacca) e vermiglione (detto anche cinabro, un pigmento a base di mercurio); le campiture verdi sono a base di terra verde (a base di silicati ferrosi, di alluminio e potassio); le zone blu e azzurre sono a base di cobalto; inoltre sono presenti: nero carbone, terra rossa (ossidi di ferro) e ocra (limonite ed ematite), terra di Siena e Bruno Van Dyck.

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

6



Cecilia Raolini

Craquelure

Attraverso la microscopia effettuata da chi scrive durante il sopralluogo del 30 settembre 2019, è stato analizzata la tipologia della craquelure, fenomeno tipico dei dipinti che si forma nelle tecniche a olio dopo circa ottanta – centoventi anni dalla completa asciugatura del film pittorico. Il dipinto in esame mostra un cretto da invecchiamento regolare, tendenzialmente circolare, coerente con la trama del supporto. È quasi totalmente assente il cretto da essiccamento, sintomo di una stesura particolarmente accurata e di una profonda padronanza della tecnica pittorica.

Stato di conservazione

Il dipinto è stato oggetto di diversi restauri nel corso dei secoli. Un primo intervento ha interessato la rifoderatura del supporto tessile; è difficile stabilire la cronologia esatta di questo intervento ma è possibile ipotizzare che sia occorso entro il terzo decennio del XIX secolo, poiché è presente sulla tela di rifodero il timbro del proprietario dell'epoca, ossia Isidoro van Montenaeken. Un successivo restauro, che ha interessato soprattutto alcune zone di reintegro del colore, visibili attraverso la fluorescenza indotta da radiazione ultravioletta, è documentato nell'aprile del 1964 da una scheda di restauro a firma di Julio Moisés de Rueda. Dall'analisi di fluorescenza UV, si evincono le aree di risarcimento del film pittorico che interessano aree non vaste dell'incarnato di David (il braccio e la spalla) e zone ancor più piccole della testa di Goliath (in particolare la fronte dove inizialmente doveva essere rappresentata la ferita dovuta alla fionda dell'eroe d'Israele. La vernice finale che attualmente copre il dipinto non è originale: la poca luminescenza e soprattutto la composizione di natura terpenica (ossia a base di mastice, che in fluorescenza restituisce un colore verde-bluastrò), sono incompatibili con la datazione dell'opera. Questo dato non inficia con l'originalità dell'opera e con la sua datazione all'inizio del XVII secolo: la vernice protettiva finale non è mai stata considerata come parte fondamentale per la conservazione dell'autografia e per altro è lo strato che necessariamente deve essere rimosso per procedere al restauro.

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

7



Cecilia Paolini

CONCLUSIONI

L'indubitabile qualità pittorica dell'opera la fa attestare come top lot anche a livello economico. Se la mancanza di una provenienza precedente al XIX secolo e l'assenza della descrizione di tale iconografia nelle cronache seicentesche relative al Merisi sono argomentazioni di dibattito critico sull'opera, la tecnica utilizzata, soprattutto riguardante la stesura degli strati preparatori e l'assenza del disegno, sono caratteristiche compatibili con il *modus pingendi* del pittore lombardo e supportano l'attribuzione data dal prof. Rafael Manzano Martos. Come detto, una riflettografia più invasiva oppure una indagine radio o tomografica potrebbe svelare la presenza di pentimenti e di segni di incisione, che escluderebbero l'ipotesi di una copia, quantunque indubbiamente d'epoca.

Roma lì 9 ottobre 2019



Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma

8

7.3.2 Versión inglesa



Cecilia Raolini

OIL ON CANVAS – DAVID AND GOLIAH

In the day 30 September 2019, I analysed, at the warehouse Fracassi of Florence (Street Saint Spirit 11), the painting having the following features:

Subject: David and Goliath

Technique: Oil on canvas

Measures: 110 for 97 cm.

Period: 1597-1598

State of preservation: Rebraced

Attributable to Michelangelo Merisi by Caravaggio (Milan, 29 September 1571 – Porto Ercole, 18 July 1610) - prof. Rafael Manzano Martos, Cattedratical emeritus of history of Art in Seville University).

Iconography, historical context, and stylistic comparison

The painting presents the same image of the version in Prado (n. P00065) that had a long critical debate about the assignment to the Lombard master Michelangelo Merisi da Caravaggio. The Iconography is freely based from the Old Testament of the Bible (Samuel I, 17, 1_38) and it is assumed it has been realized within the first years of Roman residence of Merisi, during which he stayed at the cardinal Francesco Maria Bourbon del Monte. This hypothesis is mainly on a stylistic basis, because the masterpiece is not remembered in coeval sources and until now no archival documents are known previous the end of XVIII century (for both versions). The two specimens stand out for some secondary details, some of which certainly influenced by restoration that both versions have suffered during the centuries. With no doubt, as shows from reflectography infrared and from the fluorescence radiation UV induced, the difference more evident between the two versions, as the open wound on the giant front, is the result of a repainting made on the exemplary of private collection, object of this studio.

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

9



Cecilia Raolini

Although slightly reduced on all sides, the masterpiece in private collection stands out for a different shot, slightly off-center towards left. By an historical point of view, is to keep in mind that the unique period, undoubtedly attested, in which Caravaggio realized autograph copies by his paintings is surely the period during which he was host of Cardinal del Monte or during the years immediately later, therefore during the roman residence - as for example, the two versions of *The lute player* own one by the Cardinal Del Monte (New York, Metropolitan Museum of Art), the other by the Marquis Vincenzo Giustiniani (St. Petersburg, Ermitage); the two examples of *Good Fortune*, one again to Cardinal del Monte (Rome, Pinacoteca Capitolina), the other property of the Vittrice family (Parigi, Louvre); the two versions of *Cena di Emmaus*, the first performed around 1601 and today in the National Gallery of London, the second painted around 1606 and nowadays at the Brera Pinacoteque in Milan -. Certainly, the two versions of this youthful *David and Goliath* are not one the preparatory sketch of the other: the dimensions almost identical excluding this hypothesis, as the completeness of the colour palette of both. For other, it is not known none preparatory sketch, also drawing, by Caravaggio. About the Prado version, the painting entered in the Real Collections in 1781 during the period of the King Carlo III, but it was in Spain long since: in fact, together with the first version of the *Sacrifice of Isaac* and the first *Saint John the Baptist*, it was brought to Spain shortly after its execution and here the three paintings became the object of copies and imitations by local artists. In consideration of the origin of the version in private collection, it must be excluded absolutely that it may be a copy of a local Spanish painter; the arguments that exclude that this is a copy of a seventeenth-century Spanish painter only mainly two, one of a stylistic nature, the other, definitive and unquestionable, of historical motivation: the first is concerning the high pictorial quality of the painting of private collection is such by to exclude the possibility that it may be a copy of a Spanish painter of the early 17th century. Indeed during the same years, Peter Paul Rubens, estimator of Caravaggio, was employed in the Spanish Court and refused the aid of local collaborators because they were not quite prepared on a technical way, over having a stylistic inclination lingered on a Manieristic tradition, far from a modern language that especially thanks to Caravaggio and Rubens developed during the first decade of XVII century. The second argument is of historic nature: the origin of the painting in exam exclude the hypothesis that it was in Spain before 1863 (see the paragraph of the

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

10



Cecilia Raolini

provenance); in reverse, the history of the masterpiece, notorious just from the beginning of the XIX century, confirms the hypothesis of the Italian origin.

PROVENANCE

The painting in examination presents three emblems that determine the origin: two in sealing wax on the high back of the frame, one in mold on the back of the lining canvas. The emblem belonging has been identified by the Prof. Rafael Manzano Martos, who authenticated the autography to the Lombard painter. It is about the arms of Isidoro van Montenaeken, Belgian consul who, in the middle of XIX century was in Italy with his wife Leona Matisen. In 1863 was sent as consul in Seville and later got the title of Baron and became general consul of Belgian and dean of Venerable diplomatic corps in Seville. In Manzano Martos opinion, the painting was purchased by Isidoro during the years in Italy, later owned by his son: Leon van Montenaeken born in 1859 and is known for his poetic compositions, collected in the publication „Rimes Futiles“, written in French language. Before undertaking the diplomatic career becoming consul, Isidoro van Montenaeken has been a rich merchant and business man, as well as a collector attentive and generous, admirer of ancient art as well as contemporary art, loving in particular the painter Domenico Morelli.

The activity of Montenaeken as collector has been studied by Isabella Valente (catalogue of the exhibition Domenico Morelli 2005, p. 159, n. 74). If the hypothesis of Manzano Martos about the purchase of the work of art in Italy by van Montenaeken is the most probable, the hypothesis that the painting was bought from the rich collector in Belgium is not to be excluded: it is known that several painting by Caravaggio, as well as the production of first Italian followers, were made available on the Flemish art market by the painter and merchant Louis Finson, that personally known the Lombard painter and get in touch with his several masterpieces.

READING OF THE DIAGNOSTIC ANALYSIS

The work in exam has been in enquiry of a diagnostic reconnaissance campaign leaded by Prof. Enrique Parra Crego, specialised in chemistry of Cultural Heritage, for the “Analysis lab for the

Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma

11



Cecilia Raolini

restoration and conservation of art works" in Madrid, documented through a declaration written in 16 June 2001.

The diagnostic analyses, while they cannot indicate the painting authorship, they highlight the compatibility of the technique used in the painting in exam with the *modus pingendi* of Michelangelo Merisi from Caravaggio. In fact, not only the constituent materials of the pictorial film are perfectly in line with the chronological scope showed, that is the beginning of the XVII century, but the way to prepare the canvas and to roll out the colour are analogue to the painting technique used by the Lombard Painter.

Support

The work has been painted on a unique piece of textured fabric canvas of density 18 per 18 warp and weft threads (microscope photos n. 70)

Preparatory layers

The survey on the underlying layer has been leaded through investigation on five sampling points and non-invasive examinations through the analysis of fluorescence induced by x radiation. The preparatory layers, used to isolate the support and make it impermeable to the final pictorial film, are two, both irregular (inherent in tradition of the beginning of XVII century): on basis of ground and carbon black with a binding half water by organic origin, that is animal glue. The preparatory layers have a brown colour, and this is a fundamental evidence. The *imprimitura* used normally before Caravaggio (and utilized also by the Lombard painter before the end of the last decade of XVI century) were clear, based on white lead (blanc of lead). The Lombard painter, during his roman residence, probably during the years he was host of cardinal del Monte, revolutionized the way to prepare the canvas, using brown palette. This technique allowed to spare colours (as the shadows were leaved saved from the bottom) but also to obtain a better simulation of the perspective depth of the scene (given that the pictorial film is thinnest, therefore backlog in the part in coincidence with shadows, while it is full-bodied. in light zone, that therefore appear closer to the viewer eye as really happens in an environment in dim light).

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

12



Cecilia Raolini

Drawing

The infra-red reflectography demonstrated the lack of preparatory drawing in the whole scene. This trait is on line with diagnostic literature related to Michelangelo Merisi by Caravaggio, who was accustomed to engrave at pointed dry the humid preparatory layers to mark the volumetric space of forms he was going to draw through the draft of colour. In the painting in exam, very slight traces of incision can perhaps be detected on the bare and foreground arm of David and on the right knee, but to have the security of the nature of these traces (these can be seen in reflectography) it would be better submit the work to a radiography also partial.

Pictorial Layers

Through the induced fluorescence by radiation X (XRF) and the micro-withdrawals removed by the pictorial surface, it was possible to locate the colour palette used to realize the examined painting. It's about compatible pigments with the painting tradition of Caravaggio at the beginning of XVII century. Over, in fact, the fundamental evidence of the kind of the preparatory layers, whose brown colour is typical of the catalogue of Michelangelo Merisi by Caravaggio, also the final colour layers, even though not identifying the *modus pingendi* of Caravaggio, are coherent with the colour palette usually used by the Lombard painter, and, so, they are coherent with the chronological range of realization of the painting.

The complexion of the figures is composed by lead white and vermilion (cinabro, a mercury – based pigment). The green fields are basis of green pigment (based on ferrous silicates of aluminium and potassium); the blue zones are based of cobalt; moreover, there are present: carbon black, red pigment, (iron oxides) and ochre (lemon symonite and hematite), Sienna pigment and Bruno van Dyck.

Craquelure

Through the microscopy effected by who's writing during the inspection of the 30 September 2019, has been analysed the kind of craquelure, typical phenomenon of paintings that appears in oil technique art works after almost eighty or one hundred twenty years by the complete drying of

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

13



Cecilia Raolini

the pictorial film. The examined painting shows a regular aging craquelure, trending circular, coherent with the fabric texture of the support. the dried craquelure is almost totally lacking, symptom of drafting particularly accurate and of a deep mastery of a panting technique.

Retention Status

The painting has been the subject of several restoration during the centuries. A first intervention involved the re-lining of the textile support; it is not easy to determine history exactly about this intervention but we can make an hypothesis it has been needed within the third decade of XVII century, because it is present on the canvas of reline the mark of that era owner, that was Isidoro van Montenaeken.

A following restoration, which mainly involved some areas of colour reintegration, visible through the fluorescence induced by ultraviolet radiation, is documented in April 1964 by a restoration sheet signed by Julio Moisés de Rueda. From the analysis of UV fluorescence, the areas of compensation of the pictorial film are many but not very vast and cover not large areas of the complexion of David (the arm and the shoulder) and even smaller areas of Goliath's head (in particular the front where it had initially suffered the wound due to the sling of the hero of Israel must be represented).

The final paint that now covers the painting is not original: the low luminescence and mainly the composition of terpene nature (namely based on mastic, that in fluorescence returns a blue-green colour) are not compatible with the work dating. This data does not affect the work originality and its dating at the beginning of the XVII century: the final protective paint has been never considered as main part for the preservation of the autography and moreover it is the layer to be necessary removed to afford the restoration.

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

14



Cecilia Paolini

CONCLUSIONS

The unquestionable painting quality of the art work can attest it as a top lot even at an economic level.

If the lack of a previous origin before XIX century and the absence of this iconography description in seventeenth-century chronicles about Merisi are arguments of a critical debate concerning the art work, the technique used, mainly about the drawing up of preparatory layers and the lack of drawing, are characteristics compatible with *modus pingendi* of the Lombard painter and support the attribution made by prof. Rafael Manzano Martos. As already wrote, a reflectography more invasive or a radiography or tomographic investigation could show repentances and gravure marks, which would exclude the hypothesis of a copy, even if certainly of that era.

Rome 9 /10/ 2019



Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma

15



Cecilia Raolini

APPENDIX A – MICROSCOPIC SELECTION

Storico dell'Arte

*Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

16



Cecilia Raolini

CONCLUSIONS

The unquestionable painting quality of the art work can attest it as a top lot even at an economic level.



Cecilia Raolini



Foto 01 – A 01 micro 20x rif

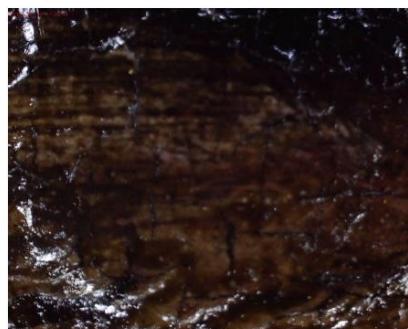


Foto 02 – A 01 micro 20x



Foto 03 – A 02 micro 20x rif

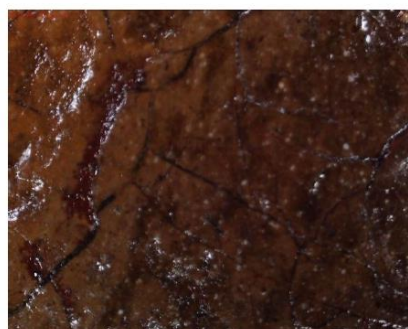


Foto 04 – A 02 micro 20x



Foto 05 – A 03 micro 20x rif

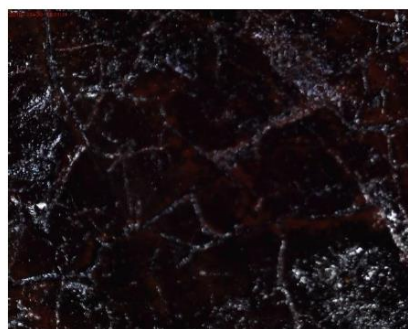


Foto 06 – A 03 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

17



Cecilia Raolini



Foto 07 – A 04 micro 20x rif

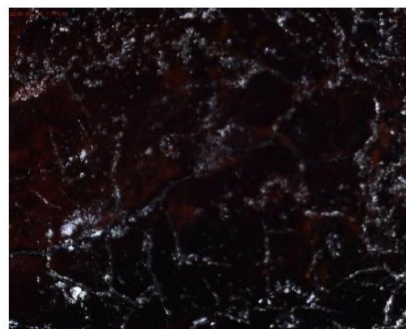


Foto 08 – A 04 micro 20x



Foto 09 – A 05 micro 20x rif

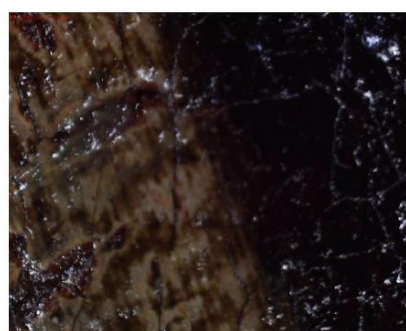


Foto 10 – A 05 micro 20x



Foto 11 – A 06 micro 20x rif

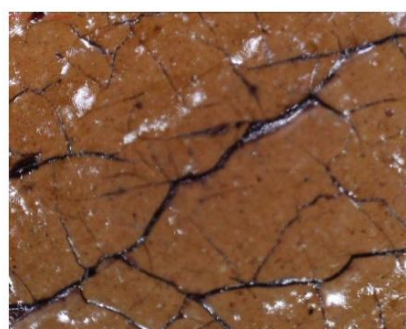


Foto 12 – A 06 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

18



Cecilia Raolini



Foto 13 – A 07 micro 20x rif

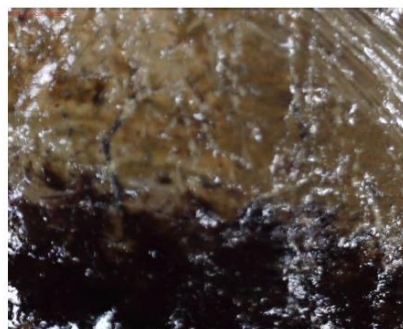


Foto 14 – A 07 micro 20x



Foto 15 – A 08 micro 20x rif

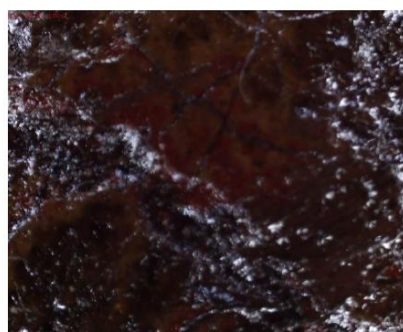


Foto 16 – A 08 micro 20x



Foto 17 - A 10 micro 20x rif

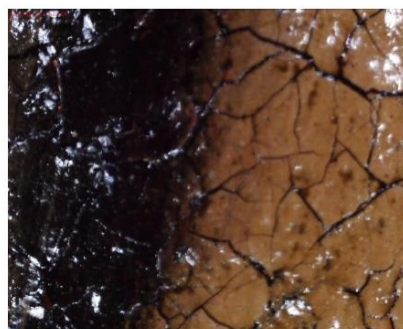


Foto 18 – A 10 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 00153 Roma*

19



Cecilia Raolini



Foto 19 – A 11 micro 20x rif



Foto 20 – A 11 micro 20x



Foto 21 – A 12 micro 20x rif

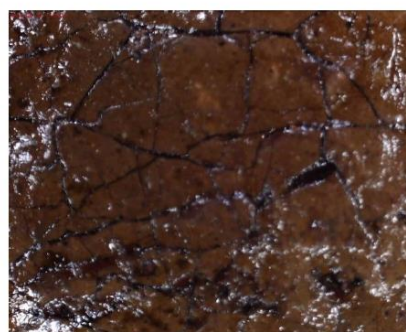


Foto 22 – A 12 micro 20x



Foto 23 – A 13 micro 20x rif

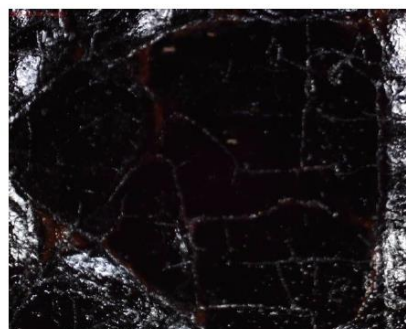


Foto 24 – A 13 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

20



Cecilia Raolini



Foto 25 - A 14 micro 20x rif

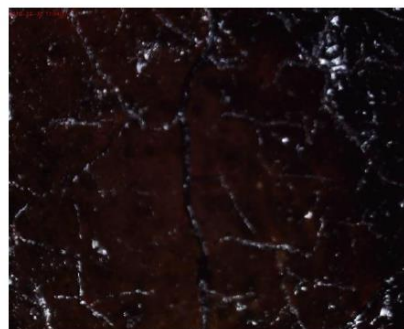


Foto 26 - A 14 micro 20x



Foto 27 - A 15 micro 20x rif

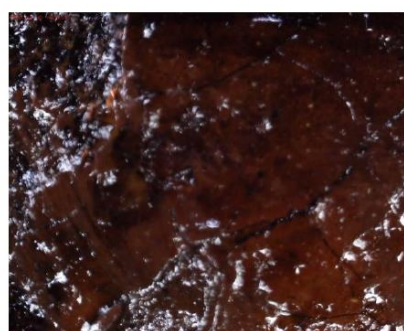


Foto 28 - A 15 micro 20x



Foto 29 - A 16 micro 20x rif



Foto 30 - A 16 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

21



Cecilia Raolini



Foto 37 – A 20 micro 20x rif



Foto 38 – A 20 micro 20x



Foto 39 – A 22 micro 20x rif

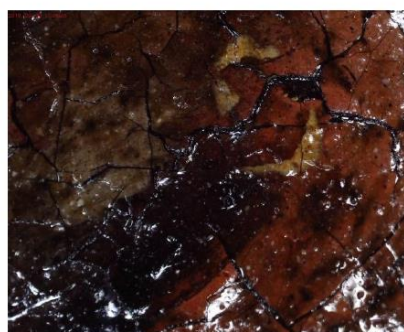


Foto 40 – A 22 micro 20x



Foto 41 – A 25 micro 20x rif

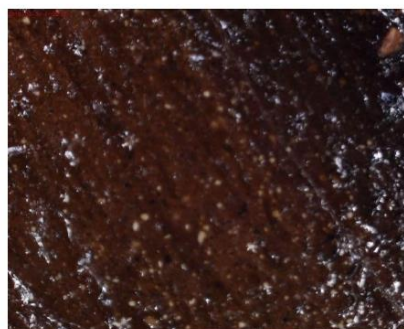


Foto 42 – A 25 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

23



Cecilia Raolini



Foto 43 – A 26 micro 20x rif

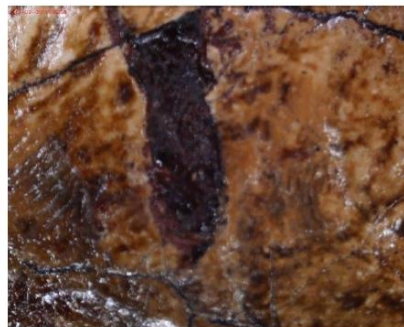


Foto 44 – A 26 micro 20x

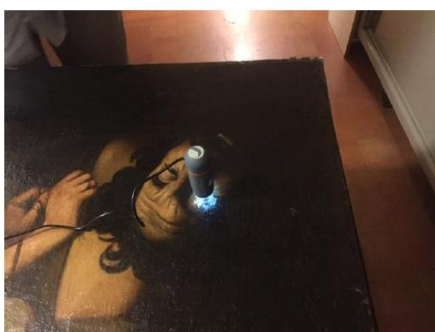


Foto 45 – A 27 micro 20x rif

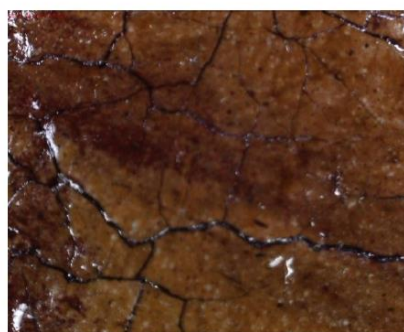


Foto 46 – A 27 micro 20x

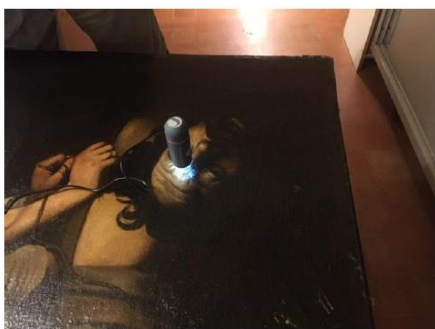


Foto 47 – A 28 micro 20x rif

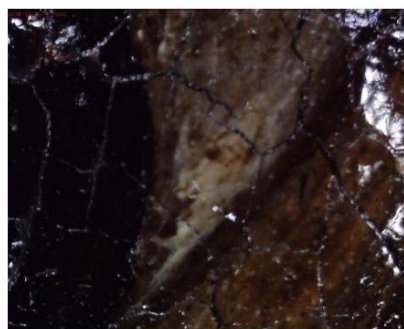


Foto 48 – A 28 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

24



Cecilia Raolini



Foto 49 – A 29 micro 20x rif

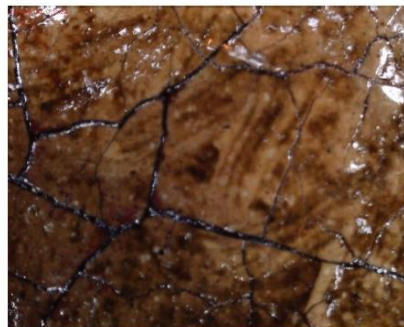


Foto 50 – A 29 micro 20x



Foto 51 – A 30 micro 20x rif

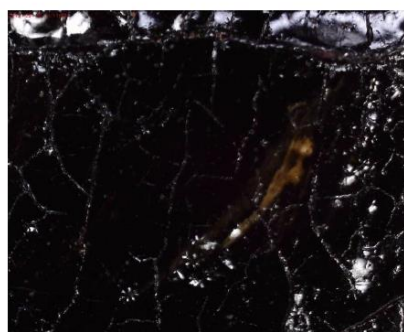


Foto 52 – A 30 micro 20x



Foto 53 – A 31 micro 20x rif



Foto 54 – A 31 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

25



Cecilia Raolini



Foto 55 – A 32 micro 20x rif

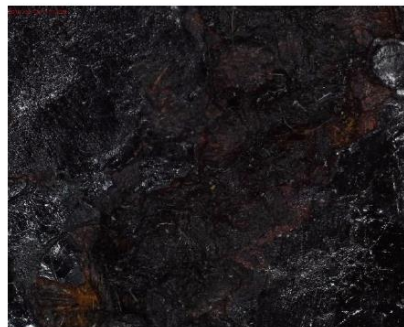


Foto 56 – A 32 micro 20x



Foto 57 – A 33 micro 20x rif

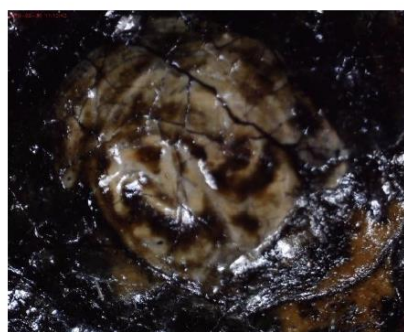


Foto 58 – A 33 micro 20x

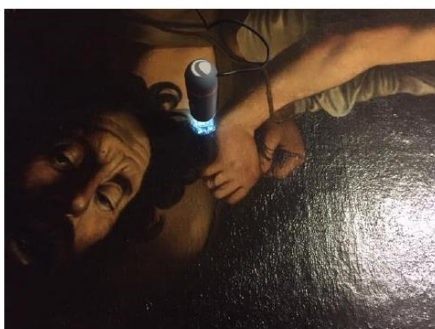


Foto 59 – A 34 micro 20x rif

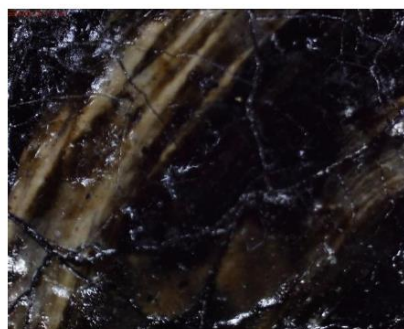


Foto 30 – A 34 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

26



Cecilia Raolini

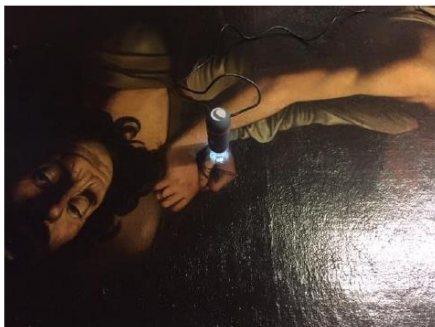


Foto 61 – A 35 micro 20x rif

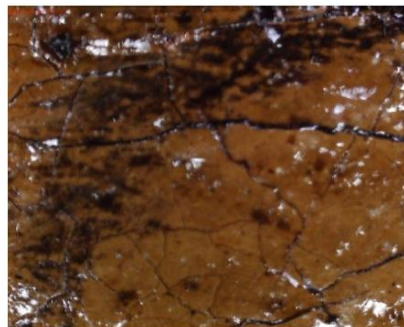


Foto 62 – A 35 micro 20x

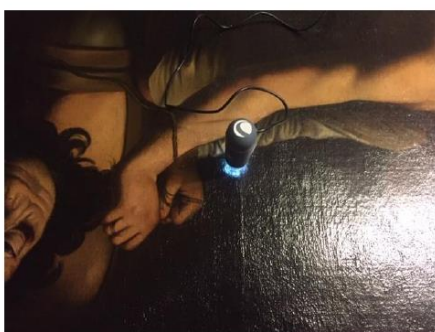


Foto 63 – A 36 micro 20x rif

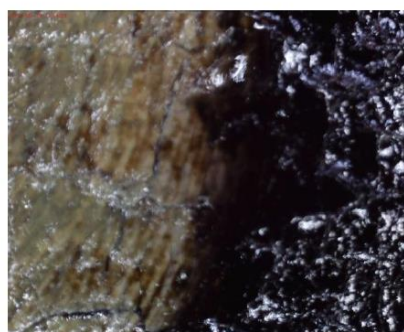


Foto 64 – A 36 micro 20x



Foto 65 – A 37 micro 20x rif

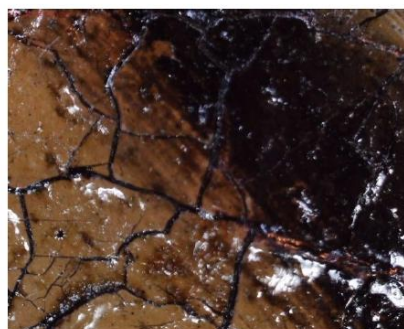


Foto 66 – A 37 micro 20x

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

27



Cecilia Raolini

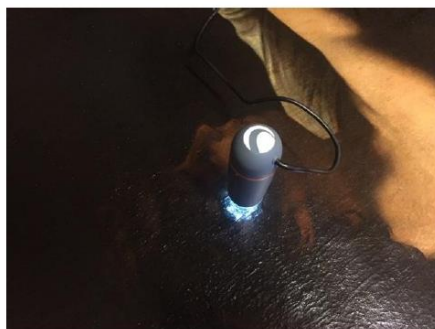


Foto 67 – A 38 micro 20x rif

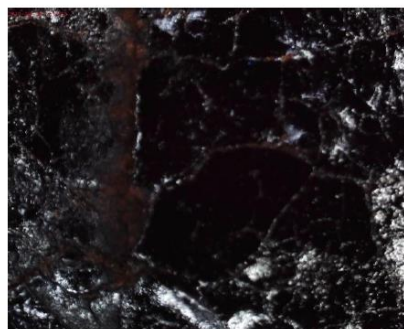


Foto 68 – A 38 micro 20x

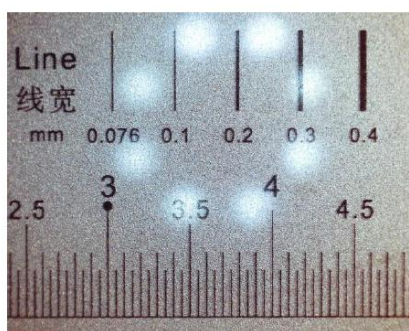


Foto 69 – metric reference



Foto 70 – canvas density

*Storico dell'Arte
Iscrizione all'Albo dei Periti del Tribunale di Velletri n°1751
via San Francesco a Ripa 105/A 0053 Roma*

28

7.3.3 Traducción de la autora del presente informe de la versión inglesa

En el día 30 de septiembre de 2019, analicé, en el almacén Fracassi de Florencia (Calle Saint Spirit 11), el cuadro con las siguientes características:

Personajes: David y Goliath

Técnica: Óleo sobre lienzo

Medidas: 110 por 97 cm.

Periodo: 1597-1598

Estado de conservación: Reintelado

Atribuida a Miguel Ángel Merisi de Caravaggio (Milán, 29 de septiembre de 1571 - Porto Ercole, 18 de julio de 1610) - Prof. Rafael Manzano Martos, Catedrático emérito de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla).

ICONOGRAFIA, CONTEXTO HISTORICO Y COMPARACIÓN ESTILISTICA

La pintura presenta la misma imagen de la versión de Prado (n. P00065) que tuvo un largo debate crítico sobre el encargo al maestro lombardo Michelangelo Merisi da Caravaggio. La Iconografía está libremente basada en el Antiguo Testamento de la Biblia (Samuel I, 17, 1_38) y se supone que se ha realizado en los primeros años de la residencia romana de Merisi, durante los cuales se alojó en la casa del cardenal Francesco María Bourbon del Monte. Esta hipótesis se basa principalmente en una base estilística, ya que la obra maestra no se recuerda en fuentes coetáneas y hasta ahora no se conocen documentos de archivo anteriores a finales del siglo XVIII (para ambas versiones). Los dos ejemplares destacan por algunos detalles secundarios, algunos de los cuales ciertamente influenciados por la restauración que ambas versiones han sufrido a lo largo de los siglos. Sin duda, como muestran la reflectografía infrarroja y la radiación UV inducida por la fluorescencia, la diferencia más evidente entre las dos versiones, como la herida abierta en el frente gigante, es el resultado de un repintado realizado sobre el ejemplar de colección privada, objeto de este estudio.

Aunque ligeramente reducida por todos los lados, la obra maestra de la colección privada destaca por un enfoque diferente, ligeramente descentrada hacia la izquierda. Desde un punto de vista histórico, hay que tener en cuenta que el período único, sin duda atestiguado, en el que Caravaggio realizó copias de autógrafos por sus pinturas, es sin duda el período durante el cual fue anfitrión del Cardenal del Monte o durante los años inmediatamente posteriores, por lo tanto, durante la residencia romana - como por ejemplo, las dos versiones de El laudista son propiedad de uno de los Cardenales del Monte (Nueva York, Museo Metropolitano de Arte), y el otro por el Marqués Vincenzo Giustiniani (St. Petersburg, Ermitage); los dos ejemplos de Buena Fortuna, uno de nuevo al Cardenal del Monte (Roma, Pinacoteca Capitolina), el otro propiedad de la familia Vittrice (Parigi, Louvre); las dos versiones de la Cena de Emaús, la primera representada alrededor de 1601 y hoy en día en la National Gallery de Londres, la segunda pintada alrededor de 1606 y hoy en día en la Pinacoteca de la Brera de Milán -.

Ciertamente, las dos versiones de este joven David y Goliat no son uno el esbozo preparatorio del otro: las dimensiones casi idénticas excluyen esta hipótesis, como la integridad de la paleta de colores de ambos. Para otros, no se conoce ningún boceto preparatorio, tampoco dibujo, de Caravaggio. En cuanto a la versión del Prado, la pintura entró en las Colecciones Reales en 1781 durante la época del rey Carlos III, pero hace mucho tiempo que está en España: de hecho, junto con la primera versión del Sacrificio de Isaac y el primer San Juan Bautista, fue traída a España poco después de su ejecución y aquí las tres pinturas se convirtieron en objeto de copias e imitaciones de artistas locales. Teniendo en cuenta el origen de la versión de la colección privada, debe excluirse absolutamente que pueda ser una copia de un pintor español local; los argumentos que excluyen que se trate de una copia de un pintor español del siglo XVII son sólo dos, uno de carácter estilístico y el otro, definitivo e incuestionable, de motivación histórica: el primero se refiere a la alta calidad pictórica de la pintura de la colección privada, por lo que se excluye la posibilidad de que pueda ser una copia de un pintor español de principios del siglo XVII.

En efecto, durante los mismos años, Peter Paul Rubens, estimador de Caravaggio, fue empleado en la Corte española y rechazó la ayuda de los colaboradores locales porque no estaban del todo preparados de una manera técnica, por tener una inclinación estilística persistente en una tradición manierista, lejos de un lenguaje moderno que sobre todo gracias a Caravaggio y Rubens se desarrolló durante la primera década del siglo XVII. El segundo argumento es de carácter histórico: el origen de la pintura en examen excluye la hipótesis de que estuviera en España antes de 1863 (ver el párrafo de la procedencia); en el reverso, la historia de la obra maestra, conocida desde principios del siglo XIX, confirma la hipótesis del origen italiano.

PROCEDENCIA

La pintura en examen presenta tres emblemas que determinan el origen: dos en lacre en la parte superior del marco, uno en molde en la parte posterior del lienzo del forro. El emblema perteneciente ha sido identificado por el Prof. Rafael Manzano Martos, quien autentificó la autografía del pintor lombardo. Se trata de las armas de Isidoro van Montenaeken, cónsul belga que, a mediados del siglo XIX, estaba en Italia con su esposa Leona Matisen. En 1863 fue enviado como cónsul a Sevilla y posteriormente obtuvo el título de Barón y se convirtió en cónsul general de Bélgica y decano del Venerable cuerpo diplomático sevillano. En opinión de Manzano Martos, el cuadro fue adquirido por Isidoro durante los años en Italia, que más tarde fue propiedad de su hijo: León van Montenaeken nació en 1859 y es conocido por sus composiciones poéticas, recogidas en la publicación "Rimes Futiles", escrito en francés. Antes de emprender la carrera diplomática como cónsul, Isidoro van Montenaeken fue un rico comerciante y hombre de negocios, así como un coleccionista atento y generoso, admirador tanto del arte antiguo como del contemporáneo, amando en particular al pintor Doménico Morelli.

La actividad de Montenaeken como coleccionista ha sido estudiada por Isabella Valente (catálogo de la exposición Doménico Morelli 2005, p. 159, n. 74). Si la hipótesis de Manzano Martos sobre la compra de la obra de arte en Italia por van Montenaeken es la más probable, la hipótesis de que la pintura fue comprada al rico coleccionista belga no debe excluirse: se

sabe que varias pinturas de Caravaggio, así como la producción de los primeros seguidores italianos, fueron puestas a disposición del mercado flamenco por el pintor y comerciante Louis Finson, que conoció personalmente al pintor lombardo y se puso en contacto con sus diversas obras maestras.

LECTURA DEL ANÁLISIS DIAGNÓSTICO

El trabajo en examen ha sido objeto de una campaña de reconocimiento diagnóstico liderada por el Prof. Enrique Parra Crego, especialista en Química del Patrimonio Cultural, para el "Laboratorio de análisis para la restauración y conservación de obras de arte"; en Madrid, documentada mediante una declaración del 16 de junio de 2001.

Los análisis diagnósticos, si bien no pueden indicar la autoría de la pintura, destacan la compatibilidad de la técnica utilizada en la pintura en examen con el modo de pintar de Miguel Ángel Merisi de Caravaggio. De hecho, no sólo los materiales constituyentes de la película pictórica están en perfecta consonancia con el alcance cronológico mostrado, es decir, el inicio del siglo XVII, sino que la forma de preparar el lienzo y de desplegar el color es análoga a la técnica pictórica utilizada por el pintor lombardo.

SOPORTE

La obra ha sido pintada sobre una pieza única de tela texturizada de densidad 18 por 18 hilos de urdimbre y trama (fotos microscópicas n. 70).

CAPAS PREPARATORIAS

El estudio de la capa subyacente se ha llevado a cabo mediante la investigación en cinco puntos de muestreo y exámenes no invasivos mediante el análisis de la fluorescencia inducida por la radiación x. Las capas preparatorias, utilizadas para aislar el soporte y hacerlo impermeable a la película pictórica final, son dos, ambas irregulares (inherentes a la tradición de principios del siglo XVII): a base de tierra y negro de humo con media agua ligante de origen orgánico, es decir, pegamento animal. Las capas preparatorias tienen un color marrón, lo que constituye una prueba fundamental. La imprimatura utilizada normalmente antes de Caravaggio (y utilizada también por el pintor lombardo antes de finales de la última década del siglo XVI) era clara, basada en el plomo blanco (blanco de plomo). El pintor lombardo, durante su residencia romana, probablemente durante los años en que fue huésped del cardenal del Monte, revolucionó la forma de preparar el lienzo, utilizando la paleta marrón. Esta técnica permitía ahorrar colores (ya que las sombras se dejaban guardadas desde abajo) pero también obtener una mejor simulación de la profundidad de la perspectiva de la escena (dado que la película pictórica es la más delgada, por lo tanto, se acumula en la parte en coincidencia con las sombras, mientras que está llena de cuerpo. en la zona de luz, que por lo tanto aparecen más cerca del ojo del espectador, como sucede realmente en un entorno con luz tenue).

DIBUJO

La reflectografía infrarroja demostró la falta de dibujo preparatorio en toda la escena. Este rasgo está en línea con la literatura de diagnóstico relacionada con Miguel Ángel Merisi de Caravaggio, quien acostumbraba a grabar en seco y puntiagudo las capas preparatorias húmedas para marcar el espacio volumétrico de las formas que iba a dibujar a través del bosquejo de color. En la pintura en examen, tal vez se puedan detectar rastros muy leves de incisión en el brazo desnudo y en primer plano de David y en la rodilla derecha, pero para tener la seguridad de la naturaleza de estos rastros (que se pueden ver en la reflectografía) sería mejor someter la obra a una radiografía también parcial.

CAPAS PICTÓRICAS

A través de la fluorescencia inducida por la radiación X (XRF) y los microrretiros eliminados por la superficie pictórica, fue posible localizar la paleta de colores utilizada para realizar la pintura examinada. Se trata de pigmentos compatibles con la tradición pictórica de Caravaggio de principios del siglo XVII. En efecto, más allá de la evidencia fundamental del tipo de capas preparatorias, cuyo color marrón es típico del catálogo de Miguel Ángel Merisi de Caravaggio, también las capas de color finales, aunque no identifiquen el *modus pingendi* de Caravaggio, son coherentes con la paleta de colores utilizada habitualmente por el pintor lombardo y, por lo tanto, son coherentes con la gama cronológica de realización de la pintura.

La tez de las figuras está compuesta por plomo blanco y bermellón (cinabrio, un pigmento a base de mercurio). Los campos verdes son la base del pigmento verde (a base de silicatos ferrosos de aluminio y potasio); las zonas azules son a base de cobalto; además, están presentes: negro de humo, pigmento rojo, (óxidos de hierro) y ocre (simonita y hematites de limón), pigmento de Siena y Bruno van Dyck.

CRAQUELADO

A través de la microscopía realizada por quien escribe durante la inspección del 30 de septiembre de 2019, se ha analizado el tipo de craquelado, fenómeno típico de las pinturas que aparecen en las obras de arte al óleo después de casi ochenta o ciento veinte años por el secado completo de la película pictórica. La pintura examinada muestra un craquelado de envejecimiento regular, de tendencia circular, coherente con la textura del tejido del soporte. El craquelado secado es casi inexistente, síntoma de un dibujo particularmente preciso y de un profundo dominio de la técnica de la pintura.

ESTADO DEL REINTELADO

La pintura ha sido objeto de varias restauraciones a lo largo de los siglos. Una primera intervención consistió en el revestimiento del soporte textil; no es fácil determinar la historia exacta de esta intervención, pero podemos hacer una hipótesis de que ha sido necesaria en la tercera década del siglo XVII, ya que está presente en el lienzo del revestimiento la marca del propietario de esa época, que fue Isidoro van Montenaeken.

Una restauración posterior, que involucró principalmente algunas áreas de reintegración del color, visibles a través de la fluorescencia inducida por la radiación ultravioleta, está

documentada en abril de 1964 por una hoja de restauración firmada por Julio Moisés de Rueda. A partir del análisis de la fluorescencia UV, las áreas de compensación de la película pictórica son muchas, pero no muy amplias y no cubren grandes áreas de la tez de David (el brazo y el hombro) e incluso áreas más pequeñas de la cabeza de Goliat (en particular el frente donde inicialmente había sufrido la herida debido a la honda del héroe de Israel debe estar representado).

La pintura final que ahora cubre la pintura no es original: la baja luminiscencia y principalmente la composición de la naturaleza terpénica (a saber, a base de masilla, que en fluorescencia devuelve un color azul-verde) no son compatibles con la datación de la obra. Estos datos no afectan a la originalidad de la obra y su datación a principios del siglo XVII: la pintura protectora final nunca ha sido considerada como parte principal para la conservación de la autografía y además es la capa que hay que eliminar para poder costear la restauración.

CONCLUSIONES

La incuestionable calidad pictórica de la obra de arte puede atestiguarlo como un lote superior incluso a nivel económico.

Si la falta de un origen anterior al siglo XIX y la ausencia de esta descripción iconográfica en las crónicas del siglo XVII sobre Merisi son argumentos de un debate crítico sobre la obra de arte, la técnica empleada, principalmente sobre la elaboración de capas preparatorias y la falta de dibujo, son características compatibles con el *modus pingendi* del pintor lombardo y avalan la atribución realizada por el profesor. Rafael Manzano Martos. Como ya se ha escrito, una reflectografía más invasiva o una radiografía o investigación tomográfica podrían mostrar arrepentimientos y marcas de huecograbado, lo que excluiría la hipótesis de una copia, aunque ciertamente de esa época.

Roma 9 /10/ 2019