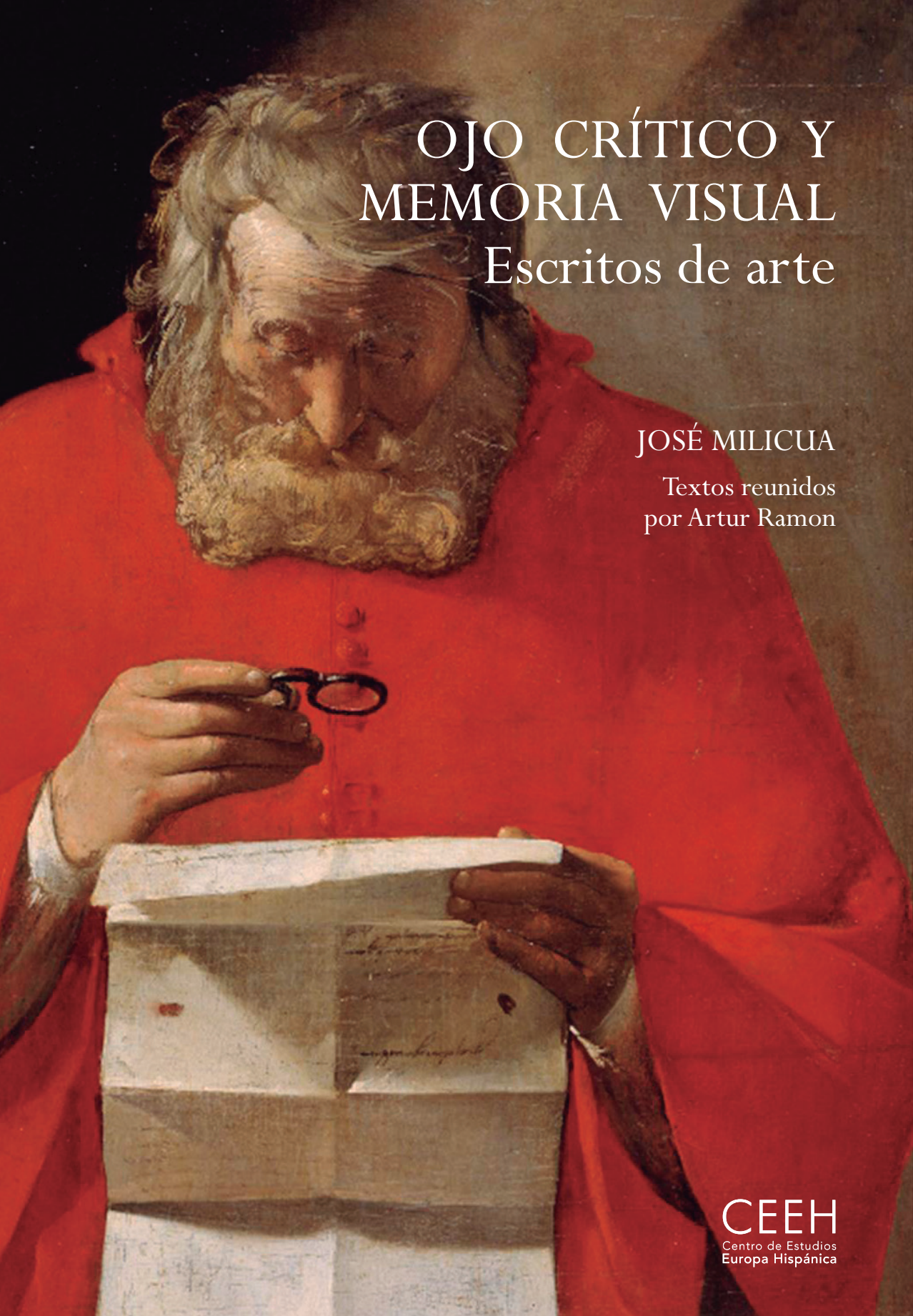


OJO CRÍTICO Y MEMORIA VISUAL
Escritos de arte

JOSÉ MILICUA

Textos reunidos
por Artur Ramon

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

Ojo crítico y memoria visual

Escritos de arte

José Milicua

Textos reunidos por
Artur Ramon

Ensayos de
Artur Ramon, M. Rosa Vives,
Ferdinando Bologna, Javier Portús,
Leticia Ruiz y Pablo Milicua

CEEH
Centro de Estudios
Europa Hispánica

El método Milicua: ojo crítico y memoria visual

ARTUR RAMON y M. ROSA VIVES

Es máxima de los que aspiran a la perfección tener
por defecto lo que se hace bien si se puede hacer mejor.
Antonio Palomino[1]

Para abordar el sistema de estudio seguido por José Milicua es necesario recordar, aunque sea someramente, algunos aspectos de su biografía que crisolaron su particular *modus operandi*, asentado en las bases clásicas de los grandes historiadores del arte del siglo xx, sobre todo los de la escuela italiana.

La vocación de José Milicua por el arte surgió a través del ambiente que conoció en su casa de Bilbao –su padre, Florencio, era anticuario–, así como de su amistad con el estudioso vizcaíno Juan Allende-Salazar, vocal del Real Patronato del Museo del Prado, como lo sería él mismo más de medio siglo después. Ya en Barcelona, donde la familia se instaló en los años cuarenta, se formó académicamente como historiador, pues entonces aún no existía la licenciatura de Historia del Arte en la universidad de la capital catalana. Discípulo destacado de Jaume Vicens Vives[2] entre otros notables profesores, en 1948 se decantó por la especialidad de Historia del Arte.

En la década de los cincuenta, Milicua se incorporó a la crítica artística mediante colaboraciones en prensa y en la revista *Cobalto*. También comenzó a publicar sus trabajos de investigación en revistas especializadas, entre las que destaca *Archivo Español de Arte*, donde llegaría a condensar gran parte de su obra. Dos grandes maestros, Manuel Gómez Moreno y Elías Tormo, habían marcado la manera de escribir sobre arte en la España de principios del siglo xx a través de esa revista, fundada por ambos en 1925[3]. Gómez Moreno se ocupaba de la arqueología y Tormo del arte, y de su sección surgieron

Fichas bibliográficas y de obras de arte redactadas por José Milicua.
Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

El profesor José Milicua, decano del caravaggismo en nuestro país [se refiere a Italia], ha sido su comisario y quien ha ideado y construido el discurso expositivo mediante una espléndida selección de obras [cita a Eduard Carbonell]. Pero debemos enriquecer y profundizar mucho más en el discurso sobre esta exposición, concretamente en la vertiente personal de Milicua y en la parte que él mismo se reserva en el catálogo. Centrando la atención en la parte más original y meritoria de la exposición, la espléndida antología de la pintura realista europea, se impone el hecho de que las fichas redactadas por Milicua, que son numerosas y de insólita extensión, representan una verdadera antología, no sólo de toda la carrera histórico-artística, científica y cultural del estudioso al que rendimos homenaje, sino también la manifestación más completa de su método y de su línea de estudio, aún jóvenes y siempre en crecimiento[30].

5. El catálogo razonado

Las fichas se concebían dentro de una estructura de catálogo razonado. Para Milicua, el catálogo razonado cumplía la función de armazón de la historia del arte, ya que este formato

José Milicua y el Museo del Prado

JAVIER PORTÚS y LETICIA RUIZ

Entre finales de 1993, cuando se incorporó al Real Patronato del Museo del Prado, y mayo de 2013, el mes de su muerte, el principal punto de referencia de la vida intelectual de José Milicua fue el Prado. En la primera de estas fechas ya había cumplido 72 años; pero lejos de constituir su nombramiento una invitación a la autocomplacencia, fue para él un auténtico estímulo, que le animó a rebasar ampliamente las tareas que se esperan de un patrono de su edad (básicamente el asesoramiento) y se tradujo en un ritmo de trabajo y en una producción intelectual al menos al nivel que había mantenido en sus años como profesor universitario. Cualquiera que mire la bibliografía de Milicua se dará cuenta de que, a excepción de la década de 1950, no hay ningún otro momento de su carrera en el que se mostrara tan productivo como en sus últimos veinte años. Una época, además, en la que se internó decididamente en formatos de la actividad histórico-artística para él nuevos, como el comisariado de exposiciones. Cuando llegó al Patronato era, por supuesto, un historiador muy conocido y respetado, y en ese prestigio y respeto hay que buscar la razón principal por la que pudo mantener tal nivel de encargos y de actividad, pues eran muchos los colegas y las instituciones que hubieran querido beneficiarse del criterio y el saber de José. Sin embargo, lo cierto es que una parte importante de aquella actividad estuvo ligada directa o indirectamente al Museo del Prado, y el museo supo crear unas condiciones de arropamiento intelectual, social y personal que fueron vitales para mantener desusadamente activo y productivo a un historiador del arte que siempre decía que prefería «ver a escribir». Por su parte, la inversión que hizo el Prado con su nombramiento fue notablemente rentable, pues durante todo este tiempo el Patronato y los sucesivos directores contaron con un asesor sabio y experimentado, cuyo consejo era siempre escuchado, y a cuya destreza debe la institución varias adquisiciones muy importantes.

La llegada de Milicua al Real Patronato del Museo del Prado se produjo a propuesta del entonces director Francisco Calvo Serraller y de la ministra Carmen Alborch,

José de Ribera, *La resurrección de Lázaro*. Hacia 1616.
Óleo sobre lienzo, 171 × 289 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

y preferían situar el cuadro en la órbita del caravaggismo francés. El tiempo, y el extraordinario y súbito avance en el conocimiento de la fase temprana del pintor han ido poniendo las cosas en su sitio. En la actualidad no sólo está considerado de manera general como una pintura temprana de Ribera, sino que se ha ganado el calificativo de obra maestra de esa etapa, y su consideración como una de las composiciones más monumentales y complejas de toda la carrera del pintor.

Desde el punto de vista de la colección del Prado, el juicio y la ansiedad de Milicua fueron providenciales. El museo poseía el conjunto de obras de Ribera más numeroso y probablemente más valioso que existe. Pero las cerca de cuarenta obras que lo componían tenían una cosa en común: todas estaban fechadas entre alrededor de 1630 y 1652, el año de la muerte del artista. No existía ninguna obra temprana, lo que hacía que la representación de su trayectoria fuera parcial. La incorporación de *La resurrección de Lázaro* permite al visitante del museo conocer, a través de una obra maestra, las técnicas descriptivas y los intereses compositivos de una etapa de la carrera del valenciano que se desarrolló en términos muy diferentes a los de periodos posteriores. El cuadro, además, ha actuado como una especie de «imán» para la propia colección, pues desde que se adquirió y expuso se ha descubierto que dos obras del Prado durante

Homenaje
(2008)

FERDINANDO BOLOGNA

«No necesito decir, pues resulta evidente desde prácticamente todos los puntos de vista, cuán útiles me han sido las amables indicaciones de mi joven amigo español José Milicua, al que sin duda queda reservada la tarea de ir aclarando progresivamente los problemas relativos a la formación de Goya.» Es éste un testimonio de 1954, procedente del historiador del arte más importante del siglo xx, Roberto Longhi, que lo incluyó en su célebre trabajo «Il Goya romano e la cultura di via Condotti», publicado en la revista *Paragone*, un estudio donde afirmaba también que «al confiar a *Paragone* su importante trabajo sobre la formación de Goya ['Anotaciones al Goya joven'], José Milicua me pide que lo acompañe con algunas observaciones mías sobre el significado que puede tener para los italianos el viaje romano del gran artista, entre 1770 y 1771». En suma, el inigualable maestro de nuestros estudios no sólo apreciaba y elogiaba la contribución que su «joven amigo español» aportaba allí mismo, justamente en las páginas precedentes, al conocimiento de uno de los principales argumentos de la historia del arte moderno; Longhi también le reconocía el mérito de haber profundizado tanto en la materia y de sintonizar hasta tal punto con sus propias opiniones que le había podido facilitar «indicaciones» e incluso «ayuda». Longhi, como saben muy bien quienes lo conocieron y trataron, no era hombre de elogios fáciles, y mucho menos si le proponían soluciones no coincidentes del todo con sus perspectivas, que, por otra parte, siempre eran muy esclarecedoras.

José Milicua comenzó a tratar a Longhi tres años antes, con ocasión de la memorable exposición sobre Caravaggio que el propio maestro había organizado en el Palacio Real de Milán; ese año Milicua ya había dado a conocer en España el ensayo velazqueño de Longhi de 1927: «Un santo Tomás de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos xvi y xvii», publicado en el *Anuario de los Museos de Arte de Barcelona*. El propósito de dar a conocer en España los ensayos longhianos de tema italo-español más comprometido fue renovado por Milicua en 1960, cuando abordó la

José Milicua: un retrato cercano

PABLO MILICUA

José Milicua nació el 12 de mayo de 1921 en Oñate. El mismo día nacía en Krefeld Joseph Beuys. José apoyaba su escepticismo respecto a la astrología y el horóscopo en su aversión hacia la escultura del alemán, debida a su rechazo visceral a la manteca y el fieltro, los materiales fetiche de este artista. Pero más allá de compartir nombre, siendo el día de sus nacimientos el de san Pancracio según el santoral, yo veía una profunda coincidencia en el destino de ambos en el hecho de que habían dedicado sus vidas a la investigación y sobre todo a la enseñanza del arte de un modo amplio y totalizante; destino por lo demás más bien raro e imposible de compartir por todos los nacidos en aquel día de 1921.

José Milicua investigó la historia del arte de un modo estructural, formando una construcción de la memoria que daba una sorprendente coherencia a su visión y conocimiento de la realidad. Ayudaba en esta construcción su interés enciclopédico por una amplísima gama de fenómenos culturales y científicos que estudiaba desde una perspectiva histórica. La capacidad de interrelacionar elementos de muy diferente naturaleza –sociales, económicos, políticos y religiosos, de la moda, la tecnología, la alimentación y la cocina, aspectos a los que él prestaba gran atención–, unida a un sólido conocimiento de la cronología, daba como resultado una reconstrucción de la historia sorprendentemente bien hilvanada.

La coherencia de su reconstrucción cronológica de la memoria histórica contrasta con el imaginario caótico de nuestro tiempo, la sopa fantástica y anacrónica tipo Hollywood que suplanta a la historia en los medios de comunicación. La memoria, el conocimiento, surgían del estudio, y éste iba ligado a la mirada profunda, la observación escrutadora, entre científica y detectivesca, de las obras de arte, ya fuera a través de su concienzudo peregrinaje por los museos del mundo o escudriñando con la lupa reproducciones fotográficas en blanco y negro, sentado en su sofá. Una mirada totalmente

5. Lucas Cranach, *Pareja amorosa desigual*. 1517. Óleo sobre tabla, 27,3 × 18 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Legado de Francesc Cambó, 1949.

saber de dónde viene realmente el cuadro Cambó. En efecto, el catálogo de Friedländer y Rosenberg recoge noticia de otra *Pareja amorosa desigual* pintada en tabla que había pertenecido hasta fecha no precisada a la colección del príncipe de Lippe, en Bückeburg (Baja Sajonia)[6]. No dan reproducción de ella, pero transcriben una inscripción que hay en su reverso, la cual es coincidente con exactitud, también en las faltas o arcaísmos ortográficos, con la del cuadro Cambó. Y dada la singularidad absoluta de una inscripción tal, poca duda podrá caber de que el cuadro que fue del príncipe de Lippe es el mismo que luego sería adquirido por el político catalán[7]. Que Friedländer y Rosenberg no advirtieran ya esa identificación sólo se explica por su desconocimiento de que la tabla Cambó lleva dicha inscripción.

El tratamiento tan deficiente y desorientador –sobre todo por la involuntaria *suplantación de imagen*– que recibió en el que continúa siendo el catálogo básico de la producción de Cranach, no habrá sido ciertamente ajeno a que la historia crítica del cuadro que nos ocupa presente después un vacío casi absoluto, silenciado en los estudios más solventes sobre el pintor alemán.

El tema de la pareja amorosa de edad desigual es de gran tradición en la cultura de Occidente, en cuya historia literaria ha ido dejando multitud de variantes, matices y personajes memorables, desde el *senex amator* o *viejo verde* del teatro de Plauto hasta la *Lolita* de Nabokov. Recordar de entrada al comediógrafo latino resulta menos extemporáneo de lo que quizá pueda parecer en principio, puesto que es autor que ejerció cierta influencia en las letras norteuropeas de esa época –por ejemplo en su figura más eminente, Erasmo, que le cita en su célebre *Elogio de la locura*, de 1509[8], y la más antigua (1517-1518) de las numerosas orlas xilográficas que Lucas Cranach realizó es precisamente la de un libro que contiene, junto a una obra de Cicerón, el *Anfitrión* y la *Aulularia* de Plauto[9]; a fin de cuentas, el tono humorístico más bien rudo con que el

Como siempre, es a la pintura misma a la que hay que pedir la solución del problema atributivo. Pero ¿dónde hallar el necesario término de comparación? Porque, hoy por hoy, no habiéndose identificado ninguna de las obras suyas que menciona la bibliografía antigua, carecemos de toda base positiva para entender hasta qué nivel cualitativo llegó Orazio en la absorción de las maneras paternas. Los intentos que se han llevado a cabo hasta ahora de agrupar en el ámbito ticianesco un lote de obras y atribuirlo a Orazio Vecellio no han tenido ningún resultado sustancial, precisamente por la carencia de un punto de partida seguro. En 1903, A. Dzieduszycki atacó el problema de Orazio con una mentalidad crítica tan cerrada que llegó absurdamente a asignarle cosas tan sobresalientes de la producción de Tiziano como la *Gloria* del Museo del Prado[25]. Más razonables resultan las atribuciones avanzadas dubitativamente por Erica Tietze-Conrat[26]. Pero, en definitiva, seguimos sin contar con un sendero de cierta firmeza para aproximarnos al estilo de Vecellio el Mozo.

13. Tiziano, *San Juan Bautista*. 1565-1570. Óleo sobre lienzo, 185 × 111 cm. Patrimonio Nacional. Salas Capitulares del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

El *Crucifijo* posee un cariz ticianesco tal que justifica la atribución que ha venido sosteniendo, con la excepción de la reserva de Ponz, desde el anónimo inventariador de 1574 hasta un conocedor actual de lo veneciano de la talla de Fiocco. Mas ¿quién asegura que este nivel de «tizianismo» no marque precisamente la medida de los logros de Orazio? El tamaño desusadamente pequeño del cuadro con la consiguiente constricción de la pincelada, la presencia de los inusitados toques de oro, son elementos que no ayudan ciertamente a ver más claro en la cuestión. Pero en conjunto la factura no posee, a mi ver, un grado de calidad tan alto como para obligarnos a desmentir lo que aseguró el propio Tiziano. Me inclino a aceptar, en suma, el parecer expresado en la citada nota de la dirección del *Burlington Magazine* de que la idea general es probablemente del insigne maestro, como declara el grabado, y de su hijo la ejecución pictórica.

16. El Greco, *San Pedro y san Pablo* (detalle de fig. 20). 1590-1600. Óleo sobre lienzo, 116 × 91,8 cm. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

17. El Greco, *San Pedro y san Pablo* (detalle). 1587-1592. Óleo sobre lienzo, 121, 5 × 105 cm. San Petersburgo, The State Hermitage Museum.

mismo tipo y una misma presentación: un hombre de rostro más enjuto, no falto de cabellera, con menos aspecto de retrato, mirando siempre hacia su derecha (sin duda porque en la serie de apóstoles a la que perteneció la imagen de Cristo había de estar situada

31. Caravaggio, *David vencedor de Goliat*. Hacia 1600. Óleo sobre lienzo, 110,4 × 91,3 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

conocida por algunas copias; a la vez, el eminente crítico italiano indicaba como autógrafos de Caravaggio la *Madonna che svezza il bambino* de la Galería Corsini de Roma [hoy atribuida a Orazio Gentileschi] (fig. 30) y el *David* del Museo del Prado (fig. 31), cuadro que el catálogo de nuestra pinacoteca le atribuye con interrogante siguiendo la opinión de Venturi y Voss, que lo creían muy próximo a Merisi. Este *David* adolece de debilidad en la ejecución, que supongo será la que motivó las reservas de Venturi y Voss, pero su concepción induce a Longhi, inevitablemente, a pensar en el propio Caravaggio. Hermann Voss, por su parte, ha descubierto y publicado en Alemania un *Muchacho con garrafa de flores* y Denis Mahon, en una de las frecuentes sorpresas que las colecciones privadas inglesas deparan, un extraordinario *Concierto* que las fuentes históricas más antiguas citaban y se creía ya definitivamente perdido. No ha sido, pues, parva la cosecha en el medio año transcurrido desde la clausura de la *Mostra*[3].

Existe una cuestión caravaggesca, atizada por la exposición milanesa, sobre la cual hay entablada actualmente una apasionante discusión: la fecha que debe asignarse al ciclo

42. Caravaggio, *Judith y Holofernes*. 1598-1599.
Óleo sobre lienzo, 144 × 195 cm. Roma, Palazzo Barberini.

En el lado opuesto, la palma y la espada se entrecruzan por sus extremos formando un ángulo casi recto, generando profundidad espacial con sus largos brazos, que con la rueda constituyen un triángulo de valor estructurador en la composición. Caravaggio ha mimado la colocación de la palma, que, al entrecruzarse sobre el cojín, crea un exquisito acorde cromático rojo y amarillo. Y para que la estabilidad de su colocación quede asegurada, ha hecho que un extremo de la palma atraviese la falda de la santa, como si fuera un grueso alfiler o un pasador. La hoja de la espada está teñida de sangre, color que algunos comentaristas atribuyen simplemente al reflejo del cojín, pero que se extiende muy arriba del acero para que sea así. No cabe duda de que el artista ha jugado con esta ambigüedad entre sangre y reflejo.

Comparto la opinión de muchos críticos de que la persona que aquí prestó sus rasgos a santa Catalina es la misma hermosa joven que posa como Magdalena en el lienzo de Caravaggio de Detroit (fig. 41), y seguramente es también la que sirvió para su *Judith y Holofernes* (fig. 42) y la que se veía en el *Retrato*, perdido durante la Segunda

En el centenario de Ribera: Ribera en Roma. El manuscrito de Mancini (1952)

La primera indicación de que el manuscrito de Mancini contuviera noticias curiosas acerca de la estancia de Ribera en Roma es ya bastante antigua, puesto que se lee en el artículo de Roberto Longhi, de 1915, sobre el pintor napolitano Battistello Caracciolo. Posteriormente, en distintas ocasiones, el propio Longhi expuso concisamente que los párrafos de Mancini se referían a una «indecible bohemia» vivida por el español en la ciudad papal y a diversas pinturas (los cinco *Sentidos*, *Cristo depuesto*) realizadas por él en sus años romanos[1].

Esta reiterada referencia no podía ser más incitante. Y ello no porque aquel pasaje se nos anunciara como alusivo a un vivir desgarrado y prometiera revelarnos algún episodio movido y jugoso para sumarlo al ya dilatado anecdotario con que cuenta el artista por gracia de otros tratadistas de antaño, sino, sobre todo, porque de allí podría venirnos quizá la tan deseada luz en torno a la vida y a la obra del Españoleto antes de su establecimiento en Nápoles, la zona más oscura de su biografía y también la más importante desde el punto de vista de su formación pictórica.

A pesar de lo antedicho, este trozo manciniano –que, si no aporta revelaciones sensacionales, es, como se verá, de muchísimo interés– ha permanecido inédito hasta hoy; cosa por lo demás que no puede extrañar cuando la mayoría de los libros consagrados al Españoleto han ignorado incluso las repetidas citas de Longhi[2]. Conste esto no para avalorar esta minúscula gestión de transcriptor de un breve texto tomado de un manuscrito fácilmente asequible, sino como un exponente más del despego de la crítica moderna para con el valenciano.

Giulio Mancini fue un distinguido profesional de la medicina apasionado por las cosas del arte. Nacido en Siena en 1558, ya antes de concluir el siglo XVI se hallaba

52. José de Ribera, *El Gusto*. 1614-1615. Óleo sobre lienzo, 112 × 87 cm. Hartford, Wadsworth Atheneum.

Gracias a una clarividente intervención de Roberto Longhi[27], en 1966 fue identificada la estupenda serie de los *Cinco sentidos* (*El Gusto* en original, los cuatro restantes, en copias) (figs. 52 y 53), que marcó un avance fundamental hacia la recuperación historico-crítica del quehacer de nuestro artista en el segundo decenio del siglo, el Ribera de Roma y de los primeros años de Nápoles, un periodo que hasta entonces había permanecido casi inexplorado. Esos *Cinco sentidos* son sin duda, aunque no ha faltado quien haya manifestado alguna reserva, la misma serie que citó elogiosamente Giulio Mancini, y por tanto pertenecen al tiempo romano, no más tarde de 1616. En la actualidad, el catálogo riberiano correspondiente a ese decenio es ya bastante crecido, y además de obras antes no

Historia de hechicería (inédito)

Sobre el esqueleto de un animal fantástico, hay una bruja sentada en cuclillas. Es una vieja de horrible expresión, con la boca abierta, la lengua fuera, y cabellera suelta al viento; lleva sobre las rodillas un puchero humeante, y con la mano derecha agarra la cabeza de uno de los cuatro niños que tiene ante sí sin duda para introducirlo en el recipiente. Un hombre y una mujer tiran de este monstruoso vehículo por medio de correas; la mujer empuña una pata de caballo y el hombre lleva al brazo un niño muerto. Un niño montado sobre un cabrón negro y tocando una rara trompeta, y tres hombres a pie (uno de los cuales está subiéndose a otro esqueleto-vehículo más pequeño; los otros dos detrás) completan el cortejo, que va precedido por el vuelo de una bandada de ánades. La extraña comitiva, presentada en plena marcha y cuyos componentes están desnudos (salvo un par de paños mínimos), cruza ante una especie de cañaveral. Es de noche, en lo alto asoma la luna, y a la derecha, en la lejanía se divisa el aquelarre (fig. 61).

Esta composición, que podríamos titular *Camino del aquelarre* (en Italia se la denomina tradicionalmente *Lo stregozzo*, en francés *La carcasse*, en inglés *The Carcass*), copia con pequeñas variantes una estampa abierta por Agostino Veneziano (o según otros por Marcantonio Raimondi) hacia 1525 (fig. 62). La copia es un par de centímetros mayor a lo alto y a lo ancho que la estampa (30 × 64 cm). Su singularidad temática y su calidad han hecho de esta estampa una de las más famosas del grabado italiano renacentista, y este cobre de Ribera no es la única copia antigua en pintura que se conoce[1].

Como veremos más adelante, los inventarios del siglo XVIII (a partir de 1734) de la colección real española, así como Ponz y Ceán Bermúdez, precisan que este cobre sigue una invención de Rafael. La coincidencia en señalar este extremo (que no resulta muy evidente) parece indicio seguro de que la inscripción ya existía entonces. Probablemente la inscripción es del siglo XVII y su tipo de letra resulta parecido al de las firmas del maestro, pero la ortografía excluye que esté escrita por él mismo.

La estampa, según opinión de Bartsch[2], coincide con la indicación: «R[aphael] V[rbinas] inuentor» que lleva la copia del Españoleto, no está basada en un dibujo de

74. Detalle de fig. 73.

Existen diversos ejemplares con el tema de san Jerónimo leyendo una carta que están más o menos relacionados con el que aquí presentamos y se vinculan de distintas maneras con Georges de La Tour. Sigue mención de los principales.

El más próximo por su composición es el de la colección de la reina Isabel II de Inglaterra, conservado en el palacio de Hampton Court. Fue adquirido por Carlos II de Inglaterra en 1662 como obra «a la manera de Alberto Durero», y sólo en 1942 fue reconocida por H. Gerson como «una réplica de La Tour»; Pariset, el renovador de los estudios sobre La Tour, la consideró copia[3]. Figuró en la exposición de 1972[4], con catalogación firmada por dos máximas autoridades en la materia, P. Rosenberg y J. Thuillier: después de observar que la obra está muy gastada, cara incluida, se destaca la calidad de ciertos trazos mejor conservados, mano, mangas «et la justesse préservée de l'ensemble», proponiendo ver en el cuadro una obra de La Tour. F. Conisbee lo comenta y reproduce como obra de La Tour[5]. Figuró en el catálogo de la última gran exposición de Georges de La Tour de París de 1997 (cat. núm. 14, con toda la extensa bibliografía precedente), pero con la indicación de última hora de que el cuadro no había podido ser prestado por razones de conservación; en la ficha, después de comentar la mala conservación del cuadro, J.P. Cuzin comparte la opinión positiva de los catalogadores de 1972. A mi juicio, el *San Jerónimo leyendo una carta* de esta exposición es indiscutiblemente anterior al de Hampton Court, y entiendo que su descubrimiento hará ver con nuevos ojos críticos el lienzo inglés, que en diversos aspectos de primer orden deriva evidentemente del aquí expuesto, que en todo caso es a mi juicio un original seguro de Georges de La Tour, realizado por el mismo tiempo que el *Apostolado* de Albi o probablemente poco después. El *Apostolado* de Albi está considerado como una de las primeras obras conocidas, si no la primera de todas, del maestro lorenés, situable por 1615-1620 o ya entrado el decenio siguiente.

Otra versión de *San Jerónimo leyendo una carta* relacionada con ésta, con el añadido de que en primer plano se representa una mesa con libros, calavera, etcétera,

109. Francisco de Zurbarán, *Crucifixión*. 1627, Óleo sobre lienzo, 290,3 × 165,5 cm. Robert Waller Memorial Fund. 1954.15, The Art Institute of Chicago

110. Francisco de Zurbarán, *Crucifixión* (detalle de fig. 109 con la firma).

decisivo para reconocerlo–, no se comprende cómo Hugo Kehrer pudo apuntar en su libro sobre Zurbarán, de pasada, sin aducir argumento alguno y con la sola reserva de un «täusche ich mich nicht», que el *Crucifijo* de San Pablo era el publicado por él como de propiedad del Dr. M. Rohe de Múnich; una tela esta que carece de firma y fecha, y que Mayer –a quien cito porque probablemente la había visto– creía más bien trabajo de escuela o de taller, como ya las reproducciones mediocres ofrecidas por Kehrer inclinan fuertemente a pensar[3].

Si bien casi no era necesario, he aludido a la gratuidad del señalamiento de Kehrer porque estas líneas se enderezan precisamente a identificar, espero que convincentemente, este hasta hoy extraviado *Crucifijo* que durante un reciente viaje he tenido la fortuna de estudiar, en propiedad de un particular que en el momento en que escribo lo posee en Basilea [hoy en el Art Institute de Chicago] (fig. 109).

Dejando aparte ahora las confrontaciones estilísticas que delatan su data aproximada, y su extraordinaria calidad, que hace honor crecido a cuanto podía esperar el más crédulo lector de los citados textos antiguos, la identificación se basa en lo que no podía faltar en el lienzo de San Pablo, en la firma inscrita en el papelito que simula estar fijado en la parte inferior del madero: *Fran.co Dezur(baran) fa(t?) 1627*. Firma y fecha, en ciertas partes bastante gastadas (la cartela no está libre además de intervención de restaurador), se leen con facilidad, salvo las casi

147. Luis Meléndez, *Bodegón con pepinos, tomates y recipientes*. 1774. Óleo sobre lienzo, 41,6 × 62,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado. El cuadro está firmado en la parte frontal de la mesa con el nombre y los apellidos completos del pintor.

es aquí, unos quince o veinte años más tarde, un hombre que nos escruta con expresión entre orgullosa y amargada, alguien que no se siente bien tratado por la vida y que (sin que ello quiera sugerir una comparación de calidad o de estilo) hace pensar en el viejo Rembrandt. Este testimonio visual concuerda con la información allegada por otros conductos. Meléndez, que no logró ver cumplida su aspiracion de ser nombrado pintor de cámara del rey de España, afirma en un documento «no tener medios […], ni aun los precisos para alimentarse, pues se halla sin más patrimonio que sus pinceles». Y en su testamento hubo de declararse «pobre de solemnidad por no tener bienes que testar». No sé si le hubiera servido de consuelo recibir entonces la revelación de que doscientos años más tarde un pequeño óleo suyo iba a cotizarse en el mercado de Londres en 65.000 libras.

Pero si no pudo o no quiso ganarse la vida pintando retratos de sus semejantes, Meléndez se convirtió en un personalísimo retratista de vituallas, como bien puede apreciarse en la presente exposición. Para la teoría dominante de su tiempo, la del idealismo académico, la pintura de bodegones constituía el último peldaño del escalafón de los temas tradicionales pintables, el grado al que no debían descender, salvo por incursión muy ocasional, los profesores de primer rango. Y, de hecho, si no me equivoco,

155a. Luis Paret y Alcázar, *Culiblanco*. Hacia 1774. Aguada sobre papel, 390 × 310 mm. Colección particular.

155b. Luis Paret y Alcázar, *Piñonero*. Hacia 1774. Aguada sobre papel, 390 × 310 mm. Colección particular.

155c. Luis Paret y Alcázar, *Cola roja collarada*. Hacia 1774. Aguada sobre papel, 390 × 310 mm. Colección particular.

155d. Luis Paret y Alcázar, *Oropéndola (macho y hembra)*. Hacia 1774. Aguada sobre papel, 390 × 310 mm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

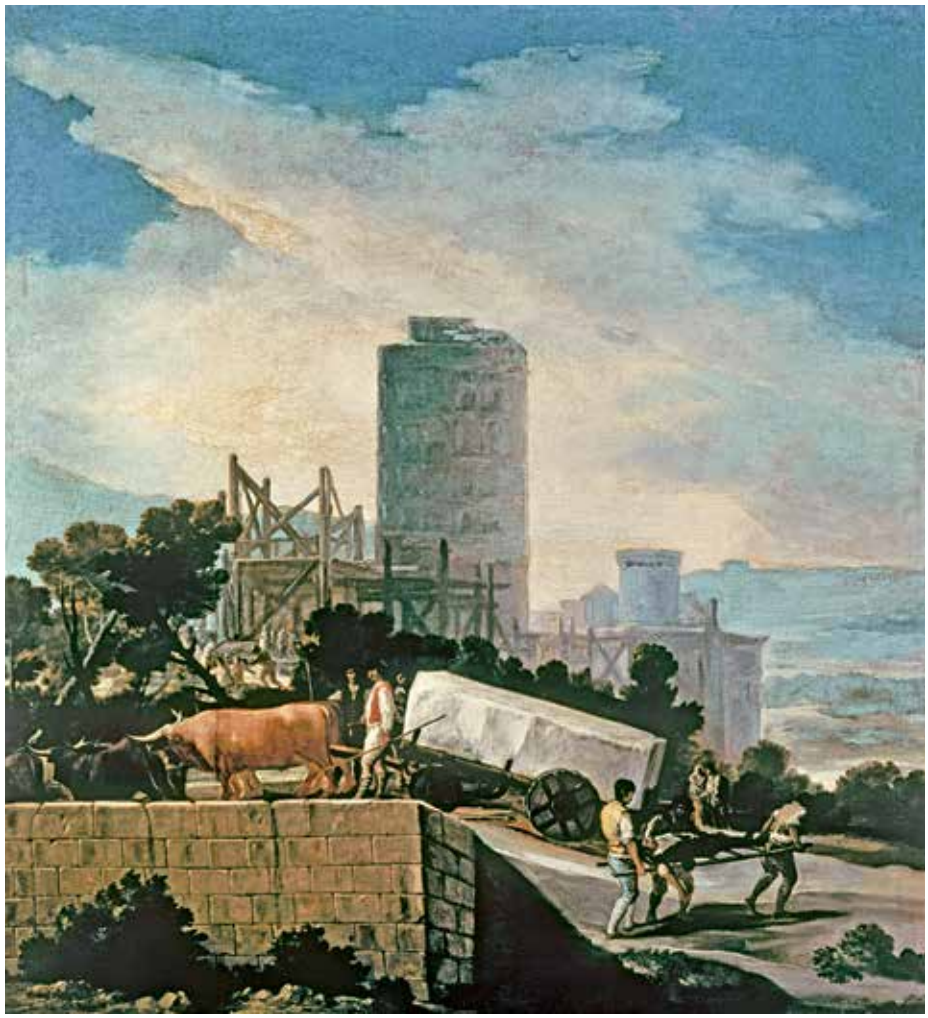
Anotaciones al Goya joven
(1954)

Este artículo se propone contribuir al esclarecimiento de la zona más oscura que existe en toda la trayectoria del quehacer artístico de Goya, es decir, el periodo de unos diez años de amplitud que se extiende desde el aprendizaje en el taller de Luzán hasta su paso de Zaragoza a Madrid, en 1773.

El hecho de que un artículo de este tipo escrito por un español venga a albergarse en una revista italiana es tan insólito que casi parece demandar una explicación; una explicación, se entiende, que correspondería dar a quienes han permitido que la falta casi absoluta de contacto entre Italia y España en esta circunscripción de los estudios artísticos sea hoy una triste realidad, apenas mitigada por algún esfuerzo aislado.

Por lo demás, a nadie podría sorprender que la universalidad de criterio que impulsa a *Paragone* acoja unas páginas sobre artista tan universal como Goya. Tanto más cuanto que, a pesar de su todavía corta vida, *Paragone* es ya imprescindible en las bibliotecas hispanas por los excelentes servicios que ha prestado a la investigación de las conexiones italoespañolas, entre los cuales se cuentan algunas de las aportaciones más positivas que se hayan hecho jamás en este poco transitado campo, como los descubrimientos acerca de los «comprimari spagnoli della maniera», Pedro de Campaña, Velázquez, etcétera. También esta cuestión del Goya mozo posee un contorno que se inserta en cierto modo, como luego veremos, en la red tupida de las relaciones italoespañolas. Y uno de los motivos que han intervenido en la invitación, tan honrosa para el firmante, a presentar aquí este ensayo es precisamente el de oficiar de complemento, espero que con alguna utilidad, al que el profesor Roberto Longhi publicará por su parte referente a los ecos de la cultura romana contemporánea en Goya.

Hasta ahora no había emergido a la superficie ningún original de Goya con visos de pertenecer a sus tiempos romanos. Por ello, las dos telas que en esta ocasión se reproducen por primera vez podrán servir quizá de base para ulteriores identificaciones, estimulando una recuperación cuyas dimensiones no cabe prever, ya que ignoramos



177. Francisco de Goya, *La construcción*. 1786-1787.
Óleo sobre lienzo, 169 × 127 cm. Planeta Corporación, S.R.L.

Es de notar que en este documento hay una inexactitud en lo que se refiere a la descripción del último cuadro, puesto que no son dos sino tres los pares de bueyes que tiran del carro.

La dispersión actual de esta serie, como la de todos los bienes que hubo en La Alameda, es consecuencia de la quiebra de la casa de Osuna a la muerte del decimosegundo duque, Mariano Téllez-Girón (1824-1882), que fue embajador en Rusia y cuya prodigalidad llegó hasta derrochar el inmenso patrimonio familiar. Sus obras de arte se

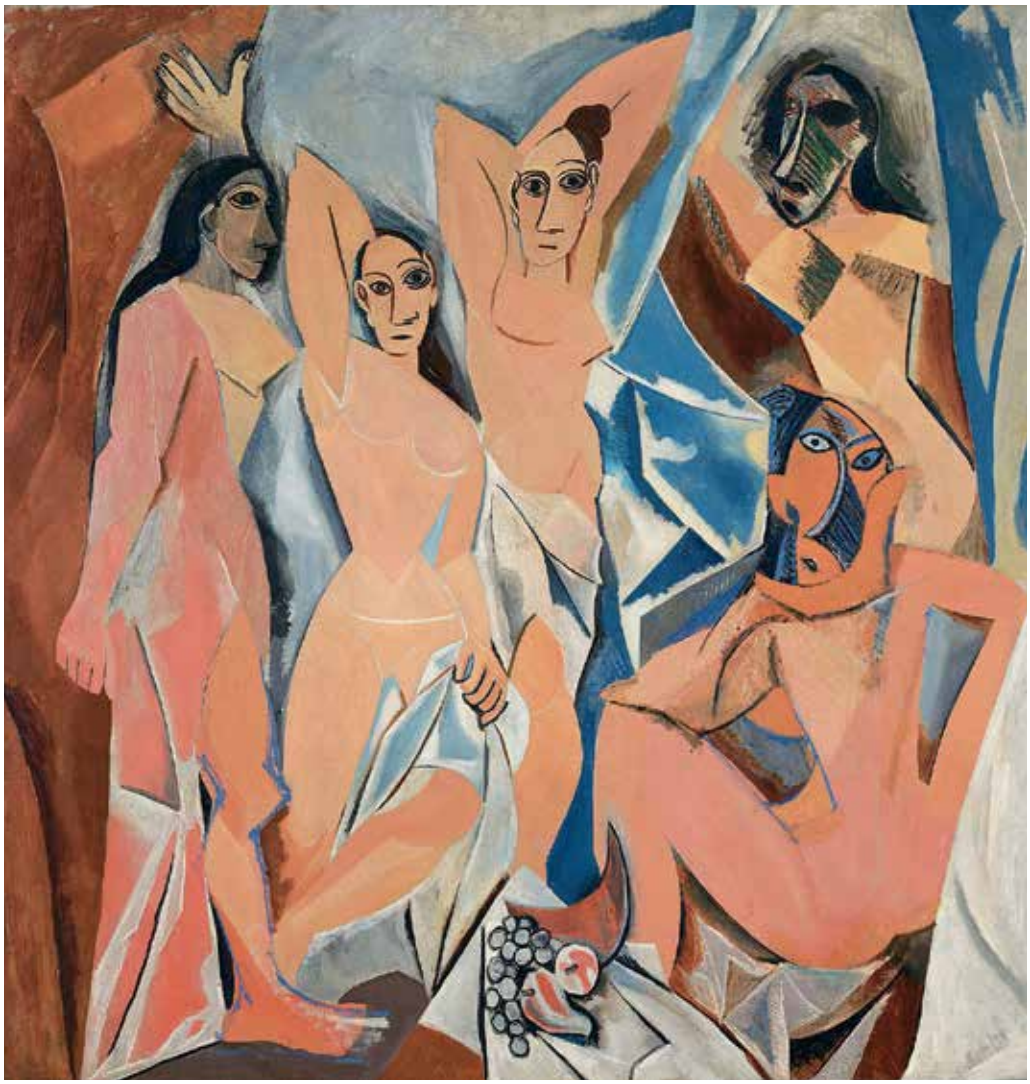
Homenaje a Pablo Picasso, 1881-1973
(1989)

Pablo Ruiz Picasso nació en Málaga el 25 de octubre de 1881, a las once y cuarto de la noche. Fueron sus padres el pintor y profesor de bellas artes José Ruiz Blasco y su esposa María Picasso López, ambos también malagueños de nacimiento. Junto con su familia vivió en Málaga hasta 1891, en La Coruña de 1891 a 1895 y en Barcelona de 1895 a 1904. En este último año pasó a París. Salvo algunos viajes breves a España, Italia, Inglaterra y Polonia, en lo sucesivo vivió siempre en Francia, en la capital y en diferentes lugares de provincias, pero mantuvo siempre su nacionalidad española. Murió el 8 de abril de 1973, en su residencia de Mougins, cerca de Cannes (fig. 184). Su obra inmensa, no sólo de pintor sino también de escultor, grabador y ceramista, hace de él sin duda alguna el artista más eminente del siglo xx.

Picasso, astro mayor del arte de este siglo

En la historia del arte del mundo occidental hay siglos en los cuales cabe señalar sin vacilaciones un protagonista de relevancia superior a todos los de su tiempo.

Así sucede, por ejemplo, con Giotto en la pintura del siglo xiv, con Brunelleschi en la arquitectura del siglo xv o con Miguel Ángel en la escultura del siglo xvi. Otras veces la elección resultaría más comprometida y abierta a controversias. No es fácil en efecto optar entre un Rafael y un Tiziano en el Quinientos, o entre Caravaggio, Rubens, Velázquez y Rembrandt en el Seiscientos. Por lo que respecta a nuestro siglo, la cuestión es muy clara. No hay que esperar al año 2000 para poder afirmar que en el Novecientos el artista cumbre ha sido indiscutiblemente Pablo Ruiz Picasso. Al decir esto, uno no piensa sólo en su pintura. En el campo del grabado, Picasso ha sido por la calidad, variedad y extensión de su obra, por su dilatación de las posibilidades del medio y sus hallazgos técnicos, uno



189. Pablo Picasso, *Las señoritas de Aviñón*. 1907.
Óleo sobre lienzo, 243,9 × 233,7 cm. Nueva York, Museum of Modern Art.

una ridiculización de la pintura moderna. Todavía hoy la visión directa de *Les Demoiselles d'Avignon* nos sobresalta, es uno de los cuadros más provocativos y más intrigantes de todos los tiempos, un cuadro que sólo se va haciendo accesible a medida que se va comprendiendo con ayuda de los numerosísimos trabajos preparatorios su proceso de gestación y de elaboración. Es, como ha escrito Alfred H. Barr Jr., «un cuadro

José Milicua

Álbum | 1921-2013

Retrato de José Milicua dibujado
por Rafael Santos-Torroella.
Barcelona, 1947. Archivo José Milicua.

Participando en el Campeonato de Atletismo.
Madrid, 1948. Archivo José Milicua.

Villa Il Tasso (Florencia), sede de la Fundación Longhi,
donde Milicua se alojó en varias ocasiones desde 1951.

Carteles publicitarios (izquierda) y salas de la exposición (arriba)
El joven Ribera, abril de 2011. Museo Nacional del Prado.

José Milicua. Una biografía*

M. ROSA VIVES

1921

El 12 de mayo nace en Oñate, provincia de Guipúzcoa, José Domingo Milicua Illarramendi, hijo de Florencio Milicua Inza y de Carmen Illarramendi Osínaga, ambos naturales de Oñate. Sus padres tienen ya el domicilio familiar en Bilbao, donde José Milicua Illarramendi residirá hasta 1945.

1921-1943

La guerra civil y el servicio militar le impiden seguir estudios oficiales de segunda enseñanza con regularidad. De niño asiste en Bilbao a la Escuela de Artes y Oficios y siente gran afición por los estudios histórico-artísticos, estimulada por el trato con el gran erudito Juan Allende-Salazar, amigo de su padre, y por el pintor Manuel Losada, entonces director del museo de Bellas Artes de Bilbao.

1944

Con dispensa escolar se examina en una sola convocatoria de todos los cursos de Bachillerato en el Instituto de Segunda Enseñanza de Bilbao, y aprueba el Examen de Estado en la Universidad de Valladolid.

Cumpliendo todavía con el servicio militar se matricula en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, empezando una carrera ya totalmente definida dentro de las opciones de estudios oficiales que hay en ese momento. La inexistencia de una Facultad de Letras y de Escuela Superior de Bellas Artes en Bilbao le impide realizar allí esos estudios. La elección de Barcelona, motivada al principio por circunstancias familiares, se hará luego definitiva.

* En esta biografía cronológica se sintetizan los principales hitos que dan testimonio fehaciente de la vida y la labor como estudioso, erudito, experto, profesor y divulgador del arte de José Milicua. Se ordenan de la manera más exacta posible los datos obtenidos de documentos oficiales, publicados y también algunos manuscritos por el propio biografiado. Pese a nuestra intención de ser exhaustivos, es posible que algún dato haya quedado en el olvido o no se haya podido contrastar suficientemente. Con todo, confiamos en que esto no afectará de manera grave a la información del conjunto.