

UNA OBRA: LA «ALEGORIA DE LA PINTURA» DE EUGENIO LUCAS VILLAMIL (1858-1918) EN COLECCION PRIVADA MALAGUEÑA

MARIA TERESA SAURET GUERRERO

El día que la historia de la pintura española del s. XIX cuente con los estudios necesarios de cada uno de los pintores que formaron el panorama artístico decimonónico, será el momento de sopesar el auténtico significado que este siglo tuvo para la pintura española, mientras tanto, tendremos que ir rastreando por archivos, museos y colecciones particulares en busca de obras y noticias de nombres que, hasta ahora, son sólo líneas escuetas dentro de la lista de autores que se dieron en ese siglo.

Tal es el caso de Eugenio Lucas Villamil, nombre que siempre aparece vinculado al de su padre, Eugenio Lucas Velázquez (hasta los estudios e investigaciones de Pardo Canalís conocido por Eugenio Lucas Padilla) (1), y como mero imitador de éste, su arte aparece capitidisminuido ante la fuerza y calidad de aquél.

La puesta en actualidad de la vida y obra de Lucas Velázquez y la merecida valoración que su arte está experimentando a partir de trabajos como el anterior mencionado o los de Tormo (2), Gaya Nuño (3), Trapier (4), etc., han producido la exhumación de documentación referente a este pintor, a la vez que van aportando datos sobre su hijo, del que se va formando el esqueletaje de una biografía.

De esta forma Pardo Canalís certifica que Eugenio Lucas Villamil fue el segundo hijo habido entre Eugenio Lucas y Francisca Villamil (hija de Francisco y Josefa López y no hermana de Genaro), con la que mantenía relaciones. Nació el 14 de Enero de 1858 y fue bautizado del día 25 de ese mes en la parroquia de San Marcos de Madrid. Su nacimiento tuvo lugar en la calle Río n.º 4, domicilio de la madre, figurando en las inscripciones parroquiales como hijo natural de Francisca. El nombre del padre no aparece y, en un afán de ocultar su vinculación, se disimula la filiación inscribiéndose con alteración de sus verdaderos apellidos apareciendo en los registros como Eugenio Pérez Villamil (5).

(1) PARDO CANALIS: «El mundo ignorado de Eugenio Lucas». Revista GOYA, año 1973 n.º 116, pág. 71-75.

(2) TORMO, Elías: «Lucas, nuestro pequeño Goya». Revista ARTE ESPAÑOL, años 1912-13, pág. 150-160.

(3) GAYA NUÑO: «El centenario de Eugenio Lucas. El glorioso olvidado». Revista GOYA, año 1970, n.º 98, pág. 76-85. «Eugenio Lucas», Barcelona, 1948.

(4) TRAPIER, Elizabeth du Gué: «Eugenio Lucas y Padilla» New Yorck, 1940. LASSAIGNE, Jacques: «La pintura española de Velázquez a Picasso». SKIRA, Genève, 1954.

(5) PARDO CANALIS: *Ob. cit.* pág. 75.

Su infancia transcurriría al lado de sus padres quedando como testimonio de ella el delicioso cuadro: «Los hijos del artista» en el que está representado Eugenio junto a su hermana mayor María Teresa y que, en su posesión desde la muerte de su padre, lo regaló a D. José Lázaro Galdiano junto a otras obras de éste a raíz de la protección que Lázaro le dispensó a partir de 1910. Precisamente, a instancias de D. Angel Barcia fue D. José Lázaro a la modesta casa de la calle Segovia donde habitaba Lucas Villamil en busca de noticias sobre Lucas padre, y, desde ese momento, fue su mecenas convirtiéndole en su pintor de cámara hasta la fecha de su muerte, ocurrida el 23 de Enero de 1918, pintando durante este tiempo para él los techos de «Parque Florido» así como otras obras que lucen junto a las donadas de su padre (6).

De su formación artística podemos deducir, por la estrecha unidad que presenta con la obra de Lucas Velázquez, que la recibiría directamente de él, aunque no por muchos años ya que Lucas murió en 1870 cuando Eugenio hijo contaba 12 años, sin embargo, su pintura desde entonces es fiel reflejo de su primer maestro.

Siguiendo los pasos obligados durante el siglo participó en las Exposiciones Nacionales en tres ocasiones: La primera en 1876 con dos obras, de escaso mérito según la tónica de aquel certamen en la que la medalla de honor y las de primera clase quedaron desierta; la segunda en 1881 con una obra y la tercera en 1884, con dos. En ninguna mereció la atención del jurado, pasando aún más desapercibidas ante obras como «Otelo y Desdémona» y «Los amantes de Teruel» de Muñoz Degrain y «El príncipe de Viana» y «Conversión del duque de Gandía» de Moreno Carbonero, las obras premiadas.

Gaya Nuño caracteriza su pintura por tener el canon más esbelto que su padre y la pincelada más menuda, clasificando su producción en tres grupos:

- Obras que en temática y técnica imita de forma «descarada» a su padre.
- Aquéllas que pretende hacer pasar obras de Goya acercándose al aragonés lo más posible.
- Las de propia imaginación, que él califica de «las menos interesantes» (7). La obra de la que damos noticia: LA ALEGORIA DE LA PINTURA, lienzo de 1,12x0,63 m. encajaría dentro de esta tercera clasificación.

La obra, aparecida en colección privada malagueña, presenta, en primer plano, una figura tocada con corona de flores, centrando la composición, cubierta con túnica de tonos dorados ceñida a la cintura y envuelta en un largo y amplio manto rojo y blanco, con bordados dorados, que con amplios pliegues, envuelven el cuerpo cayendo por encima del brazo derecho; éste sostiene una paleta y pinceles. El brazo izquierdo sujeta un cuadro sobre el que está trabajando, en el que representa una escena de batalla. Sus pies pisan una piel de león que cubre los escalones de una escalinata. A la izquierda, objetos, tales, como libros, paleta, pinceles y otros útiles del oficio, una calavera semi-escondida y otros objetos sin identificar se agrupan bajo los lienzos.

En segundo plano y a la izquierda, cubierto en parte por la figura, un lienzo sobre caballete en donde hay representada una Inmaculada y un paisaje de nubes y vegetación.

(6) PARDO CANALIS: *Ob. cit.* pág. 75.

(7) GAYA NUÑO: «Arte del s. XIX» *ARS HISPANIAE*, vol. XIX, pág. 234 y 239.

Técnicamente el pintor, amoldándose a lo académico del tema, ha abandonado la pincelada suelta y, reduciéndola, emplea el pincel con justeza pormenorizando los detalles de la composición, describiendo la figura central mucho más que los fondos y demás elementos de la escena, que muestran una factura mucho más suelta, siendo el empaste abundante, en general, y la pincelada curva y de gran movimiento, acercándose a las características clásicas de sus obras luquescas y goyescas.

El colorido, brillante y variado, ha sido resaltado por la luz que, de forma violenta, irrumpe desde la derecha iluminando la figura central realzando aún más su protagonismo dentro de la obra, mientras que el paisaje y los accesorios del cuadro que han sido intencionadamente más abocetados, permanecen matizados por la atenuación de la luz.

De sumo interés resulta el tema en que vemos la pervivencia del lenguaje simbólico barroco traducido, en sus formas externas, a la dicción, más directa, del s. XIX.

De la nobleza de la pintura, que ya hablara Calderón de la Barca en el s. XVII como «arte de las Artes, que a todas domina sirviéndose de todas» (8), las Academias a partir del siglo XVIII hacen proclama y Lucas Villamil, como queriendo reconciliarse con ella por su forma de trabajar tan alejada de los postulados que predica, realiza, como un manifiesto, esta Alegoría.

Utilizando un lenguaje barroco exalta a la figura por el ropaje, de amplias formas y ricos materiales, propio sólo de personajes reales; su rostro amorfo, de diosa y de ángel, aparece enmarcado, como musa, por flores y laureles de héroes; como soberana de las artes sus pies pisan la piel del león dominando a la Naturaleza, mientras que su mano sostiene la pintura que está realizando: una batalla; el cuadro de historia como representante supremo de la pintura del XIX es el tema escogido por la diosa, como su centro de interés. Pero sin olvidar la temática religiosa presenta también una Inmaculada, con una doble intención: enaltecer la temática y, precisamente, por presentar el tema mariano, vincular la figura de la Pintura con S. Lucas, el pintor de la Virgen, llegando de esta forma a la sacralización de ella.

Los libros (tratados de pintura?), la calavera, etc. no son sino reminiscencia de las Vanitas barrocas desprovistas de su contenido pero testigos de una tradición que llega incólume hasta fechas muy próximas al s. XX. Del lenguaje interno de la simbología barroca nada queda, pues el lenguaje se presenta fácil en esta obra donde la dicción es accesible a un público que entendía más de formas que de contenidos.

La obra aparece fechada y firmada en la zona inferior central de la forma típica, que según Gaya Nuño (9), utilizaba en aquellas obras en las que el autor quería diferenciar su producción de la de su padre, no pudiéndose precisar con claridad la fecha por aparecer el número de las decenas ilegible, siendo nítidos sólo el 1 de millar, el 8 de las centenas y el 6 de las unidades, por lo que la firma completa quedaría: Eugenio Lucas Villamil 18 6.

(8) GALLEGO, Julian: *«Visión y símbolos de la pintura española del siglo de oro»*. Madrid 1972, pág. 279.

(9) GAYA NUÑO: *Ob. cit.* pág. 234.



EUGENIO LUCAS VILLAMIL. «La alegoría de la Pintura»