

Revista de Estudios Taurinos
Nº 5, Sevilla, 1997, págs. 165-172.

Calvo Serraller, Francisco: *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, Catálogo de Exposición, intr. de M. Crespo y est. de F. Calvo, Madrid, Fundación Cultural Mapfre-Vida, 1996.



Fig. n.º 30.— Portada del Catálogo de la Exposición de *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, procedente de la Colección del Museo Nacional de La Habana, comisariada por Francisco Calvo Serraller y patrocinada por la Fundación Cultural Mapfre-Vida, Sevilla, Museo de Bellas Artes, otoño de 1996.

El éxito internacional, en los últimos años del siglo XIX, de Fortuny el maestro de la *factura impecable* eclipsó a otros muchos interesantes pintores de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellos, a Eugenio Lucas (1817-1870) que fue, prácticamente, olvidado. En una exposición organizada en 1932 por la Sociedad Española de Amigos del Arte sobre *Antecedentes, coincidencias e influencias en el arte de Goya* fueron presentados, por primera vez juntos en España, veinticinco lienzos de Lucas. Aquí comenzó, casi tres cuartos de siglo después de su muerte, el renacimiento del interés por un pintor ciertamente inquietante. Sin embargo, este retorno vino de la mano de la confusión que se había creado entre Goya y Lucas, había cuadros donde los especialistas parecían incapaces de dirimir cuál de los dos era, con seguridad, el verdadero autor. Así muchos críticos, desde el resentimiento, vieron a Lucas como un imitador de Goya falto de la suficiente imaginación para la realización de una pintura emancipada, mientras que, para otros, tanta inclinación por el maestro les parecía sospechosa de modo que, muy pronto, se le achacó la elaboración de culpables falsificaciones. En un viaje que Eugenio Lucas hizo a París y de visita en el Louvre avisó a los responsables del Museo que un Velázquez que había colgado en una de las salas era obra suya.

En fin, un pintor cuya obra *goyesca*, desde hace un siglo, está en el centro de una permanente polémica que se proyecta, por un lado, en las oscilaciones que sufre el precio de su obra pero, también, por otro, *contaminando* con un punto de radical inseguridad una buena parte de la propia obra de Goya. Sin ir más lejos, el Metropolitan Museum de Nueva York acaba de replantear, a favor de Lucas, la tradicional atribución *goyesca* de su soberbio lienzo *Majas en el balcón*.

A partir de aquella muestra madrileña el destino de la obra de Lucas, a pesar de sus vacilaciones, fue en ascenso, éxito al que no debían ser ajenos las exposiciones ya realizadas en Munich (Alemania) (1912), en París (Francia) (1936) y en Nueva York (EE. UU.) (1942). No obstante, hubo que esperar todavía unos años, hasta 1955, para que un país de tradición cultural ibérica le dedicara el esfuerzo que toda exposición monográfica sería requiere: esta vez fue en La Habana de Cuba, concretamente en su Museo Nacional, en 1955. En realidad, la exposición cubana fue como un acto de agradecimiento a los Marqueses del Pinar del Río pues el grueso de las obras corresponden a una parte de su importante legado que generosamente hicieron al Museo de La Habana. La donación se debió a doña María Ruiz de Olivares, marquesa del Pinar del Río y fue decidida por ella a raíz de la muerte de su hijo Rafael González de Carvajal, IV marqués de Avilés. El legado se hizo efectivo, en 1954, a la muerte de la ilustre dama. Los Marqueses del Pinar del Río y de Avilés eran grandes propietarios de tierras en Cuba, dedicadas al cultivo de tabaco, en la famosa zona de Vuelta Abajo, provincia del Pinar del Río. De ahí precisamente, del lugar donde estaba el grueso de sus valiosas posesiones agrícolas procede la denominación de su título nobiliario. Eran, también, dueños de la Real Fábrica de Tabacos de Cuba fundada en 1797 que, a tenor de las medallas ganadas y premios internacionales conseguidos, podemos asegurar que el linaje Carvajal producía el mejor tabaco del mundo.

Aquella primera exposición desencadenó un movimiento alrededor de Lucas que permitió constatar como los cubanos habían sido muy sensibles a este pintor de modo que es,

en la Isla, donde se concentra, si le añadimos, los fondos de los museos del Prado y Lázaro Galdiano, lo mejor de la pintura de Lucas. Incluso, por caminos muy diferentes, va a llegar a Cuba, todavía, otra pintura atribuída a Lucas. Se trata de un espléndido cobre sobre la *Muerte de Pepe-Hillo* que fue adquirido en Nueva York por Ernest Hemingway y trasladado, por él mismo, a su residencia de Finca Vigía, en las afueras de La Habana, donde lo colocó junto a otras obras de tema taurino que él, como gran *aficionado*, poseía. Este óleo sobre metal tiene, para la Real Maestranza de Caballería de Sevilla y, por supuesto, para nosotros, un interés muy especial pues confirma, por las interesantes semejanzas que presenta con la



Fig. n.º 31.— Lucas, Eugenio: *Cogida de muerte de "Pepe-Illo"*, óleo sobre lienzo, 1,27 x 1,78 ms. (Apud.: Sevilla, Museo de la Real Plaza de Toros).

Muerte de Pepe-Hillo que conserva el Museo de la Real Plaza de Toros de Sevilla, sin duda, la mejor obra que del museo, lo bien fundado de la atribución a un mismo pintor. Ambas pintu-

ras constituyen dos miradas simultáneas, desde distintos ángulos, de un mismo y luctuoso percance: la cogida y la muerte del más insigne de cuantos matadores sevillanos de toros han existido, Joseph Delgado, alias *Yllo*, el autor de la primera tauromaquia de lidiadores a pie o *Arte de Torear*¹ En ambos, el diestro,



Fig. n.º 32.— Lucas, Eugenio: *Muerte de Pepe-Illo*, La Habana, Museo Ernest Hemingway (Apud.: Calvo Serraller, 1996: 18).

vestido de blanco, se halla dramáticamente suspendido en el cuerno izquierdo de un toro de negra cabeza, mientras que, con ambas manos, agarra con fuerza las astas asesinas (Figs. n.º 31 y 32). Sin embargo, la dimensión trágica de ambos lienzos proyecta una sombra que oscurece la claridad de la atribución.

¹ Para ver la importancia de la genial apuesta «ilustrada» de la obra de Pepe-Hillo ver, en esta misma **Revista**, el artículo de Antonio García-Baquero (págs. 13-52) donde se aborda esta cuestión crucial para la historia de la tauromaquia.

Veamos para la muestra, traída a Sevilla por el Museo de Bellas Artes de Sevilla, gracias al patrocinio de la Fundación y a la loable elección de Enrique Pareja, director del Museo, se colgaron 33 óleos con asuntos de brujería, de bandolerismo, de costumbres populares, de lances galantes entre majas y toreros, de escenas de guerras y revoluciones, de los cuales, la mayoría, catorce, eran de motivo taurino y en ellos se podían contemplar faenas vaqueras como *Majas y chisperos en el "apartados" de toros*, ambientes de ventas y canto como *Fiesta en "La Muñoza"*, la sorprendente y extraordinaria *Corrida de toros en plaza partida* pero, sobre todo, varios cuadros donde destaca, irrepetible, el tumulto de sus fiestas populares como en los inolvidables *Gran corrida de toros y cucaña*, el *Toro con collar* o la *Última suerte* en los que, sin duda, la pintura de toros alcanza uno de sus momentos de mayor plenitud.

Con contemplación de la obra taurina de Lucas que nos llega de La Habana nos permite avanzar, teniendo como fondo el recuerdo de Goya, la hipótesis de que este tipo de pintura, salvo en el caso del cobre de Hemingway, por cierto, en el que el centro del interés es de una cornada mortal, tiene, frente a la del genial aragonés, un carácter mucho más festivo aunque, en general, siga permaneciendo dentro de lo que es una fiesta brava. Además destaca en Lucas un matiz muy importante que lo distingue de Goya y es que, en su pintura, el único protagonista es el inmenso, el ensordecedor tumulto popular, es el movimiento vertiginoso de la colectividad social tomada en su conjunto. La pintura taurina de Lucas se caracteriza porque los protagonistas ya no son los individuos y el pueblo como Goya sino sólo el pueblo en masa, sólo el

pueblo libre de toda tutela, sólo el pueblo emancipado de todo formalismo. Al fin y al cabo son los mismos años de la revolución de París, de las barricadas de Berlín, de la independencia de Suiza, de un paso de gigante en la abolición de la servidumbre en Rusia, de la unificación revolucionaria de



Fig. n.º 33.— Lucas, Eugenio: *Mujeres y toros*, óleo sobre lienzo, 76 x 99 cms., fragmento, s.f., La Habana, Museo Nacional (Apud.: Calvo Serraller, 1996: 95).

Italia, de todos los vigorosos movimientos sociales que, por una parte, están anunciando la Revolución española de 1868 y, por otra, terminará conformando el mundo moderno. El movimiento de masas, el símbolo de la subversión elevado a único protagonista esto es lo que distingue la pintura taurina de Eugenio Lucas Velázquez de la de Goya. En la obra de Lucas hay mucho más entusiasmo colectivo que tragedia

individual. Por eso, somos conscientes de que este análisis inclina a replantearse quien es el verdadero autor del patético y magnífico lienzo anónimo *Cogida y muerte de Pepe-Hillo* del Museo de la Real Plaza de Toros de Sevilla.

La exposición, brillante, de indudable calidad como conjunto artístico tiene un doble interés que la señala especialmente para los aficionados a toros pues no sólo es la primera vez que sale de La Habana sino también que hemos tenido la oportunidad de ver, en Sevilla, cuadros, como por ejemplo, *Cahea en un bosque*, que eran la primera vez que se exponían en España.

Pedro Romero de Solís
Fundación de Estudios Taurinos

