

Lola Caparrós Masegosa, Cristina Doménech Romero,  
Yolanda Guasch Marí  
(eds.)

*"Yo escribo sobre lienzos y no sobre cuartillas; mi pluma es el pincel."  
José María López Mezquita*



**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

**HISPANIC**  
MUSEUM & LIBRARY

**Andalucía en Nueva York:  
presencias y miradas artísticas  
desde ambos lados del Atlántico**

**Andalusia in New York:  
artistic presences and views  
from both sides of the Atlantic**



Lola Caparrós Masegosa, Cristina Doménech Romero,  
Yolanda Guasch Marí (eds.)

# **Andalucía en Nueva York: presencias y miradas artísticas desde ambos lados del Atlántico**

Andalusia in New York:  
artistic presences and views  
from both sides of the Atlantic

Granada, 2021

**eug** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD  
DE GRANADA

© De los textos

Sus autores

© De las fotografías

Las instituciones prestatarias

© Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Colegio Máximo, s.n., 18071. Granada

Tel.: 958243930-246220

Web: editorial ugr.es

ISBN: 978-84-338-6975-3

**Edita // Editor**

Editorial Universidad de Granada

Hispanic Society of America, Nueva York

**Colabora // Colaborate**

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio

Instituto de América de Santa Fe. Centro Damián Bayón

**Diseño y maquetación catálogo // Graphic design**

Adrián Contreras-Guerrero

**Traducción al inglés // Translator**

Elena Montejo Palacios

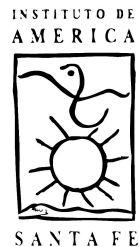


Relaciones artísticas entre Andalucía y América  
Los territorios periféricos: EE.UU. y Brasil



Esta publicación se ha financiado con fondos del Proyecto I+D+i: *Relaciones artísticas entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: EEUU y Brasil* (HAR2017-83545P)

**THE HISPANIC**  
MUSEUM & LIBRARY



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

**Comisariado-Dirección científica // Curators**

Lola Caparrós Masegosa  
Cristina Doménech Romero  
Yolanda Guasch Marí

**Textos // Texts**

Lola Caparrós Masegosa  
Cristina Doménech Romero  
Yolanda Guasch Marí

**Fichas // Object labels**

María Barney  
María Isabel Cabrera García  
Cristina Doménech Romero  
Carmen Gaitán Salinas  
Yolanda Guasch Marí  
José Manuel Martín Robles  
Elena Montejo Palacios  
Cristina Morales Segura  
Carlos Reyer Hermostilla  
Teresa Sauret Guerrero  
José Manuel Rodríguez Domingo

**Visualización 3D, infografías, fotogrametría digital,  
diseño web y programación // 3D Visualization,  
infographic, digital photometry, web design and  
programming**

IdeosMedia Estudio Creativo S.L.

**Instituciones prestatarias // Lenders to the exhibition**

American Academy of Arts and Letters, Arnot Art Museum, Memorial Art Gallery, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art Syracuse University Art Galleries and Collections, New York Historical Society, The Heckscher Museum of Art, The Nelson-Atkins Museum of Art, The Hispanic Society Museum & Library, University of Rochester y Whitney Museum of American Art.

**Equipo de investigación del proyecto // Project scientific team**

Rafael López Guzmán, Lisa Banner, Angela Brandao, Lola Caparrós Masegosa, Adrián Contreras Guerrero, Pedro Dias, Cristina Doménech Romero, Gloria Espinosa Spínola, Susan Galassi, Luis Gordo Peláez, Yolanda Guasch Marí, Richard L. Kagan, Elena Montejo Palacios, Francisco Montes González, José Miguel Morales Folguera, Iván Panduro Sáez, Guadalupe Romero Sánchez, Ana Ruiz Gutiérrez, Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Roxana Velásquez Martínez del Campo y Carmen Vidal.

**Agradecimientos // Acknowledgements**

Elvira Allocati, Miguel Cabañas Bravo, Charina Castillo, Emily Croll, Emily Cushman, Courtney Di Martino, Hélène Fontoira, Eleanor Gillers, Juan Antonio Jiménez Villafranca, Christine Marzano, Patrice Mattia, Luis Morales Corona, John O'Neill, Molly Phelps, Vanessa Pintado, Sarah Rapoport, Kerry Schaubert, Rebecca Tilghman, Lilian Tone, Marguerite Vigilante, Laura J. Wellner, Laura Wetmore y Stephan Wolohojian.



## ÍNDICE

<b>Andalucía en Nueva York: presencias y miradas artísticas desde ambos lados del Atlántico</b> // Andalusia in New York: artistic presences and views from both sides of the Atlantic <b>Lola Caparrós Masegosa, Cristina Doménech Romero, Yolanda Guasch Marí</b>	7
<b>La imagen de Andalucía a través de los artistas norteamericanos</b> // The images of Andalusia through American artists <b>Cristina Doménech Romero</b>	39
<b>Catálogo de obras</b> // Catalogue	75
<b>El coleccionismo durante la Gilded Age. La pintura del siglo XIX</b> // The collections during the Gilded Age. 19 <sup>th</sup> century painting <b>Lola Caparrós Masegosa</b>	133
<b>Catálogo de obras</b> // Catalogue	167
<b>Los artistas viajeros. Pintando en Nueva York</b> // The travelling artists. Painting in New York <b>Yolanda Guasch Marí</b>	221
<b>Catálogo de obras</b> // Catalogue	261
<b>Fuentes documentales y bibliografía</b> // Primary sources and bibliography	307





## **Andalucía en Nueva York: presencias y miradas artísticas desde ambos lados del Atlántico**

Lola Caparrós Masegosa, Cristina Doménech Romero, Yolanda Guasch Marí

*Si un cataclismo hiciese desaparecer nuestra Península, seguiría existiendo España en América gracias al noble y generoso españolismo de este gran americano*  
[refiriéndose a M. Archer Huntington]  
Blasco Ibáñez

Uno de los resultados más novedosos del Proyecto de I+D+i, "Mutis. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur" (HAR2014-57354-P9), fue la realización de la exposición virtual *Desde América del Sur. Arte virreinal en Andalucía* partiendo del espacio mensurable que suponía la sala expositiva de la Casa de América en Santa Fe (Granada), llegándose a un acuerdo con la dirección de la institución para la digitalización de su sala, adaptándola con unas condiciones expositivas genéricas aplicables a cualquier tipo de propuesta museológica para que pudiera servir de acogida a futuras propuestas.

Fruto de esta colaboración es la exposición que ahora se presenta con el título *Andalucía en Nueva York: presencias y miradas artísticas desde ambos lados del Atlántico*, dentro del Proyecto I+D+i: *Relaciones artísticas entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: EEUU y Brasil* (HAR2017-83545P), cuyo investigador principal es el profesor Rafael López-Guzmán. Esta iniciativa tiene como objetivo principal la divulgación y transferencia a la sociedad del conocimiento a través de materiales en acceso abierto, como el catálogo, que puede descargarse de

manera gratuita, o la iniciativa educativa *Soy un pintor viajero*, que, como recurso didáctico, permite acercar la exposición al público escolar.

Como señalaba Mark Roglán, Estados Unidos es uno de los países que más ha apreciado y coleccionado arte español. El número, calidad y variedad de las obras adquiridas por coleccionistas privados o instituciones artísticas es extraordinario, hasta el extremo de que no se podría entender la historia del arte español sin un análisis en profundidad del coleccionismo de sus obras en este país<sup>1</sup>. Buena parte de este patrimonio proviene de Andalucía a través del mercado y el coleccionismo generados en el siglo XIX durante la conocida como *Gilded Age* o Edad de Oro. Durante este período, los Estados Unidos experimentaron un extraordinario progreso económico y social que contribuyó a la creación de grandes fortunas cuyos propietarios pronto comenzaron a formar colecciones artísticas en sus lujosas mansiones así como a promover la creación de los museos nacionales. Por su parte, a partir de mediados del siglo XIX los artistas norteamericanos comenzaron a viajar a Europa para completar su formación artística, siendo Andalucía uno de los destinos más deseados. Dichos creadores se inspiraron en los elementos identitarios del sur de España para sus realizaciones plásticas, lo que resultó fundamental para otorgar mayor dimensión internacional de la región. Años más tarde, el trayecto se invirtió y serían los artistas andaluces los que cruzaron el Atlántico en busca de nuevas oportunidades o camino del exilio.

## I. EL RELATO EXPOSITIVO

Las investigaciones que dentro del proyecto citado han abordado estos temas han tenido ya resultados destacables<sup>2</sup> y nos han permitido plantear un proyecto museológico conformado por tres secciones centradas en Nueva York.

Reunir las obras que aquí se presentan supuso una labor ingente, pues la mayoría de estas se encuentran dispersas en diferentes museos e instituciones neoyorquinas, muchas de las cuales fueron visitadas para conocer y valorar *en situ* las obras a seleccionar; no obstante, el trabajo se ha visto recompensado por la

---

<sup>1</sup> "Pasión por España: el coleccionismo de arte español en los Estados Unidos". En: AA.VV. *Arte español en los Estados Unidos de América*. Madrid: El Viso, 2016, pág. 11.

<sup>2</sup> Véase LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUASCH MARÍ, Yolanda (eds.). *Intercambios culturales. Andalucía-Brasil-Estados Unidos*. Madrid: Sílex, 2020.

posibilidad de visualizar y poner en valor esta parte tan relevante del patrimonio andaluz.

La exposición se presenta bajo tres epígrafes que pueden visitarse de manera independiente. En la sala central ubicamos la sección *El coleccionismo durante la Gilded Age. La pintura del siglo XIX*.

La ciudad de Nueva York ha mantenido un constante, enriquecedor y fluido diálogo con la cultura española desde hace más de 150 años, lo que se refleja en la riqueza, calidad y diversidad del patrimonio artístico conservado en los museos e instituciones de la ciudad.

Será durante la *Gilded Age*, etapa de enriquecimiento y expansión de los Estados Unidos tras la Guerra de Secesión, cuando se produzca el nacimiento de las grandes fortunas, gracias a la industrialización del país, los ferrocarriles, la banca y el comercio, y el surgimiento de una nueva generación de coleccionistas que gastarán ingentes cantidades de dinero en gestar sus colecciones de arte y erigir mansiones para albergarlas, con el propósito de satisfacer sus aspiraciones sociales pero también de ejercer el mecenazgo cultural y la filantropía para con la sociedad norteamericana con una generosidad y un sentido cívico que, mediante donaciones o legados, hicieron que sus colecciones acabarían conformando la base de los museos de arte del país: J. P. Morgan, Henry Clark Frick, Archer Huntington, Andrew Mellow, W. Ralldolph Hearts, Henry y Lousine Havemeyer, Isabella Stewart Gardner, George F. Harding, Henry Hilton, Catherine Lorillard Wolfe, William Walter, Charles Deering, Philip Lehman, Benjamin Altman... en Boston, San Francisco, Filadelfia, Chicago o Nueva York.

Este afán por el coleccionismo artístico incluiría también la demanda por el arte español y alcanzará a la pintura andaluza del siglo XIX, que entrará a formar parte de importantes colecciones privadas e instituciones museísticas de Nueva York.

París será el epicentro de este mercado. A mediados del siglo XIX comenzó a ganar terreno a Roma como capital artística de Europa y a ser elegida por muchos artistas extranjeros como centro de aprendizaje, mejora profesional y fortuna internacional. Los pintores españoles también se sumaron a esta tendencia y comenzaron a frecuentar la capital gala a partir de 1850 atraídos por las posibilidades del sistema artístico francés. Muchos de ellos obtendrían allí un importante éxito y reputación internacional: Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo, Martín Rico, Ignacio León y Escosura, Eduardo Zamacois, Luis Ruipérez o

los andaluces Luis y José Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao, Emilio Sánchez Perrier, Manuel Jiménez Prieto, Francisco Peralta, Rafael Senet o Luis Ricardo Falero se instalan en la capital francesa y exponen en sus reputados salones oficiales con obras temática y técnicamente acordes con el gusto oficial de la época, teñidas en ocasiones de "españolidad".

París fue la vía de penetración de estos pintores en el mercado norteamericano, representados por influyentes marchantes como Adolphe Goupil, Michael Knoedler, George A. Lucas y Samuel P. Avery.

La selección que se ha hecho para esta primera sala incluye a aquellos artistas andaluces con una mayor presencia en el coleccionismo y mercado norteamericano. Piezas diversas entre sí, desconocidas para la mayoría del gran público, pero firmadas por algunos de los autores más significativos de la pintura andaluza de finales del siglo XIX, representativas del panorama estético de su época y fiel reflejo del gusto de la clientela trasatlántica: temas costumbristas, tipo *tableautin*, paisaje, retratos y asuntos orientales.

El repertorio de obras que se presenta, a su vez selección de un conjunto más amplio conservado en el país y la propia ciudad, se abre con las del sevillano Emilio Sánchez Perrier: *Landscape near Guillena* y *View with boats*, conservadas en el Memorial Art Gallery de la Universidad de Rochester; *Limpid waters*, del Heckscher Museum of Art de Huntington, y *Junto al río*, del Arnot Art Museum de Elmira, que compendian su trayectoria estética y su estilo dentro del género del paisaje fluvial, que lo llevaron a ser uno de los pintores españoles más demandados por los coleccionistas norteamericanos por su visión realista del paisaje, pincelada suelta pero esmerada, riqueza de colorido y marcado sentimiento intimista y poético del natural.

Junto al paisaje, el gusto del coleccionista norteamericano se abrió también a la pintura preciosista que representaría José Jiménez Aranda, del que se han seleccionado dos óleos, *Afilando la pluma*, de la Universidad de Syracuse, y *The presentantion*, de la New York Historical Society, testimonios importantes de su obra en la década de los 90 del siglo pasado, cuando gozaba de un gran reconocimiento artístico y comercial en el mercado norteamericano con sus *tableautins* de temática costumbrista y factura preciosista que muestran sus virtudes como dibujante, su capacidad de observación y matizado sentido cromático.

En la órbita de su hermano José, Luis Jiménez Aranda se decantó también en una primera etapa de su trayectoria artística por escenas costumbristas

ambientadas en el siglo XVIII, de ejecución minuciosa y rica paleta, como las presentadas en la sala: *The poet*, procedente de la New York Historical Society, o la deliciosa anécdota de la Frick Collection, *En el Louvre (Una revelación)*, alejadas del rumbo realista y modernista de sus pinturas tras su establecimiento en París a finales del siglo XIX.

Junto con los Jiménez Aranda y Sánchez Perrier, José Villegas Cordero fue uno de los pintores andaluces con más presencia en el coleccionismo norteamericano. Se expone el retrato de *Julia Ward Howe*, de la American Academy of Arts and Letters, con una pincelada enérgica y densa en materia y una gran maestría en el dominio de los tonos monocromos; y un primoroso *tableautin*, que tanto cautivaron a la clientela norteamericana y en los que demostró ser uno de los mejores cultivadores del género, *Examining arms*, procedente del Metropolitan Museum of Art.

De la Hispanic Society of America se presenta *Interior de la fábrica de tabacos*, de Gonzalo Bilbao, en el que su autor adopta un naturalismo de tradición velazqueña y los principios lumínicos y cromáticos del impresionismo, mostrándose también bajo la influencia de las propuestas sociales de la época.

Finalmente, ejemplificando la versatilidad del gusto trasatlántico, cabe citar las dos obras expuestas de Luis Ricardo Falero, muy demandado por el coleccionismo norteamericano; dos cuadros diferentes pero ejemplificativos de su trayectoria artística: *Twin Star*, acuarela propiedad del Metropolitan Museum of Art, incluida dentro de su producción de temas astrológicos a través de sensuales y académicos desnudos; y *Odalisca con instrumento de cuerda*, del Arnot Museum de Elmira, dentro del orientalismo, género que gozará de gran preferencia en el mercado contemporáneo y en el que Falero brilló como destacado especialista.

La selección de obras expuestas en esta sala queda como un testimonio elocuente de la recepción pública de la pintura andaluza del siglo XIX en Nueva York durante la *Gilded Age*.

Un segundo espacio lo conforma *Pintores americanos en Andalucía: La construcción de la imagen nacional*. Comenzamos el recorrido de esta sección rindiendo tributo al pintor sevillano Diego Velázquez, cuyo arte se convirtió en uno de los mayores atractivos que motivaron el viaje a nuestro país entre los artistas europeos y norteamericanos, a partir de mediados del siglo XIX. En Velázquez estos artistas hallaron una actitud independiente frente a los mandatos académicos, la fluidez pictórica, la ausencia de dibujo combinada con la pincelada vigorosa y sutil

cercana al impresionismo, el uso de una paleta monocromática con armonías plateadas o la captación de la atmósfera en el lienzo y de la sugestión del espacio a través de la luz. Los libros de copistas del Museo del Prado muestran la gran cantidad de artistas que transitaron por sus salas copiando al maestro. Uno de los mayores admiradores del sevillano fue John Singer Sargent, quien durante las seis semanas que residió en Madrid en el invierno de 1879 pintó al menos diez copias de pinturas atribuidas a Velázquez. Una de ellas es *Enano con Perro*, que posteriormente se ha considerado una obra de taller. Por otra parte, Frederick William MacMonnies recurrió a otra fórmula utilizada por numerosos artistas para rendir homenaje al maestro. El pintor se sitúa con el pincel y la paleta delante de su copia de *El triunfo de Baco*, que aparece invertida debido a que MacMonnies posa ante un espejo. La pincelada amplia y suelta emula el estilo pictórico de Velázquez en una evidente admiración por el maestro barroco español.

La sección continúa hacia otra sala de mayores dimensiones. A lo largo del siglo XIX España disfrutó de una notable popularidad entre viajeros, escritores o artistas europeos, especialmente ingleses y franceses, quienes comenzaron a interesarse por sus manifestaciones artísticas y culturales. A este fenómeno contribuyó en buena medida la expansión del movimiento romántico, uno de cuyos rasgos distintivos fue el orientalismo. Uno de los principios del ideario Orientalista era la nostalgia del pasado histórico de los diferentes pueblos y la exaltación de los valores singulares de cada "nación", al tiempo que promovía la fascinación por lo fantástico y pintoresco. Así, España -en especial Andalucía- se convirtió en destino preferente entre los viajeros gracias a los vestigios del pasado árabe que todavía se podían admirar en la arquitectura, el arte, la música o las costumbres. Este interés muy pronto se extendió también a los Estados Unidos de modo que un buen número de artistas norteamericanos, siguiendo la estela dejada por ingleses y franceses, comenzaron a viajar a España con el objetivo de plasmar en sus óleos esa imagen romántica cuya sensualidad, exotismo y pintoresquismo resultaban tan seductores y reclamaban sus clientes.

Tres asuntos interesaron principalmente a los artistas norteamericanos en España: el arte del Siglo de Oro, el universo de herencia árabe y el repertorio de tipos y costumbres populares que solían asimilarse con el sur de España como toreros, romaníes, flamencos o fiestas religiosas. El mosaico de imágenes del sur de España recreado por los artistas norteamericanos no fue homogéneo aunque sí hubo muchas convergencias en cuanto a la selección de los temas y el aprendizaje

de los grandes maestros españoles. En esta sala nos proponemos mostrar una selección de las diferentes miradas e interpretaciones de lo andaluz y de lo español plasmados en sus lienzos por la legión de artistas que visitaron España entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX.

Entre las costumbres y tipos populares, el baile y el cante flamenco fueron -y continúan siendo- una de las manifestaciones culturales más reproducidas en todo tipo de medio artístico tanto en las artes visuales como en el teatro, la danza, la ópera o la literatura. Su riqueza plástica y su indudable atractivo exótico sirvieron de inspiración a la pintura de los norteamericanos que viajaron al sur. Entre las diferentes interpretaciones, *El Jaleo* de John Singer Sargent se convirtió en la imagen por excelencia de España para los artistas americanos. En la muestra podemos ver el pequeño lienzo *Danza Española*, del mismo artista, que ofrece una imagen nocturna de un espectáculo flamenco que muy probablemente Sargent contempló en su estancia granadina de 1879.

Aprovechando la oleada de españolismo que se extendió por los Estados Unidos, grupos de artistas españoles emigraron a América del Norte en busca de fortuna con sus espectáculos flamencos. La almeriense *Carmencita* gozó de un éxito extraordinario en la década de los noventa del siglo XIX, recibiendo el apoyo y la promoción de John Singer Sargent, quien en 1890 acordó varias sesiones de baile que congregaron a gran número de amigos pertenecientes a la alta sociedad estadounidense. La fascinación que produjo el espectáculo y la explosiva personalidad de la almeriense llevó a varios artistas a retratarla en todo su esplendor, como en el presente retrato realizado por William Merritt Chase.

Protagonistas indudables del flamenco fueron los romaníes, fuente eterna de fascinación por sus inciertos orígenes, su modo de vida alternativo, su arte, su libertad y su supuesta sensualidad características que cuadraban a la perfección con el gusto romántico. Los romaníes se convirtieron en protagonistas casi absolutos de las pinturas de los americanos, quienes mayoritariamente los representaron a través de una imagen fuertemente estereotipada. Sin embargo, otros artistas se acercaron a estos desde una actitud realista e individualizada, como en los retratos de *Carmelita Requena* de Thomas Eakins o la *Gitana* de Sargent, convertida interesantemente en una especie de Madonna.

Los relatos de Washington Irving (1783-1859) ejercieron un papel definitivo en el gusto de los norteamericanos, convirtiéndose en imprescindible lectura para todos aquellos que se interesaban por España. En los *Cuentos de la Alhambra* Irving

recreó un conjunto de leyendas extraordinarias en las que magnificó el glorioso pasado de España ligado a Al-Andalus y al Imperio de los Austrias, al tiempo que lo contrapuso con el declive del momento, perpetuando con ello el mito de la España romántica congelada en el tiempo, diferente y ajena al desarrollo que experimentaban el resto de los países europeos y los Estados Unidos. Samuel Colman fue uno de los artistas que se dejó seducir por los relatos de Irving y durante su estancia en el sur de España realizó una serie de paisajes sumamente idealizados como *The Hill of the Alhambra, Granada* en la que nos presenta una vista de la Alhambra y su entorno en todo su pasado esplendor.

Otros pintores, sin embargo, se acercaron al paisaje alhambresco de una manera más realista, alejada del tamiz idealizado del orientalismo. Uno de ellos fue, de nuevo, Sargent quien viajó en numerosas ocasiones a Andalucía, donde residió largas temporadas, sobre todo en Granada, representando su paisaje y sus monumentos de forma cercana y realista, realizando generalmente sutiles acuarelas de rincones íntimos bañados por la luz del sol como los presentes en esta sala.

Por su parte, Childe Hassam viajó a España en 1910 por segunda vez, donde visitó Granada y la Alhambra realizando una serie de acuarelas de delicados y luminosos paisajes de plazas, animadas calles y rincones íntimos. Hassam plasmó una imagen naturalista de los paisajes y ciudades sin rasgos llamativos diferenciadores de otros lugares.

En resumen, los artistas norteamericanos que viajaron a España desde mediados del siglo XIX lo hicieron influidos en gran medida por la difusión del gusto orientalista. A ello colaboraron en buena manera los escritos de sus compatriotas Washington Irving o William C. Bryant, entre otros muchos, que conformaron un ideario de imágenes nostálgicas y ensoñaciones arabescas poco apegadas a la realidad pero que resultaban muy sugerentes y atractivas a los artistas que, en muchas ocasiones, prefirieron lo imaginado a lo real. La mirada que fijaron sobre España y mostraron al mundo estuvo tamizada en gran medida por el bagaje cultural y los prejuicios sociales con los que cada uno llegó pero entre todos construyeron una imagen de España cuyas raíces se adentraban en Andalucía y que en gran medida todavía perdura.

En el lado opuesto, situamos a los artistas andaluces que realizaron el viaje contrario, encontrando en Nueva York un territorio de oportunidades para la creación plástica. *Los artistas viajeros. Pintando en Nueva York.*



A finales del siglo XIX y, especialmente, en las primeras décadas del XX las redes de colaboración entre España y Estados Unidos se van a afianzar potenciadas por el viaje de intelectuales españoles al otro lado del Atlántico o la visita de estadounidenses a nuestro país, donde entraron en contacto con el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes. Igualmente, será significativa la creación de instituciones en el exterior que ampliarán este marco de relaciones, como la fundación del Instituto de las Españas en el que sobresalió la labor de Federico de Onís, cuya instalación definitiva en Nueva York en 1916 se produjo gracias al contacto con Archer Huntington. Este último actuó como el gran promotor de la difusión de la cultura de España en el territorio estadounidense con la fundación de la Hispanic Society of America, que contó con una excepcional biblioteca y un museo. Estos motivos justifican, entre otros, que la ciudad neoyorkina se convierta con el tiempo en la capital cultural del siglo XX a la que peregrinaron muchos intelectuales españoles a lo largo de todo el novecientos.

En este contexto de redes internacionales e intercambios culturales se ha de entender, por lo tanto, la relevancia y el protagonismo que tiene el pintor José María López Mezquita. De los artistas representados en la muestra, es el que inauguró con éxito la presencia de artistas andaluces en Nueva York a partir de 1926. No obstante, no debemos olvidar que antes que él otros creadores, como los sevillanos José Arpa Perea o Diego López, realizaron algunos viajes para vender su obra.

Sin embargo, será López Mezquita quien tras el éxito de su primera muestra en 1926 logre que Huntington se convierta en el principal mecenas y promotor de su arte erigiéndose, así, en el sucesor de Joaquín Sorolla. Tras la adquisición de *Mujeres de Ávila*, el primer encargo recibido no podía ser otro que un retrato del hispanista, que inaugura la sala, y otro de su mujer. El magnate era conocedor de las brillantes cualidades del granadino en este género, perfecto caracterizador como indicó Pérez Rojas, por lo que abundaron las peticiones en esta línea generando una galería de retratos de distintas personalidades del mundo intelectual y de la política, de España y América, así como del entorno familiar o de personajes anónimos, como *El torero* o *La modelo*, que por otras vías pasarán a formar parte del acervo museístico de la Hispanic que cuenta con el conjunto de obras más interesante del pintor de Granada.

Por motivos diferentes, llegaron Juan Eugenio Mingorance y Antonio Rodríguez Luna, integrantes de la "España peregrina", así llamada por José

Bergamín, que tuvieron que abandonar nuestro país en 1939 tras el final de la Guerra Civil. Del primero, Mingorance, nada se sabe de las obras producidas y presentadas en Nueva York. Sobre Rodríguez Luna existen, igualmente, numerosos interrogantes que no hemos podido resolver. El cordobés llegó gracias a la obtención, en 1941, de una beca Guggenheim desde Ciudad de México, donde había establecido su residencia en 1939. Tras dos años de estancia, los pocos datos que conocemos se reducen a dos exposiciones y al nacimiento de un nuevo amor que provocará la separación de su primera mujer, la cual con el hijo de ambos no viajó a Nueva York quedándose en México. El conjunto que presentamos, simbólicamente en blanco y negro, forma parte del inventario de ventas a coleccionistas neoyorkinos que realizó la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor, el espacio más importante de referencia para analizar la circulación de obras de arte en este periodo.

En un contexto distinto se asientan, producen y son reconocidos Xavier González, Federico Castellón y José Guerrero. Los dos primeros, llegan con la carrera artística todavía por desarrollar por lo que su integración en el escenario artístico estadounidense se producirá desde el principio. Castellón, aunque se fue siendo un niño, mantuvo un vínculo con su pueblo natal, Alhabia (Almería). Artista versátil, que se manejó con la ilustración, el grabado, la escultura y la pintura, las obras elegidas visualizan precisamente esa conexión con sus orígenes que toman forma a través de la arquitectura o el paisaje con reminiscencias españolas.

En cuanto a González, es muy conocido hoy por los murales realizados bajo la política del New Deal y el Public Works of Arts Project. Sin embargo, su obra de formato menor está presente en museos como el Metropolitan o el Whitney Museum of American Art. Precisamente de este último, presentamos una acuarela en la que se proyecta la evolución que sufrió su pintura desde una figuración propia de la tradición regionalista americana hasta una pintura deconstruida conformada a base de un rico, alegre y emocional colorido. Quizás estamos ante el artista menos vinculado a su tierra, pero sobre el que todavía es necesario un estudio riguroso.

Cerramos el círculo con otro insigne granadino, el pintor José Guerrero. Con una formación muy completa fruto de una amplia itinerancia por España y Europa, su contacto con Estados Unidos propiciará un giro fundamental en su obra tras imbricarse con la denominada Escuela de Nueva York, que dará como resultado obras como *Black and Yellows*. La tela elegida muestra el claro dominio del color,

donde el amarillo –uno de sus colores favoritos– ha sido visto como el campo andaluz de su infancia.

En definitiva, estamos ante un conjunto de artistas que lograron conectar con una ciudad que a partir de los años 40 se convertiría en el centro cultural más importante de arte contemporáneo, tanto por sus instituciones como por el mercado que se generó en los años de la postguerra.

En los textos del catálogo que acompaña la exposición se constata la labor de investigación que se ha desarrollado, completada de las fichas realizadas sobre las obras seleccionadas. Es preceptivo agradecer a los autores de las fichas la extraordinaria labor llevada a cabo: María Barney, María Isabel Cabrera García, Carmen Gaitán Salinas, José Manuel Martín Robles, Elena Montejo Palacios, Cristina Morales Segura, Carlos Reyero Hermosilla, José Manuel Rodríguez Domingo y Teresa Sauret Guerrero.

Asimismo, quisiéramos resaltar la generosa colaboración de los organismos depositarios de las obras y a sus responsables, a los que queremos expresar nuestra gratitud por su apoyo a esta propuesta y cuya relación se detalla en los créditos. Especialmente, nuestro agradecimiento es para el doctor López Guzmán, impulsor de este proyecto expositivo, y a la Hispanic Society of America, en la persona de sus directores Dr. Michel Coddíng y Guillaume Kientz, quienes amablemente nos facilitaron el acceso a sus archivos y a sus colecciones y han contribuido a la edición del catálogo de esta exposición.

## **II. TÉCNICAS DE VISUALIZACIÓN 3D Y CREACIÓN DE CONTENIDOS DIGITALES INTERACTIVOS DE LA EXPOSICIÓN VIRTUAL 3D**

Este proyecto centrado en la exposición virtual 3D “Andalucía en Nueva York: miradas desde ambos lados del Atlántico” ha sido desarrollado en varias fases, empleando en cada una de ellas diversas tecnologías para la obtención de los contenidos que finalmente la conforman.

### **1. Creación del modelo virtual 3D de la exposición**

Tomando como base el modelo 3D del espacio expositivo del Instituto de América – Centro Damián Bayón ubicado en Santa Fe (Granada), se ha diseñado e

implementado una nueva museografía que diese respuesta a las necesidades expositivas. Para ello, se ha potenciado la idea de que cada obra expuesta resaltara dentro del espacio expositivo, jugando con los colores y tonos de las paredes, de los marcos y utilizando una iluminación que enfatice cada obra dentro del conjunto. También se ha recurrido a ochavar las esquinas de las salas y a crear dos polos de atracción visual en los extremos del eje longitudinal que recorre las tres salas. El proceso técnico de visualización 3D contiene diversos pasos hasta obtener la imagen final:

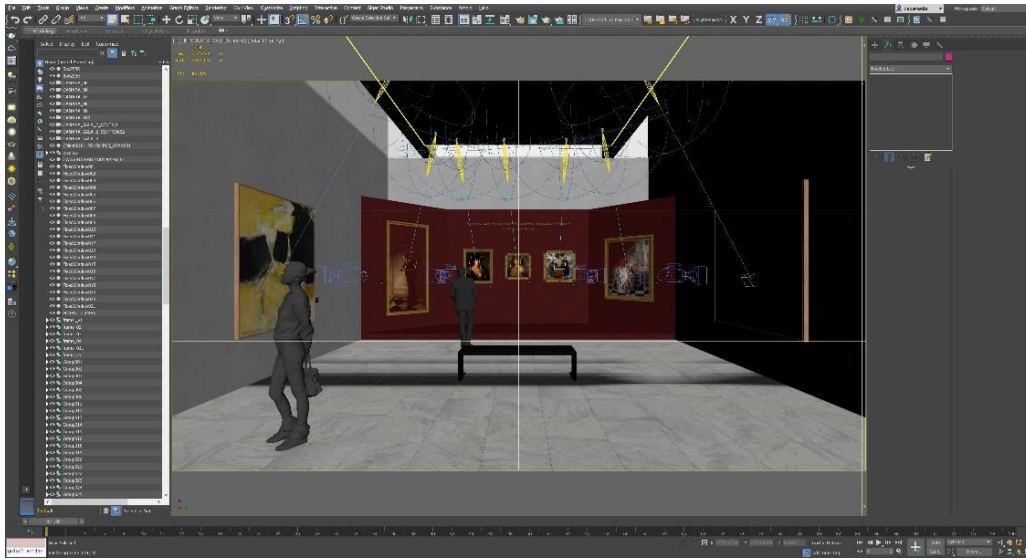
- Modelado 3D de la museografía y espacios expositivos. Se diseña y se da forma tanto a los espacios expositivos como a los elementos museográficos como si de una exposición real se tratara.
- Iluminación de las salas y diversos elementos gráficos. Se ha potenciado la iluminación artificial interior respecto a la exterior que entra por los lucernarios superiores. La idea ha sido crear unas salas con contraste, en las que no haya mucha iluminación ambiental para que las obras expuestas puedan resaltar gracias a fuentes de luz direccionales y puntuales.
- Creación de materiales y texturas que simulen los parámetros físicos que tendrían en la realidad para que las infografías o renders obtenidos posean un estándar de verosimilitud realista.
- Renderizado de infografías y panoramas 3D 360°. Mediante los cálculos realizados por el motor de renderizado se obtienen imágenes en las que se han calculado reflexiones, refracciones e iluminaciones. Las imágenes obtenidas, aunque sean de buena calidad y sentido estético siempre deberán de sufrir una postproducción para obtener las imágenes definitivas.



Sección longitudinal de los espacios expositivos. // Longitudinal elevation of the exhibition space.



Análisis de iluminación de una sala. // Room lighting analysis.



Aplicación de texturas y materiales al modelado 3D. // Application of textures and materials to 3D modelling.



Renderizado de infografía 3D con materiales e iluminación implementados. // Rendering of 3D infographics with implemented materials and lighting.



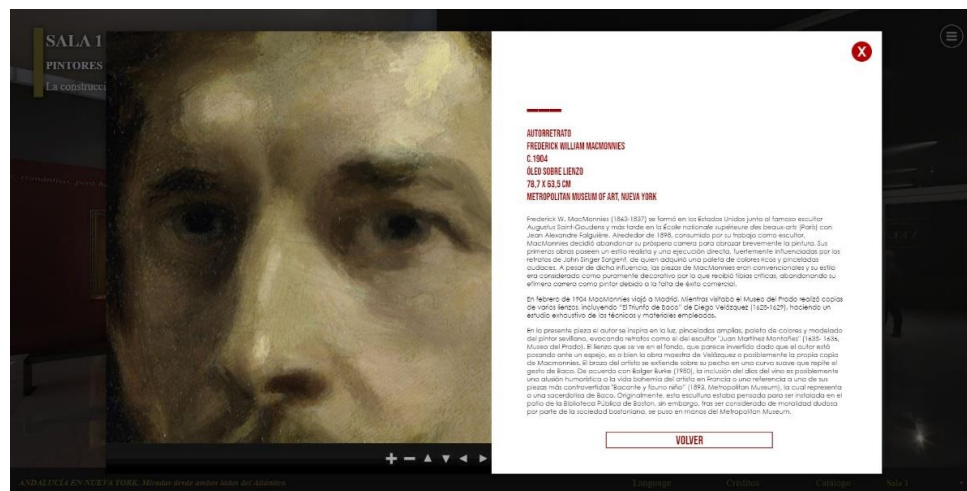
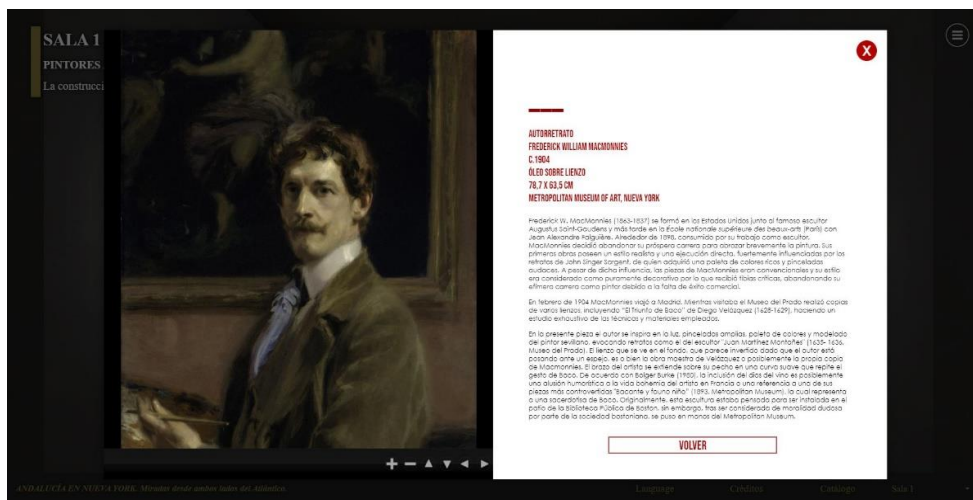
Postproducción de renders 3D. // Post-production of 3D renders.

- Postproducción de renders 3D. En esta última fase se mejoran las imágenes obtenidas como si de una fotografía digital se tratara. Además, el artista 3D puede enfatizar diversos aspectos de la imagen que potencien su intencionalidad artística.

## 2. Contenidos digitales de obras expuestas en alta resolución

Se ha implementado un sistema de visionado de cuadros en alta resolución al que puede accederse mediante las fichas de cada obra. Ya que se ha podido contar con imágenes de alta resolución de la mayoría de las obras expuestas, se ha optado por implementar un sistema de zoom que permita al visitante aproximarse para poder ver más en detalle las obras. Esta técnica se basa en que la imagen en

alta resolución se divide en diversas teselas o tiles que nos permiten cargar sólo las necesarias en función del nivel de zoom que quiera hacerse. Esto nos permite que el proceso sea más fluido, ya que no hay que cargar en memoria la imagen completa en alta resolución.



Nivel de zoom obra completa y detalle. // Zoom 0 and level-Detail.

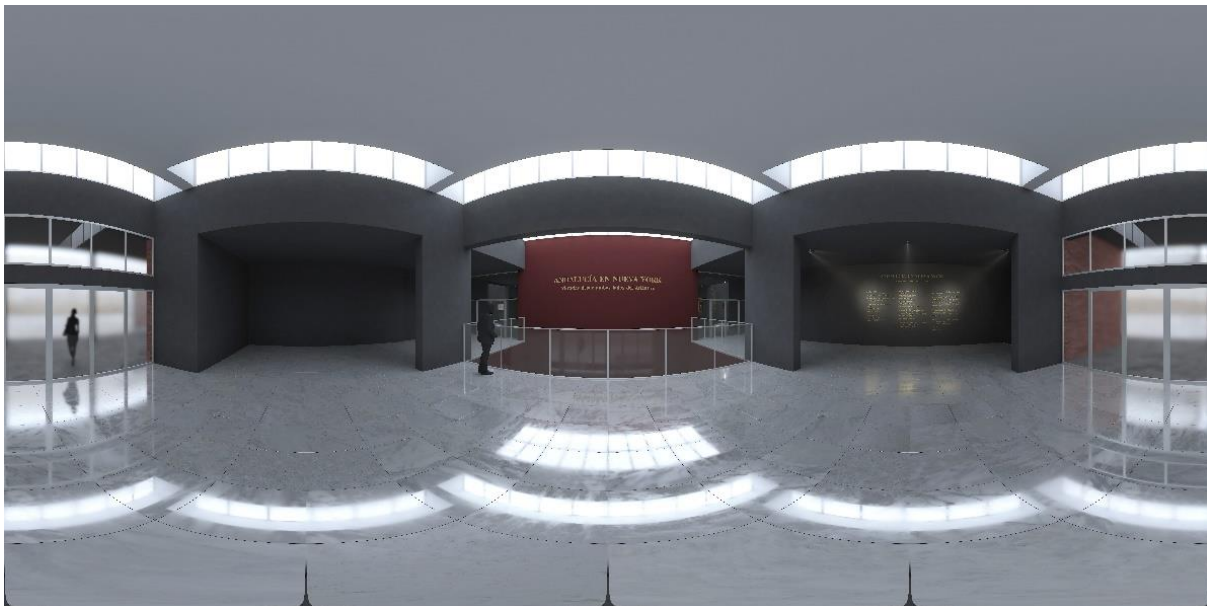


### 3. Contenidos digitales panoramas 3D 360° interactivos

Una vez completado el modelo 3D se plantean una serie de cámaras virtuales en diversos puntos de vista que nos permitan obtener un renderizado 360° esférico desde cada punto de vista propuesto.

Desde estos puntos se obtiene una infografía 3D de tipo equirectangular, que a modo de esfera desplegada contiene toda la visualización 360° a su alrededor. Estos panoramas han tenido que renderizarse a super alta resolución (12000 x 6000 píxeles) para obtener una imagen no pixelizada al visualizarse en web de forma interactiva. Así se hace con todos los puntos de vista seleccionados, que en este proyecto han sido 15 panoramas.

Una vez renderizados y postproducidos se les dota de interactividad y programación para poder implementarlos en un entorno web responsive basado en el lenguaje html5.



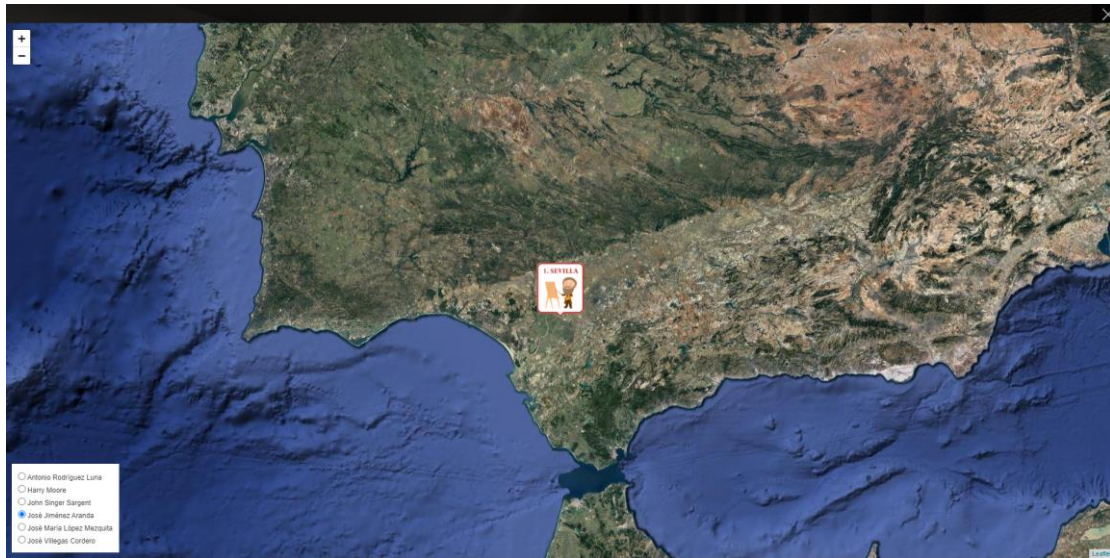
Panorama 3D equirectangular del hall de acceso a la exposición. // 3D equirectangular panorama of the entrance hall.



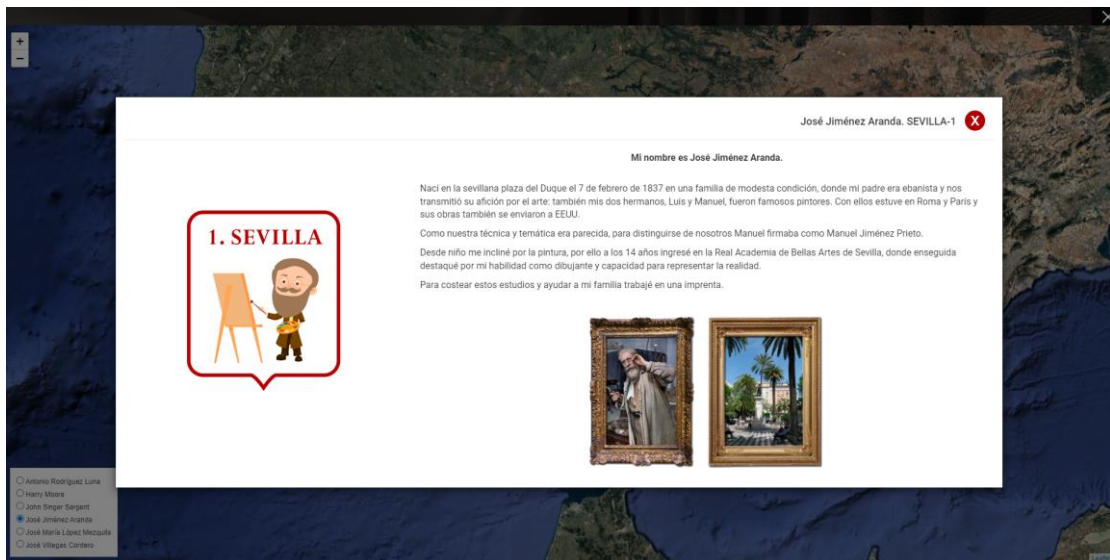
Dotación de interactividad y programación de la visita virtual. // Interactive features and programming of the virtual tour.

#### 4. Recurso didáctico Itinerarios-Pintores Viajeros

Como complemento a la exposición virtual se ha creado un recurso didáctico enfocado al público joven en el que pueden visualizarse los viajes e itinerarios que realizaron varios artistas. Se podrá conocer el recorrido cronológico y destinos de cada uno de los itinerarios, así como acceder a información complementaria en cada uno de ellos.



Recurso didáctico Itinerarios. // Didactic resource itineraries.



Información ampliada en cada punto del itinerario. // Extended information on each point of the itinerary.

## **Andalusia in New York: artistic presences and views from both sides of the Atlantic**

*If our Peninsula were to disappear by a cataclysm, Spain would still exist in  
America thanks to the noble and generous Spanishism of this great American.*  
[Referring to Archer M. Huntington]  
Blasco Ibáñez

One of the most innovative results of the R+D+i Project, "Mutis. Artistic heritage and cultural relations between Andalusia and South America" (HAR2014-57354-P9), was the realization of the virtual exhibition From South America. Viceregal art in Andalusia. After reaching an agreement with the Casa de América (Santa Fe, Granada), we proceeded to digitize its exhibition halls. The nature of this procedure made it possible to adapt the structure to generic exhibition conditions that could be used for future museological proposals.

The result of this collaboration is the exhibition now presented under the title Andalusia in New York: artistic presences and views from both sides of the Atlantic, within the R+D+i Project: Artistic relations between Andalusia and America. Peripheral territories: USA and Brazil (HAR2017-83545P), whose principal investigator is Professor Rafael López-Guzmán. The main objective of this initiative is the transfer of knowledge to society through open access materials such as this catalog, which can be downloaded free of charge, or the educational initiative I am a traveling painter, which, as an educational resource, brings the exhibition closer to students.

As Mark Roglán points out, the United States is one of the countries that most appreciated and collected Spanish art. The number, quality and variety of works acquired by private collectors or art institutions is extraordinary to the extent that the study of the history of Spanish art would be incomplete without an in-depth analysis of the art collections in this country. A large amount of this heritage has an

Andalusian origin. It arrived in the US through the art market and collecting generated in the 19th century during the Gilded Age. During this period, the United States experienced extraordinary economic and social progress that contributed to the birth of great fortunes whose owners soon began to acquire art collections for their luxurious mansions and promote the foundation of national museums. From the mid-nineteenth century, American artists began to travel to Europe to complete their artistic training, being Andalusia one of the most desired destinations. These creators took inspiration from the identity elements of southern Spain, which was fundamental to giving the region international visibility. This reversed route was taken years later when the Andalusian artists crossed the Atlantic in search of new opportunities or exile.

## **I. THE EXHIBITION DISCOURSE**

The research carried out on these topics, within the aforementioned project, has had remarkable results that have allowed us to create a three-sections exhibition focused on New York.

Gathering the works exhibited was a vast task as most of them are located in different museums and institutions in New York. To evaluate and study the selected pieces numerous institutions were visited. A rewarding experience that granted us the possibility of visualizing and highlighting this relevant part of Andalusian heritage.

The exhibition is structured in three sections that can be visited independently. The section Collecting during the Gilded Age: Painting in the 19th century is located in the central hall.

New York City has maintained a constant, enriching and fluid dialogue with Spanish culture for over 150 years; the richness, quality and diversity of the artistic heritage preserved in the city's museums and institutions is a testament to this prolific relationship.

It was during the *Gilded Age*, a postbellum era of rapid economic growth and expansion, when the great American fortunes were born thanks to industrialization, the construction of the railway, banking, and trading. Thus, a new generation of collectors emerged, spending massive amounts of money to manage their art collections and building mansions to house them. Their aim was not only to satisfy their social aspirations but also to exercise with generosity and civic sense both the cultural patronage and philanthropic actions towards American society. Thanks to

donations or legacies, their collections created the core of the country's art museums such as Boston, San Francisco, Philadelphia, Chicago or New York, with benefactors and founders including J. P. Morgan, Henry Clark Frick, Archer Huntington, Andrew Mellow, W. Randolph Hearst, Henry and Louisine Havemeyer, Isabella Stewart Gardner, George F. Harding, Henry Hilton, Catherine Lorillard Wolfe, William Walter, Charles Deering, Philip Lehman and Benjamin Altman.

This eagerness to collect art would also include the demand for Spanish art, which included 19th-century Andalusian painting. These pieces became an essential part of private collections, museums, and institutions in New York.

Paris would be the epicenter of this market. In the middle of the 19th century, Rome began to gain ground as the artistic capital of Europe and to be chosen by many foreign artists as a center of learning, professional improvement and international prestige. Spanish painters also joined this trend and began to frequent the French capital from 1850 onwards, attracted by the possibilities of the French artistic system. Many of them would obtain there an important success and international reputation: Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo, Martín Rico, Ignacio León y Escosura, Eduardo Zamacois, Luis Ruy Pérez or the Andalusians Luis and José Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao, Emilio Sánchez Perrier, Manuel Jiménez Prieto, Francisco Peralta, Rafael Senet or Luis Ricardo Falero.... settled in the French capital and exhibited in its renowned official salons with works thematically and technically in accordance with the official taste of the time, sometimes tinged with "Spanishness".

Paris was the way these painters penetrated the American market, which was represented in the French capital by influential dealers such as Adolphe Goupil, Michael Knoedler, George A. Lucas and Samuel P. Avery.

The selection made for this first hall includes those Andalusian artists with an extensive presence in the American collection and market. Various pieces, unknown to the general public but signed by some of the most significant authors of Andalusian painting in the first third of the 20th century are representative of the aesthetic horizon of their time and a faithful reflection of the taste of the transatlantic clientele: costumbrismo scenes, *tableautins*, landscapes, portraits, and oriental subjects.

The exhibition, formed by selected pieces held at collections from both the country and the city, opens with works by the Sevillian Emilio Sánchez Perrier: *Landscape near Guillena* and *View with boats*, both held at the Memorial Art Gallery

of the University of Rochester; *Limpid waters*, held at the Heckscher Museum of Art of Huntington, and *Next to the river*, held at the Arnot Art Museum of Elmira. These works reflect Sánchez Perrier's aesthetic trajectory and style within the genre of the fluvial landscape. The artist mastered this genre to such a degree that he became one of the Spanish painters more demanded by the North American collectors, who appreciate his realistic depictions, loose but careful brushstroke, the richness of colour and the intimate and poetic essence of the paintings.

Along with the landscape, American collectors' taste also included precious paintings, such as José Jiménez Aranda's *Sharpening the Quill*, held at Syracuse University, and *The Presentation*, held at the New York Historical Society. Both are considered significant testimonies of his work in the 1890s. During this period, he enjoyed artistic and commercial recognition in the North American market, particularly thanks to his genre *tableautins* and *préciosité* works in which he displayed his virtues as a draftsman, capacity of observation and subtle chromatic sense.

At the beginning of his career, and influenced by his brother José, Luis Jiménez Aranda worked on several paintings with costumbrismo themes set in the 18th century. Among them, we should mention *The Poet*, currently held at the New York Historical Society, was executed meticulously using a rich palette, or the delicious *In the Louvre (A Revelation)*, held at the Frick Collection. These pieces are far from the realistic and modernist style that his work will have after his stay in Paris at the end of the 19th century.

Together with the Jiménez Aranda brothers and Sánchez Perrier, José Villegas Cordero was one of the Andalusian painters more commonly present in American collecting. This exhibition includes both the portrait of Julia Ward Howe, held at the American Academy of Arts and Letters and *Examining arms*, held at the Metropolitan Museum of Arts. The former is characterized by an energetic and dense brushstroke and with a great mastery of monochrome tones; the latter, a *tableautin* that captivated the American public, is the perfect example of the artist's mastery of the genre.

The Hispanic Society of America's *The Tobacco Factory* by Gonzalo Bilbao adopts a naturalism of the Velazquez tradition and the light and chromatic principles of Impressionism, showing the influence that social issues of the time had on the artist.

Finally, to exemplify the versatility of the transatlantic taste, this exhibition holds two pieces by Luis Ricardo Falero, who was highly demanded by American

collectors. Both are seminal examples of his career: *Twin Star*, a watercolour currently held at the Metropolitan Museum of Art, which is part of his production of astrological paintings through sensual and academic nudes; and *The Syrian music girl*, held at the Arnot Museum of Elmira, an orientalist piece that enjoyed the favour of the market, a genre in which Falero shone as an outstanding specialist.

The pieces displayed in this first hall are eloquent testimony to the public reception of 19th-century Andalusian painting in New York during the *Gilded Age*.

A second hall focuses on American Painters in Andalusia: The construction of the national image. We begin the tour of this section by paying tribute to the Sevillian painter Diego Velázquez, whose art became from the mid-nineteenth century one of the major attractions that motivated the trip to our country among European and North American artists. In Velázquez these artists found freedom from academic impositions, pictorial fluidity, the absence of drawing combined with a vigorous and subtle brushstroke close to impressionism, the use of a monochromatic palette with silvery harmonies or the capture of the atmosphere on the canvas and the suggestion of space through the use of light.

The copyists' books of the Prado Museum show the large number of artists who passed through its halls copying the master. One of the greatest admirers of the Sevillian painter was John Singer Sargent, who during the six weeks he lived in Madrid in the winter of 1879 painted at least ten copies of paintings attributed to Velázquez. One of them is *Dwarf with Dog*, once attributed to Velázquez and now considered a workshop work. On the other hand, Frederick William MacMonnies resorted to another formula used by many artists to pay homage to the master. The painter stands with brush and palette in front of his copy of *The Triumph of Bacchus*. The piece appears inverted since MacMonnies is posing in front of a mirror. The broad, loose brushstroke emulates the pictorial style of Velázquez in an evident admiration for the Spanish Baroque master.

The section continues in a larger hall. Throughout the 19th century, Spain enjoyed remarkable popularity among European travelers, writers and artists, especially English and French, who became interested in its artistic and cultural manifestations. The expansion of the Romantic movement, one of whose distinctive features was Orientalism, contributed to this phenomenon. Orientalist aesthetic was based, among other concepts, on nostalgia for the historical past, the unique values of each "nation" and a fascination for everything fantastic and picturesque. Thus, Spain -especially Andalusia- became a preferred destination for travelers thanks to its



Arab past that could still be admired in architecture, art, music or customs. This interest soon spread to the United States. Following the steps of their English and French colleagues, the American artists travelled to Spain to capture that romantic image, whose sensuality, exoticism and picturesqueness was demanded by their clients.

Three subjects mainly interested American artists in Spain: the art of the Golden Age, the Arab heritage and the repertoire of popular types and customs; the latter were identified as purely southern and included bullfighters, romaníes, flamencos or religious festivities. The mosaic of images of Southern Spain recreated by American artists was not homogeneous. However, there were many convergences in terms of themes and learning from the great Spanish masters. This hall exhibits a selection of views and interpretations of Andalusia and the Spanish captured on canvas by the legion of artists who visited Spain between the mid-nineteenth century and the early twentieth century.

Among the popular customs and types, flamenco dancing and singing were - and continue to be - one of the most widely reproduced Andalusian cultural manifestations in all kinds of artistic mediums, whether in the visual arts, theatre, dance, opera or literature. Its plastic richness and its undoubted exotic and racial appeal inspired the paintings of the Americans who travelled to the South. Among the different interpretations, *El Jaleo* by John Singer Sargent is undoubtedly the quintessential embodiment of the image of Andalusia and Spain in both Europe and the United States. In the exhibition, the small canvas *Danza Española*, by the same artist, offers a nocturnal image of a flamenco show that Sargent most probably enjoyed during his stay in Granada in 1879.

Taking advantage of the "Spanish craze" that spread through the United States, groups of Spanish artists emigrated to North America to represent flamenco shows in search of fortune. The Almeria-born *Carmencita* enjoyed extraordinary success in the nineties of the nineteenth century, enjoying the support and promotion of John Singer Sargent who in 1890 arranged several dance sessions that brought together a large number of friends belonging to American high society. The fascination produced by the show and her explosive personality led several artists to portray her in all her bloom as in the present portrait by William Merritt Chase.

Undoubtedly, the protagonists of flamenco were the romaní people, a fascinating source for artists, attracted by their complex origins, an alternative way of

life, art, freedom and supposed sensuality, characteristics that fitted perfectly with romantic taste.

Romaníes became almost absolute protagonists in the paintings of the Americans, who usually represented them through a strongly stereotyped image. However, other artists approached them from a realistic and individualized attitude, as in the portraits of *Carmelita Requena* by Thomas Eakins or Sargent's Gypsy interestingly converted into a kind of Madonna.

*Tales of Alhambra* by Washington Irving (1783-1859) played a key role in the taste of Americans, becoming essential reading for all those who were interested in Spain. In *Tales of the Alhambra* Irving collected extraordinary legends in which he magnified the glorious past of Spain linked to Al-Andalus and the Habsburg Empire. At the same time, he contrasted it with the decline of contemporary Spain, perpetuating the myth of a romantic country frozen in time, different and alien to the development experienced by the rest of the European countries and the United States. During his stay in Southern Spain, Samuel Colman - one of the artists who was seduced by Irving's stories- painted a series of highly idealized landscapes, including *The Hill of the Alhambra, Granada*, in which he depicts a view of the Alhambra and its surroundings in all its past splendor.

Despite this, other painters took a more realistic approach to the landscape, turning away from the idealized Orientalist gaze. One of them was Sargent, who traveled on numerous occasions to Andalusia, where he lived for long periods, especially in Granada. Sargent depicted its landscape and monuments in a close and realistic way, generally making subtle watercolors of intimate corners bathed in sunlight, such as those exhibited in this hall.

For his part, Childe Hassam traveled to Spain in 1910 for the second time, where he visited Granada and the Alhambra, producing a series of watercolors of delicate and luminous landscapes of squares, lively streets and intimate corners. Hassam captured a naturalistic image of the landscapes and cities without striking features that differentiated them from other places.

In short, the American artists who travelled to Spain after the Mid-19th century were influenced by the great interest previously shown by the English and French and the spread of the Orientalist taste. The writings of their compatriots Washington Irving and William C. Bryant, among many others, also contributed to this crave by creating nostalgic images and arabesque dreams. Although not closed to reality, those ideas were utterly suggestive and attractive to artists who, on many occasions,

preferred fantasy to authenticity. Similarly, North Americans travel to the south of Spain searching for places where ancient traditions had survived; customs that, in more industrialized countries, had disappeared and that in Spain were, in fact, vanishing. The gaze that they cast on Spain, and later presented to the world, was largely influenced by the cultural background and prejudices with which they arrived, building an image of Spain deeply rooted in Andalusia and which to a great extent still lasts.

On the opposite side, we place the Andalusian artists who made the opposite journey, finding in New York a territory of opportunities for plastic creation. Traveling artists. Painting in New York.

At the end of the 19th century and, especially, in the first decades of the 20th century, the cultural networks between Spain and the United States were strengthened by both the arrival of Spanish intellectuals to the other side of the Atlantic and the visit of Americans to our country, where they came into contact with institutions such as the Centro de Estudios Históricos or the Residencia de Estudiantes. Likewise, the creation of institutions abroad, which expanded these relations, will be significant. Among others, we should mention the foundation of the Instituto de las Españas - in which the work of Federico de Onís stood out - whose definitive installation in New York in 1916 took place thanks to Archer Huntington. The latter acted as the great promoter of Spanish culture in the United States, founding the Hispanic Society of America, which had an exceptional library and museum. These reasons justify, among others, that New York city eventually became the cultural capital of the twentieth century to which many Spanish intellectuals frequently traveled.

The relevance and prominence of the painter José María López Mezquita should be studied in this context of international networks and cultural exchanges. Of the artists represented in the exhibition, he is the one who successfully inaugurated the presence of Andalusian artists in New York from 1926 onwards. However, we must not forget that before him, other creators such as the Sevillian José Arpa Perea or Diego López made trips to sell their work.

However, it was López Mezquita who, after the success of his first exhibition in 1926, managed to get Huntington to become his most important patron and promoter, thus becoming the successor of Joaquín Sorolla. After the acquisition of *Women of Avila*, the first commission he received was a set of portraits, the Hispanist and his wife, the former exhibited in this hall. The magnate was aware of the

outstanding talent of the Granada-born painter in this genre, a perfect portraitist, as Pérez Rojas pointed out, thus he commissioned various pieces, including different personalities, both Spanish and American, from the intellectual and political world, as well as Huntington's relatives and anonymous characters, such as *The Bullfighter* or *The Model*, which by other means will become part of the museum collection of the Hispanic. The institution holds López Mezquita's most compelling works.

For different reasons, Juan Eugenio Mingorance and Antonio Rodríguez Luna arrived in the US, like many other artists, in 1939, after the end of the Spanish Civil War- the "Pilgrim Spain" as José Bergamín named the exile. Little is known about the works that Mingorance produced and presented in New York. Similarly, Rodríguez Luna's work raises questions that we could not be able to resolve. The Cordovan arrived thanks to a Guggenheim grant in 1941 from Mexico City, where he had taken up residence in 1939. Despite two years of stay, there is not much data about his life in the US: only two exhibitions and a new love interest. With his wife and son living in Mexico, this new relationship caused the break of his marriage. The set exhibited, symbolically painted in black and white, is part of the sales inventory to New York collectors made by the Inés Amor's Mexican Art Gallery, a space key for the art market of this period.

Xavier González, Federico Castellón and José Guerrero settled, produced in a different context. González and Castellón arrived with their artistic careers still in development, therefore their integration into the American art scene took place at the beginning of their careers. Although Castellón left Spain as a child, he maintained a bond with his hometown, Alhabia (Almería). A versatile artist who used different mediums, including engraving, sculpture and painting, the works exhibited depict that connection with his origins, a bond that takes shape through architectures or landscapes with Spanish reminiscences.

González is well known today for the murals he painted under the New Deal policy and the Public Works of Arts Project. However, his small-format works are part of several museum collections, including the Metropolitan and the Whitney Museum of American Art. This hall exhibits a small-format watercolor in which the evolution of his painting is displayed: from a figurative style influenced by the American regionalist tradition to a deconstructed painting based on a rich, cheerful and emotional palette. Perhaps this piece is less linked to his homeland; however, a rigorous study on the watercolor and González's work is still necessary.

We arrived full-circle with another distinguished artist from Granada, the painter José Guerrero, who completed his training with an extensive tour through Spain and Europe. The contact with the United States and the New York School will lead to a fundamental turn in his work, as can be seen in *Black and Yellows*. In this piece, Guerrero displays a mastery of colouration, particularly yellow -one of his favorite colors-, a hue that has been interpreted as a reference to the Andalusian countryside of his childhood.

In short, this group of artists managed to connect with a city that, from the 1940s, would become the most important cultural center of contemporary art, both for its institutions and the post-war art market.

The texts of the catalog, along with each piece description, that accompanies the exhibition are the result of an extensive research. We would like to thank the authors for their extraordinary work: María Barney, María Isabel Cabrera García, Carmen Gaitán Salinas, José Manuel Marfín Robles, Elena Montejo Palacios, Cristina Morales Segura, Carlos Reyero Hermosilla, José Manuel Rodríguez Domingo and Teresa Sauret Guerrero.

We would also like to highlight the generous collaboration of the institutions that held the works and those responsible for them. We want to express our gratitude for their support; a complete list of these people and organizations is detailed in the credits.

Our special thanks go to Dr López-Guzmán, promoter of this exhibition project, and to the Hispanic Society of America, particularly to the directors Dr Michel Coddington and Guillaume Kientz, who kindly provided us with access to their archives and collections and have contributed to the publication of this catalog.

## **II. 3D VISUALISATION TECHNIQUES AND THE CREATION OF INTERACTIVE DIGITAL CONTENT FOR A 3D VIRTUAL EXHIBITION**

This project focused on the 3D virtual exhibition "Andalusia in New York: Views from both sides of the Atlantic", has been developed in several phases, using different technologies in each one of them to obtain the contents that finally make up the exhibition.

## 1. Creation of the 3D virtual model of the exhibition

Based on the 3D model of the exhibition space of the Instituto de América - Centro Damián Bayón located in Santa Fe (Granada), a new museography was designed and implemented to meet the exhibition needs. The idea was to make each work exhibited stand out within the space, working with the colours and hues of the walls and frames and using lighting that would emphasise each piece within the whole. The design includes octagonal walls on both end halls, which help to create two poles of visual attraction. The creation of a 3D visualisation contains several steps:

- 3D modelling of the museography and exhibition spaces. Both the exhibition spaces and the museographic elements are designed and shaped in the same manner as if they were part of a physical setting.
- Room lighting and various graphic elements. Artificial interior lighting has been favoured over natural lighting, which enters through the upper skylights. We aimed to create a single source of lighting without too much ambient lighting so that the works on display can stand out thanks to directional and specific light sources.
- Creation of materials and textures that simulate the physical parameters so that the infographics or renders obtained have a realistic appearance.
- Rendering of infographics and 360° 3D panoramas. After the calculations made by the rendering engine, the resulting images contain the pertinent reflections, refractions and illuminations. Even if they are of high and aesthetic quality must always undergo a post-production process to obtain the final images.
- Post-production of 3D renders. In this last phase, the images obtained are processed similarly to digital photographs. In addition, the 3D artist can emphasise different aspects of the image to enhance its artistic intentionality.

## 2. The digital content of the works on display in high resolution

A system for viewing paintings in high resolution, which can be accessed via the individual piece's cards, has been implemented. As most of the works exhibited are available in high resolution, we have chosen to implement a zoom system that allows

the visitor to zoom in to see the pieces in greater detail. This technique is based on the fact that the high-resolution image is divided into different tesserae or tiles; this allows to load only those tiles that are necessary depending on the level of zoom that is required. This makes the process more fluid, as we do not have to load the entire high-resolution image in memory.

### 3. Interactive 3D 360° panoramic digital content

Once the 3D model has been completed, a series of virtual cameras are set up at different points of view, which allow us to obtain a 360° spherical rendering from each proposed point of view.

From these points, an equirectangular 3D infographic is obtained, which, like an unfolded sphere, contains all the 360° visualisation around it. These panoramas have had to be rendered at super high resolution (12000 x 6000 pixels) to obtain a non-pixelated image when viewed interactively on the web. We replicated this process in all the selected points of view, 15 panoramas in total.

Once rendered and post-produced, they are provided with interactivity and programming qualities to be implemented in a responsive web environment based on the html5 language.

### 4. Educational resource Itineraries - Travelling Painters

As part of the virtual exhibition, we have designed a didactic resource aimed at young audiences; it contains the journeys and itineraries made by various artists. The information contains the years, routes and destinations of each of the itineraries, as well as other relevant details.





## **La imagen de Andalucía a través de los artistas norteamericanos**

Cristina Doménech Romero

A lo largo del siglo XIX España disfrutó de una notable popularidad entre los viajeros, escritores o artistas europeos, especialmente ingleses y franceses, quienes comenzaron a interesarse por sus manifestaciones artísticas y culturales. A este fenómeno contribuyó en buena medida la expansión del movimiento romántico uno de cuyos rasgos distintivos fue el orientalismo. Uno de los principios del ideario orientalista fue la nostalgia del pasado histórico de los diferentes pueblos y la exaltación de los valores singulares de cada "nación" al tiempo que promovió la fascinación por lo fantástico y pintoresco. Así, España -en especial Andalucía- se convirtió en destino preferente entre los viajeros gracias a los vestigios del pasado árabe que todavía se podían disfrutar en la arquitectura, el arte, la música o las costumbres. Escritores, diplomáticos o artistas comenzaron un peregrinaje constante a España que solía incluir una estancia prolongada en Madrid -quizás también Toledo, Salamanca o Segovia- y casi sin excepción un viaje al sur, concretamente a Sevilla, Granada, Córdoba o Ronda. Estos viajeros dejaron testimonio de sus experiencias a través de diarios, novelas, crónicas u objetos artísticos. Este interés muy pronto se extendió también a los Estados Unidos de modo que un buen número de pintores norteamericanos, siguiendo la estela dejada por ingleses y franceses, comenzaron a viajar a Madrid y Andalucía con el fin de conocer de primera mano el arte de los grandes maestros españoles y plasmar en sus óleos esa imagen romántica cuya sensualidad, exotismo y pintoresquismo resultaban tan seductores y reclamaban sus clientes.

Tres asuntos interesaron a los artistas norteamericanos en España: el arte del Siglo de Oro, el universo de herencia árabe y el repertorio de tipos y costumbres

populares considerados distintivos del sur de España como toreros, romaníes<sup>1</sup>, flamencos, fiestas religiosas o mendigos<sup>2</sup>. Es conveniente aclarar que algunos de estos motivos no eran exclusivos del sur pero así fueron asumidos por los extranjeros que los asociaron con Andalucía y por extensión a su vez con la imagen de España. El escritor y cineasta Edgar Neville describió acertadamente este fenómeno cuando afirmó:

*... sólo hay una cosa universal, una cosa no solamente internacional, sino interregional, que es lo andaluz. El cante, más o menos flamenco, el baile, las costumbres, el acento. De esto ya teníamos una idea con los toreros, ya que por más que se toree mejor en Madrid que en muchas ferias andaluzas, por más que haya toreros de Pamplona, Valencia y Barcelona, la fiesta del toreo es esencialmente andaluza<sup>3</sup>.*

El abanico de imágenes del sur de España recreado por los artistas norteamericanos no fue en absoluto homogéneo, aunque sí hubo muchas convergencias sobre todo en cuanto a la selección de los temas y el aprendizaje de los grandes maestros españoles. En esta exposición nos proponemos mostrar las diferentes miradas e interpretaciones de lo andaluz y de lo español que reprodujeron los numerosos artistas norteamericanos que visitaron España entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX.

## **I. LOS GRANDES MAESTROS ANDALUCES**

Pasemos primero a analizar las razones por las que los artistas occidentales comenzaron a interesarse por algunos de los grandes maestros del barroco español, algunos de los más egregios fueron precisamente de origen andaluz.

A mediados del siglo XIX, el neoclasicismo imperante en el arte occidental comenzó a ser sustituido por el naturalismo pictórico y las temáticas costumbristas, tanto en Europa como en los Estados Unidos. Según el crítico de arte francés Thoré-

---

<sup>1</sup> Con el objetivo de utilizar un lenguaje respetuoso e inclusivo con el pueblo romaní o Rom no voy a utilizar el adjetivo gitano/a en este ensayo. Aunque correcta al hablar de los romaníes españoles, esta palabra posee un componente en ocasiones peyorativo que pretendo evitar. No obstante, se van a respetar los títulos originales de obras literarias o artísticas por respecto a sus autores. Agradezco a la Asociación de mujeres españolas gitanas Romi Sersení el asesoramiento en el uso adecuado e inclusivo de este adjetivo.

<sup>2</sup> Sobre la visión estereotipada y orientalizada de Andalucía en las artes decimonónicas ver: MÉNDEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>3</sup> NEVILLE, Edgar. "Españolada". ABC, Madrid, 1 de julio de 1947, pág. 7.

Bürger (1807-1869), este cambio fue debido a que estas poéticas casaban mejor con el materialismo imperante en la sociedad del momento. En este contexto, la escuela española del Siglo de Oro ofrecía los mejores ejemplos tanto de ese naturalismo pictórico, tan distintivo de la pintura de Diego Velázquez (1599 - 1660), como en el variado repertorio costumbrista de algunas obras de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Como consecuencia, muchos fueron los que visitaron el Museo del Prado en Madrid y las iglesias y conventos en Sevilla en busca de la huella artística dejada por estos dos artistas.



*Enano con un perro*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (taller), c. 1645, óleo sobre lienzo, 142 x 107 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. // *Dwarf with a dog*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (workshop), c. 1645, oil on canvas, 142 x 107 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

*Alice with Wolfhound (Girl with a Dog)*, William Merritt Chase, h. 1902, óleo sobre lienzo, 156,21 x 130,30 cm. Parrish Art Museum, Water Mill, Nueva York. // *Alice with Wolfhound (Girl with a Dog)*, William Merritt Chase, c. 1902, oil on canvas, 156,21 x 130,30 cm. Parrish Art Museum, Water Mill, New York.

En Velázquez los artistas hallaron una actitud independiente frente a los mandatos académicos, la fluidez pictórica, la ausencia de dibujo combinada con la pincelada vigorosa y sutil cercana al impresionismo, el uso de una paleta monocromática con armonías plateadas o la captación de la atmósfera en el lienzo y de la sugestión del espacio a través de la luz.

Entre los norteamericanos, William Merritt Chase (1849 –1916) fue uno de los mayores admiradores de Velázquez del que alababa su modernidad al afirmar que “ningún artista vivo podría producir un trabajo más atractivo al ojo del crítico moderno”<sup>4</sup>. Su pintura se vio profundamente influida por el sevillano tanto en la técnica como en el repertorio de composiciones y poses. A tal punto llegó su admiración que a una de sus hijas la llamó Helen Velasquez a la que retrató en varias ocasiones vestida de *Menina*. Curiosamente, Chase y su familia tenían la costumbre de representar “tableau vivant” en su casa de Long Island y en muchas ocasiones representaron escenas que simulaban composiciones del maestro. Chase viajó por primera vez a España en 1881, retornando posteriormente en numerosas ocasiones. Tras su regreso a Nueva York, fue nombrado profesor de la *Art Students League* desde donde transmitió a varias generaciones de artistas -entre ellos Edward Hopper- la pasión por España y por Velázquez. Robert Henri (1865 –1929), amigo y colega de Chase, fue otro de los norteamericanos que viajaron a España en varias ocasiones visitando el Museo del Prado y absorbiendo el magisterio del maestro sevillano de manera inteligente y personal.

El cosmopolita John Singer Sargent (1856-1925), por su parte, también desarrolló esa veneración por la pintura de Velázquez debido a los valores pictóricos mencionados. Al igual que Chase, también absorbió su repertorio figurativo como poses y actitudes que imitaría más o menos literalmente en el futuro y parte de sus artificios compositivos como la relación de la figura con el espacio en

---

<sup>4</sup> OSBORNE, Carlos M. “Yankee Painters at the Prado”. En: STRATTON, Suzanne L. Catálogo Exposición *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*. New York: The Equitable Gallery in association with The Spanish Institute, 1993, pág. 60.



*Head of Aesop, Copia de Velázquez*, John Singer Sargent, 1879, 46.4 x 37.2 cm., óleo sobre lienzo, Ackland Art Museum, The University of North Carolina at Chapel Hill. // *Head of Aesop, Copy after Velázquez*, John Singer Sargent, 1879, oil on canvas, 46,4 x 37,2 cm. Ackland Art Museum, The University of North Carolina at Chapel Hill.

*La Feria de Jueves*, George Henry Hall. 1867-1869, 101.9 x 82.5 cm., óleo sobre lienzo, RIDS Museum, Rhode Island. // *The Thursday Fair of Sevilla*, George Henry Hall. 1867-1869, oil on canvas, 101,9 x 82,5 cm. RIDS Museum, Rhode Island.



*El Jaleo*, John Singer Sargent, 1882, óleo sobre lienzo, 2,32 x 3,48 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. // *El Jaleo*, John Singer Sargent, 1882, oil on canvas, 2,32 x 3,48 cm. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

que se sitúa. Una muestra de la atracción por el maestro sevillano son las aproximadamente diez copias que realizó en el Museo del Prado durante las seis semanas que residió en Madrid <sup>5</sup> en el invierno de 1879-80 y las múltiples ocasiones en que regresó al Prado en sus siguientes visitas a España.

También, Thomas Eakins (1844-1916) viajó a Madrid en 1866 donde visitó el Museo del Prado y después a Sevilla donde pasó seis meses en compañía de dos amigos pintores Harry H. Moore (1844-1926) y William Sartain (1843- 1924). Tras ver *Las Hilanderas* de Velázquez, Eakins escribió a su padre afirmando que era la obra de arte más bella que jamás había visto. Probablemente, en estos momentos realizó el *Retrato de Carmelita Requena* donde ya se puede reconocer el uso sutil de las gradaciones de luces y sombras aprendidas del sevillano.

Por otro lado, hubo un nutrido grupo de artistas que se interesaron en temas costumbristas encontrando en la pintura de Murillo fuente infinita de inspiración. Murillo además disfrutaba en esos momentos de gran popularidad entre los artistas y coleccionistas norteamericanos. Así, las escenas callejeras con niños, mendigos, mujeres o vendedores de frutas, que tan popular lo hicieron en los Estados Unidos, fueron recreadas por varios artistas como el bostoniano George Henry Hall (1825-1913). Este viajó a España y a Andalucía en dos ocasiones en la década de los sesenta en las que plasmó todo ese mundo murillesco de populares escenas callejeras en una serie de lienzos, muchos de los cuales lamentablemente se encuentran en paradero desconocido. Algunos años más tarde, Francis Hopkinson Smith (1838 –1915) viajó igualmente a Sevilla, Granada y Córdoba en 1882, junto al pintor Arthur Quartley (1839 –1886), pintando escenas costumbristas de las calles y las gentes sevillanas. Un gran número de las acuarelas pintadas en este viaje se publicaron en su libro *Well-worn Roads of Spain, Holland and Italy. Traveled by a Painter in Search of the Picturesque*, publicado en 1887<sup>6</sup> y cuyo título es buena muestra de los motivos que impulsaron a Smith a emprender su viaje.

---

<sup>5</sup> ORMOND, Richard y PIXLEY, Mary. "Sargent after Velázquez: The Prado studies". *The Burlington Magazine*, Vol. 145, 1206 (2003), págs. 632-640.

<sup>6</sup> STRATTON, Suzanne L. Catálogo Exposición *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain...* pág. 130.

## II. FLAMENCOS, ROMANÍES Y TOREROS

Entre las costumbres y tipos populares, el baile y el cante flamenco fueron -y continúan siendo- una de las manifestaciones culturales andaluzas más reproducidas en todo tipo de medio artístico tanto en las artes visuales como en el teatro, la danza, la ópera o la literatura. Su riqueza plástica y su indudable atractivo exótico y racial sirvieron de inspiración a la pintura de los norteamericanos que viajaron al sur. Entre las diferentes interpretaciones, *El Jaleo* de John Singer Sargent es sin duda la encarnación por excelencia de la imagen de Andalucía y de España tanto en Europa como en los Estados Unidos. Realizada en París tras su primer viaje como adulto a Andalucía en 1879, es estilísticamente una composición muy efectiva y bien conseguida en la que se aprecia ya la destreza que el artista perfeccionó con el paso del tiempo. La elección del tema no debió ser casual, sin embargo, pues la pintó con la idea de presentarla en el prestigioso Salón de París de 1882, en un momento en el que "lo español" estaba tan en boga en el país vecino. En *El Jaleo* Sargent reprodujo el movimiento y la serpenteante y sensual figura de la bailaora de flamenco acompañada de sus músicos sobre el escenario de un tablado todo ello plasmado en una tela de grandes dimensiones que contribuye todavía más a su teatralidad. Mary Crawford Volk, quien ha estudiado a fondo esta pintura, considera que *El Jaleo* es la imagen *construida* de la cultura española<sup>7</sup>. En este contexto el verbo construir resulta clave en la interpretación de esta pintura pues presupone la intención de crear una imagen canónica de lo que se consideraba español. A pesar de la innegable belleza de la pintura, no podemos dejar de notar que es una imagen idealizada de una mujer Romi bailando flamenco en un tablado del sur de España. La figura esbelta de la bailaora, la elegancia de su postura y la riqueza de las telas del vestido ofrecen una visión poco fidedigna del baile flamenco que él mismo conoció y disfrutó, sin duda, en su estancia andaluza de 1879. Durante este viaje a Andalucía, Sargent ejecutó gran número de bocetos, notas y pequeños apuntes directamente del natural que plasmó meses después en el gran lienzo. Existe también una pintura de medianas dimensiones de similar temática realizada muy posiblemente durante su estancia en Granada y tomada o inspirada del natural, *La danza española*. Esta pintura representa una escena más realista que la de *El Jaleo* de un espectáculo flamenco

---

<sup>7</sup> VOLK, Mary Crawford. "Sargent, Spain and El Jaleo". En: VOLK, Mary Crawford. *John Singer Sargent's El Jaleo*. Washington: National Gallery of Art, pág. 35.





*Cigarette Girls, Seville*, Walter Gay, 1895, óleo sobre lienzo, 127,32 x 171,13 cm.  
Regalo de Mr. and Mrs. Bronson Griscom. Colby College Museum of Art, Waterville, Maine. //  
*Cigarette Girls, Seville*, Walter Gay, 1895, oil on canvas 127,32 x 171,13 cm. Gift of Mr. and Mrs.  
Bronson Griscom. Colby College Museum of Art, Waterville, Maine.

nocturno plagado de estrellas en el que vemos tres figuras femeninas contorsionadas por los movimientos del baile flamenco que destacan sobre un fondo oscuro en que se intuye un friso de músicos y cantaores sentados muy similar al que aparece en la anterior.

El éxito alcanzado en su momento por *El Jaleo* despertó aún más el interés de los compatriotas de Sargent por representar bailes flamencos, romaníes o sensuales cigarreras. Además, el mismo Sargent animó y recomendó encarecidamente que viajaran a Andalucía a sus amigos más cercanos como Carroll Beckwith (1852-1917), Walter Gay (1856-1937) o Ralph W. Curtis (1854-1922) quién tomó al pie de la letra los consejos de Sargent y viajó a Sevilla donde residió varios meses pintando varias obras inspiradas en el tema de Carmen. También a William Dannat (1853–1929) que viajó a Andalucía en 1884 donde pintó *El Cuarteto*, obra que gozó de gran éxito en el Salón de París de ese mismo año. En este lienzo aparecen cuatro figuras cantando flamenco con atuendos típicamente andaluces que recuerdan el friso de cantaores plasmado por su amigo Sargent en *El Jaleo* y en *La danza española*.

Aprovechando la oleada de españolismo que se extendió por los Estados Unidos, grupos de artistas españoles emigraron a América del Norte en busca de fortuna representando espectáculos flamencos. Entre todos ellos, destacaron la conocida como *La Bella Otero* o la popular *Carmencita* -también conocida como *La perla de Sevilla*- que gozó de un éxito extraordinario en la década de los noventa del siglo XIX<sup>8</sup>. Sargent, gran amante del flamenco como hemos visto, ayudó a la promoción de Carmencita entre su círculo de amigos de la alta sociedad norteamericana. Así, acordó sendas sesiones de baile en los estudios de los mencionados Carroll Beckwith y William Merritt Chase en abril de 1890 que congregaron a gran número de amigos. La fascinación que produjo el espectáculo y la explosiva personalidad de la almeriense llevó a los tres artistas a retratarla en

---

<sup>8</sup> La almeriense Carmen Dauset Moreno (1868 – 1910), conocida como *La Carmencita* o *La Perla de Sevilla*, alcanzó gran popularidad en Europa y en los Estados Unidos a finales del siglo XIX representando gran número de espectáculos musicales y alcanzando un gran éxito. Según el investigador Kiko Mora, Carmencita protagonizó la primera película para kinetoscopio que se rodó en West Orange (New Jersey) en el estudio Black Maria, propiedad de Edison, durante la semana del 10-16 de marzo de 1894. Véase MORA, Kiko. "Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)".

[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php). [Fecha de consulta: 2 de marzo de 2021].

tres magníficos retratos que la muestran en todo su esplendor<sup>9</sup>. El mismo año, de nuevo a instancias de Sargent, su amiga la coleccionista Isabella Stewart Gardner organizó otra actuación de Carmencita en su residencia bostoniana de la que se conserva un dibujo realizado por Harper Pennington en el que la elegante concurrencia observa admirada la danza de la almeriense cuya postura es muy similar a la presentada por Chase en su lienzo.

Protagonistas indudables del flamenco fueron los romaníes, fuente eterna de fascinación por sus inciertos orígenes, su modo de vida alternativo, su arte, su libertad y su supuesta sensualidad características que encajaban a la perfección con el gusto romántico. A su popularidad contribuyeron en gran medida los escritos del británico George Borrow (1803-1881) que publicó en 1841 su libro sobre los romaníes de la Península Ibérica que muy pronto se convirtió en una referencia imprescindible para los que viajaban o se interesaban por España. Entre ellos cabe destacar a Archer M. Huntington, fundador de la Hispanic Society, para quien la lectura de la obra de Borrow fue determinante en su devoción a la cultura española. En *The Zingali*, Borrow -que hablaba la lengua Roma y se sentía parte de su comunidad- trató de exponer la vida, las costumbres y la cultura de los romaníes desde una perspectiva etnográfica, aunque en muchas ocasiones cayó en la fantasía y en el estereotipo. Algunos años más tarde, la escritora británica George Eliot (1819 –1880) escribió el poema épico *The Spanish Gypsy* publicado en 1868. Sin embargo, el ejemplo literario más conspicuo sobre los romaníes en Andalucía fue sin duda el personaje de *Carmen* creado por Prosper Mérimée (1803 -1870) quien reconoció su deuda con el libro de Borrow en la redacción de su novela -aunque el francés siempre afirmó que la idea de esta novela procedía de una historia verídica que le contó la duquesa de Montijo, madre de la emperatriz francesa Eugenia-. Carmen reunía todas las “virtudes” que los extranjeros querían encontrar en la mujer española: belleza, arrogancia, valentía, inteligencia, falta de prejuicios, en definitiva, una *femme fatale* popular, trabajadora y racial capaz de encender las mas ardientes pasiones en los hombres y que, como no podía ser de otro modo, acababa en tragedia y muerte. Sin embargo, la gran popularidad del mito de Carmen vino de la mano de la música, de la ópera inspirada en la obra de Mérimée creada por George Bizet con libreto en francés de Ludovic Halévy y Henri Meilhac.

---

<sup>9</sup> La versión de Sargent se encuentra actualmente en el Musée d'Orsay de París mientras que la de Berwich no he sido capaz de localizarla, pero casi con seguridad debe pertenecer a alguna colección privada.



*John Singer Sargent Watching Carmencita Dance at Mrs. Gardner's Home in Boston*, Harper Pennington, 1890, gouache y aguada de tinta sobre papel, 35,6 x 55,9 cm. RIDS Museum, Rhode Island.

// *John Singer Sargent Watching Carmencita Dance at Mrs. Gardner's Home in Boston*, Harper Pennington, 1890, ink wash and gouache on paper, 35,6 x 55,9 cm. RIDS Museum, Rhode Island.

Se estrenó en la Opéra-Comique de París el 3 de marzo de 1875 con un rotundo fracaso y un torrente de críticas por su carácter inapropiado para la audiencia parisina. Indudablemente, esta controversia contribuyó a su mayor interés por parte de los artistas que en ese momento residían en París y pudieron ver o conocer el argumento y el atractivo de Carmen<sup>10</sup>.

El mundo del pueblo romaní pronto se convirtió en enseña también de “lo andaluz” y comenzó a protagonizar gran número de pinturas de artistas americanos como Sargent o Robert Henri que los retrataron de forma noble y digna en varias ocasiones. Harry H. Moore (1844-1926) también pintó cuadros de temática costumbrista con romaníes, toreros o flamencos como tema principal como su *Gitanos españoles de Granada* donde compone un retrato de un grupo de romaníes en un campamento, rodeados de naturaleza, intentando recrear la imagen de nómadas que tradicionalmente se ha atribuido a este pueblo. Otros como Louis Kronberg, Carroll Beckwith o Ralph Curtis también reprodujeron escenas protagonizadas por hombres y mujeres romaníes, aunque a menudo sucumbieron a una imagen tópica de estos.

El mundo del toreo, sin embargo, generó sentimientos encontrados entre los norteamericanos sobre todo durante el siglo XIX. En las crónicas de los viajeros de este país a España no faltaba la asistencia a una corrida de toros que generalmente finalizaba con una crítica atroz a un espectáculo bárbaro en su opinión y un sentimiento de repulsa y disgusto, aunque muchos de ellos regresaban de nuevo. Así, muy al contrario que otros artistas como los franceses o españoles que admiraron el arte taurino con sus características estéticas y sus connotaciones míticas ancestrales, los americanos plasmaron este espectáculo en sus lienzos en escasas ocasiones y casi siempre centrándose en la figura del torero y no en el espectáculo. La pintora americana Mary Cassatt visitó España en 1873 y durante su estancia sevillana realizó varias pinturas, en dos de las cuales aparecen sendos toreros, aunque en un entorno ajeno al espectáculo sangriento del ruedo. Cassatt se interesó en plasmar el aspecto externo del torero y explotar el tópico del matador como hombre viril y aguerrido seductor de damas. Así aparece en el óleo *After the Bullfight* en el que el torero aparece encendiendo un cigarrillo apoyado en lo que podría ser la barrera de una plaza de toros con una actitud viril y chulesca, ajeno al espectador. En *Offering the Panal to the Toreador*, el matador aparece en

---

<sup>10</sup> Para un buen estudio de la visión sobre España de Mérimée y su relación con la ópera véase: CANAVAGGIO, Jean. *Les Espagnes de Mérimée*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.



*After the Bullfight*, Mary Cassatt, 1873, óleo sobre lienzo, 82,5 × 64 cm. Art Institute of Chicago. // *After the Bullfight*, Mary Cassatt, 1873, oil on canvas, 82,5 × 64 cm. Art Institute of Chicago.

seductora conversación con una mujer ladeada mientras que el hombre aparece completamente ataviado con el traje de luces en un contexto totalmente ajeno al espectáculo taurino.

Sin embargo, los coleccionistas americanos no fueron completamente ajenos a la belleza del espectáculo taurino y adquirieron pinturas en las que este era el motivo principal. Entre las más populares hallamos la *Tauromaquia* de Francisco de Goya así como algunas obras de Pablo Picasso de esta temática, presentes en las colecciones de la mayor parte de los museos norteamericanos. John S. Sargent coleccionó una serie de estampas de la *Tauromaquia* de Goya y regaló varios conjuntos a sus amigos y clientes como Carroll Beckwith o George W. Vandervilt. Será, sin embargo, años más tarde, probablemente inspirados por las narraciones de su compatriota Ernest Hemingway, y más en concreto en la novela *Muerte en la Tarde*, cuando artistas de todo tipo comenzaron a cultivar este motivo tan enraizado en la tradición popular española. A partir de ese momento los toreros comenzaron a protagonizar buen número de ilustraciones y objetos artísticos e incluso publicitarios. Uno de los medios donde se reprodujo en mayor cantidad fue el cine, donde se llevó a cabo en multitud de ocasiones. Dos ejemplos lo demuestran, la exitosa adaptación de la novela *Sangre y Arena* de Vicente Blasco-Ibáñez para el cine en 1922 y 1949; o la comedia protagonizada por los populares Oliver Hardy y Stan Laurel, más conocidos como el Gordo y el flaco- *The Bullfighters* realizada en 1944.

### III. PAISAJES Y ARQUITECTURAS

Los relatos de Washington Irving (1783-1859) ejercieron un papel definitivo en el gusto de los norteamericanos, convirtiéndose en imprescindible lectura para todos aquellos que se interesaban por España. Irving se trasladó a España en 1826 con el encargo de escribir una biografía de Cristóbal Colón y residió en Madrid y en Granada, pasando temporadas en los apartamentos habilitados como residencias en la Alhambra. Durante este tiempo publicó *Historia de la vida y los viajes de Cristóbal Colón* en 1828, *La conquista de Granada* en 1829 y su celeberrimo *Cuentos de la Alhambra* en 1832. Sería este último el que contribuyó al entusiasmo que por este monumento sintieron los norteamericanos y que reprodujeron en incontables ocasiones tanto en pintura como en monumentos arquitectónicos. El enorme éxito alcanzado por este relato hizo que se publicara más tarde una

edición revisada por el autor e ilustrada por Felix Octavius Carr Darley en 1851 y -ya fallecido Irving- por Joseph Pennell en 1896. Estas ilustraciones contribuyeron a fomentar la visión fabulosa descrita por el escritor. En los *Cuentos de la Alhambra* Irving recrea un conjunto de leyendas extraordinarias en las que magnifica el pasado brillante de España ligado a Al-Andalus y al Imperio de los Austrias y lo compara con el declive del momento perpetuando así el mito de la España romántica congelada en el tiempo, diferente y ajena al desarrollo que experimentaron el resto de los países europeos y los Estados Unidos.

Uno de los primeros artistas norteamericanos en viajar a Andalucía con el propósito de plasmarla en sus lienzos fue el neoyorquino Samuel Colman (1832-1920) quien en 1860 viajó a Gibraltar, Sevilla, Granada y Córdoba probablemente inspirado también por los escritos y narraciones sobre España del escritor y viajero William C. Bryant quien era buen amigo de su padre y, por supuesto, de Irving. Colman perteneció al grupo de pintores paisajistas que se dedicaron a representar el paisaje ribereño del río Hudson conocidos como *The Hudson River School*, grupo pionero en el uso del paisaje como representación e imagen nacional. En su breve estancia en Andalucía, Colman realizó gran número de dibujos y acuarelas que más tarde llevó al lienzo al menos en ocho ocasiones con el propósito nada menos que de plasmar una tierra "*mitad cristiana mitad mora*" como él mismo afirmó<sup>11</sup>. A pesar de su formación como paisajista, en esta ocasión el pintor se dejó seducir por paisajes urbanos sumamente idealizados como *The Hill of the Alhambra, Granada*, en el que se intuye la influencia de las lecturas fantásticas sobre el monumento granadino. Es esta pintura el artista nos presenta una vista de la Alhambra y su entorno en todo su pasado esplendor como marco de una marcha o desfile de personajes ataviados con vestimentas históricas, en un intento de conjugar el glorioso legado árabe con la representación imperial de los Austrias tal como rememoró Irving en sus *Cuentos de la Alhambra*. Más realista es la acuarela *Puerto de Sevilla* en la que se observa la Torre del Oro a orillas del río engalanado de banderas y animado por veleros y pequeñas embarcaciones.

Más de cuarenta años más tarde, visitó Granada otro pintor norteamericano John Ferguson Weir (1841-1926) hijo del pintor Robert W. Weir y hermano del impresionista J. Alden Weir (1852-1919) quien también había visitado Granada en

---

<sup>11</sup> BOONE, Mary Elizabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. Yale: University Press, 2007, pág. 23.





*The Harbor of Seville*, Samuel Colman, 1867, acuarela y gouache sobre papel, 31,5 x 70 cm. National Gallery of Art, Washington. // *The Harbor of Seville*, Samuel Colman, 1867, watercolour and gouache on paper, 31,5 x 70 cm. National Gallery of Art, Washington.



*Interior of a Mosque at Cordova*, Edwing Lord Weeks, c. 1880, óleo sobre lienzo, 142,56 x 184,47 cm. The Walters Art Museum, Baltimore. // *Interior of a Mosque at Cordova*, Edwing Lord Weeks, c. 1880, oil on canvas, 142,56 x 184,47 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

1876 en un viaje de estudiante. En una carta escrita a su hermano durante esa visita, le transmitía sus impresiones sobre Granada y su popular monumento:

... the Alhambra itself does not tempt me -it is wholly a matter of charm of ornament. The architectural forms are very slight and not particularly interesting for painting ... The charm is in what lies outside-the views: these are delectable, Granada is lovely<sup>12</sup>.

Paradójicamente, a Weir no le atrajo particularmente la arquitectura del palacio sino las vistas y el resto de la ciudad, aunque no pudo resistirse a representarla en el lienzo *The Alhambra*. Sin embargo, lo que plasmó en su personal interpretación fue una imagen realista de la fortaleza desde el popular punto de vista del Albaicín, si bien carente de la idealización de Colman y rodeada de un paisaje ralo y desolado.

La Alhambra se convirtió en el icono del orientalismo en España por su indudable atractivo y belleza como monumento, pero también desató fantasías exóticas y ensoñamientos cargados de sensualidad sobre la cultura árabe que algunos artistas integraron en sus pinturas. Un buen ejemplo de esta tendencia lo observamos en la obra del ya mencionado Harry H. Moore que residió en Andalucía en varias ocasiones e intimó con uno de los artistas españoles que más éxito obtuvo tanto en Europa como en los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX, Mariano Fortuny (1838-1874)<sup>13</sup>. La influencia del catalán se evidencia en su pintura posterior tanto en los temas, españoles y japoneses, como en la técnica preciosista y colorista. Moore realizó varias composiciones orientalistas en las que la Alhambra era el marco en el que se desarrollaban fantásticas escenas como *Almeh, a Dream of the Alhambra* (destruida en un incendio) en la que una mujer medio desnuda bailaba sensualmente rodeada de arquitecturas orientales. Esta obra estuvo inspirada sin duda por la pintura de Jean-Léon Gérôme (1824–1904) *Dance of the Almeh* (1863) actualmente en el Dayton Art Institute (Ohio). Es interesante apuntar que Moore presentó esta obra en la Centennial Exhibition in Philadelphia de 1876 y fue rechazada por lo audaz del objeto representado, aunque finalmente se expuso

---

<sup>12</sup> LUHRS, Kathleen (ed.). *American Paintings in The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Works by Artists Born between 1816 and 1845*. Vol. II. New York: Metropolitan Museum of Art, 1985, pág. 573.

<sup>13</sup> La influencia de la pintura de Mariano Fortuny en algunos artistas norteamericanos fue determinante tanto en su interés por viajar a España como en muchas de las temáticas llevadas a sus lienzos. La influencia del artista catalán en la obra del joven John Singer Sargent está siendo tratada en la investigación que está llevando a cabo la autora de este ensayo.



*The Alhambra vase*, John Singer Sargent, c. 1879, acuarela sobre papel, 34,2 x 25 cm. The Walters Art Museum, Baltimore. // *The Alhambra vase*, John Singer Sargent, c. 1879, watercolour on cream paper, 34,2 x 25 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

en un lugar poco visitado de la exposición. Igualmente, numerosos artistas recrearon en sus pinturas escenas de carácter histórico fantástico en otros edificios emblemáticos de origen árabe, como la Mezquita de Córdoba, donde Edwing Lord Weeks (1849-1903) situó su *Interior of a Mosque* donde el artista recrea una escena inverosímil en la que un supuesto imán arenga a los fieles a declarar la guerra religiosa contra los cristianos.

En todas estas imágenes es llamativa la ausencia de interés por plasmar la realidad que efectivamente tenían ante sus ojos. Es bien sabido que durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, la Alhambra sufrió un total abandono y sus estancias fueron utilizadas como bares y establos donde habitaban gentes de mala reputación. Para empeorar las cosas, las tropas napoleónicas que ocuparon Granada desde 1808 hasta 1812, convirtieron los palacios en cuarteles militares. Durante una retirada, minaron las torres y destruyeron parte de ellas. Dos de ellas, la Torre de Siete Suelos y la Torre de Agua quedaron en ruinas. Este estado de abandono continuó hasta 1870 cuando la Alhambra fue declarada monumento nacional.

Otros pintores, sin embargo, se acercaron al paisaje alhambresco de una manera más realista, alejada del tamiz idealizado del orientalismo. Uno de ellos fue Sargent quien ya hemos mencionado que mantuvo una relación con España franca y profunda alejada del tópico y del estereotipo. Sargent, tras su estancia en 1879, viajó en numerosas ocasiones de nuevo a Andalucía donde residió largas temporadas sobre todo en Granada donde representó su paisaje y sus monumentos de forma cercana y realista, realizando generalmente sutiles acuarelas de rincones íntimos bañados por la luz del sol algunas de las cuales podemos ver en esta muestra.

Influido probablemente por el mismo Sorolla, quien expuso en la Hispanic Society en 1909 con gran éxito, Childe Hassam (1859-1935) viajó a España el año siguiente por segunda vez -en 1883 visitó Granada y la Alhambra donde realizó una serie de acuarelas- visitando en esta ocasión Madrid, Toledo, Sevilla, Córdoba y Ronda donde pintó delicados y luminosos paisajes de plazas, animadas calles y rincones algunos desde un punto de vista alto, quizá la ventana de un hotel. Hassam plasmó una imagen naturalista de los paisajes y ciudades sin rasgos llamativos diferenciadores de otros lugares. En Francia realizó similares imágenes que apenas se diferencian de las realizadas en Andalucía. En la misma línea se encuentran



*San Pablo, Seville, March 16 And 17, Truman Seymour, 1885, acuarela sobre papel, 27,7 x 18,8 cm. Worcester Museum of Art, Worcester. // San Pablo, Seville, March 16 And 17, Truman Seymour, 1885, watercolour on paper, 27,7 x 18,8 cm. Worcester Museum of Art, Worcester.*

también la serie de acuarelas realizadas algunos años antes por Truman Seymour (1824 –1891), un artista que, como Hassam, viajó a España en busca de inspiración. Truman, pintó un gran número de arquitecturas y lugares andaluces bañados por el sol mediante unos encuadres fotográficos muy interesantes.

En resumen, los artistas norteamericanos que viajaron a España desde mediados del siglo XIX lo hicieron influidos en gran medida por el gran interés mostrado previamente por ingleses y franceses y por la difusión del gusto orientalista propio del romanticismo. A ello colaboraron en buena manera también los escritos de sus compatriotas Washington Irving o William C. Briant, entre otros muchos, que conformaron un ideario de imágenes nostálgicas y ensoñaciones arabescas poco apegadas a la realidad pero que resultaban muy sugerentes y atractivas a los artistas que, en muchas ocasiones, prefirieron lo imaginado a lo real. Otra de las motivaciones que impulsó a los americanos del norte a viajar al sur de España fue la búsqueda de lugares donde pervivieran tradiciones seculares que en otros lugares más industrializados habían desaparecido y que en España estaban, de hecho, desapareciendo. La mirada que fijaron sobre España y mostraron al mundo estuvo tamizada en gran medida por el bagaje cultural y los prejuicios sociales con los que cada uno llegó. Algunos crearon paisajes idealizados del sur como Samuel Colman o ensoñaciones árabes como Harry Moore mientras que otros presentaron un paisaje andaluz realista y luminoso más acorde con la realidad que observaron. También se acercaron a los andaluces desde diferentes puntos de vista que se expandieron desde la admiración y el respeto hacia "el otro" como Robert Henri o John S. Sargent mientras que otros como Mary Cassatt interpretaron los estereotipos más conspicuos desde la mirada condescendiente del que se considera superior económica y culturalmente. Entre todos crearon una imagen de España cuyas raíces se adentraban en Andalucía y que todavía hoy perdura en gran medida.

## The images of Andalusia through American artists

Throughout the 19th century, Spain enjoyed remarkable popularity among European travellers, writers and artists, especially English and French, who became interested in its artistic and cultural expressions. The development of the Romantic movement, one of whose distinctive features was orientalism, contributed considerably to this phenomenon.

Orientalism bases its ideology on nostalgia for the historic heritage, the unique values of the different countries and the promotion of everything fantastic and picturesque. Thus, Spain -especially Andalusia- became a preferred destination among travellers due to its Arab past, which still could be enjoyed in its architecture, art, music or customs. Writers, diplomats or artists began a constant pilgrimage to Spain that used to include an extended stay in Madrid - perhaps also Toledo, Salamanca or Segovia- and almost without exception a trip to the south, specifically to Seville, Granada, Cordoba or Ronda. These travellers left testimonies of their experiences through diaries, novels, chronicles or artistic objects. This trend soon extended to the United States; thus, a good number of American painters, following the trail left by the English and the French, began to travel to Madrid and Andalusia to learn first-hand the art of the great Spanish Masters, capturing in their oil paintings that romantic image whose sensuality, exoticism and picturesque nature was so seductive and demanded by their clients.

Three main topics interested American artists in Spain: the art of the Golden Age, its Arab heritage and the repertoire of popular models and customs considered distinctive of southern Spain, such as bullfighters, Roma people<sup>1</sup>, flamenco, religious

---

<sup>1</sup> In order to use a respectful and inclusive language towards the Roma people, I will not use the adjective gitano/a in this essay. Although accurate when speaking of the Spanish Roma, this word sometimes has a derogatory connotation that I intend to avoid. However, the original titles of literary or artistic works will be kept in respect to their authors. I am grateful to the Asociación de mujeres gitanas Romi Sersení for their advice on the proper and inclusive use of this adjective.



festivals or beggars<sup>2</sup>. Although some of these motifs were not exclusive to the south, foreigners associated them with Andalusia and popularized them as Spain's generic image. The writer and filmmaker Edgar Neville described this phenomenon as early as 1948 when he said:

*... there is only one thing that is universal, one thing that is not only international, but also interregional, which is Andalusia. The singing, more or less flamenco, the dancing, the customs, the accent. We already had an idea about this with the bullfighters, because even though bullfighting is better in Madrid than in many Andalusian fairs, even though there are bullfighters from Pamplona, Valencia and Barcelona, the bullfighting is essentially Andalusian<sup>3</sup>.*

The range of images of Southern Spain created by the American artists was by no means homogeneous; however, there were commonplaces such as the subjects or the learning of the great Spanish Masters. In the following section, we aim to lay out the different views and interpretations of the Andalusian and Spanish culture by the artists who visited Spain between the mid-nineteenth and early twentieth centuries.

## **I. THE GREAT ANDALUSIAN MASTERS**

Let us first examine the reasons why Western artists began to take an interest in the Spanish Baroque great masters, most of whom were of Andalusian origin.

In the mid-19th century, the prevailing of the Neoclassicism style in Western art began to be replaced by pictorial naturalism and genre themes, both in Europe and the United States. According to the French art critic Thoré-Bürger (1807-1869), this change was due to the fact that these aesthetic themes were better suited to the materialism prevailing in the society of the time. In this context, the Spanish school of the Golden Age offered the best examples both of that pictorial naturalism, so distinctive of the painting of Diego Velázquez (1599-1660), and in the varied repertoire of genre works by Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). As a result, many

---

<sup>2</sup> On the stereotyped and orientalized vision of Andalusia in the nineteenth-century arts, see MÉNDEZ, Luis. *La imagen de Andalucía en el arte del siglo XIX*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, 2008.

<sup>3</sup> NEVILLE, Edgar. "Españolada", ABC, Madrid, 1 de julio de 1947, p. 7.

visited the Museo del Prado in Madrid and the churches and convents in Seville in search of the artistic imprint left by these two artists.

In Velázquez these artists found freedom from academic impositions, pictorial fluidity, the absence of drawing combined with a vigorous and subtle brushstroke close to impressionism, the use of a monochromatic palette with silvery harmonies or the capture of the atmosphere on the canvas and the suggestion of space through the use of light.

Among Americans, William Merritt Chase (1849-1916) was one of Velázquez's greatest admirers; he praised his modernity when he said that "*no living artist could produce a work more attractive to the eye of the modern critic*"<sup>4</sup>.

His work was deeply influenced by the Sevillian in both technique and repertoire of compositions and poses. Chase admired him to such an extent that he named one of his daughters Helen Velasquez and he painted her several times dressed as a *Menina*. Likewise, Chase and his family had the custom of performing "tableau vivants" in their home in Long Island and on many occasions, they performed scenes that imitated the master's compositions. Chase first travelled to Spain in 1881, where he returned on numerous occasions. After his return to New York, he was appointed professor of the Art Students League from where he transmitted to several generations of artists -among them Edward Hopper- his passion for Spain and for Velázquez. Robert Henri (1865-1929), a friend and colleague of Chase, was another of the Americans who travelled to Spain on several occasions, visiting the Museo del Prado and absorbing the teachings of the Sevillian master in an intelligent and personal way.

The cosmopolitan John Singer Sargent (1856-1925), for his part, also felt, for the aforementioned pictorial values, this admiration for Velázquez's painting. Like Chase, he absorbed both his figurative repertoire (poses and attitudes), which he would reproduce more or less literally in the future and some of his compositional artifices, for instance, the relation between a figure and the space in which it is located. Examples of the fascination for the Sevillian master are the ten copies that he made

---

<sup>4</sup> OSBORNE, Carlos M. "Yankee Painters at the Prado". In: STRATTON, Suzanne L. *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*. Exhibition Catalog. New York: The Equitable Gallery in association with The Spanish Institute, 1993, p. 60.

in the Museo del Prado, both during the six weeks he lived in Madrid<sup>5</sup>, in the winter of 1879-80 and during his subsequent visits to the Prado when he returned to Spain.

Also, Thomas Eakins (1844-1916) travelled to Madrid in 1866, where he visited the Museo del Prado, and to Seville where he spent six months in the company of two painter friends, Harry H. Moore (1844-1926) and William Sartain (1843-1924). After seeing Velázquez's *Las Hilanderas*, Eakins wrote to his father claiming that it was the most beautiful work of art he had ever seen. Probably, during one of his visits he created the *Portrait of Carmelita Requena* where the subtle use of the gradations of light and shadow learned from the Sevillian master can be easily recognized.

Additionally, there was a large group of artists who were interested in genre painting, finding in Murillo's work an infinite source of inspiration. Bartolomé Murillo also enjoyed great popularity among American artists and collectors at that time. Thus, his revered genre street scenes, which made him so popular in the United States, were soon recreated by several artists, including the Bostonian George Henry Hall (1825-1913).

In the 1860s, Hall travelled to Spain and Andalusia twice, capturing Murillo's world of rogues, women with flowers, markets and priests in a series of canvases, many of which are unfortunately still unaccounted for. (Il. 4 La feria del jueves/Rhode Island). Some years later, in 1882, Francis Hopkinson Smith (1838 -1915) also travelled to Seville, Granada and Cordoba, together with the painter Arthur Quartley (1839 - 1886), working on both genre scenes of the streets and the people of Seville. A large number of the watercolours painted on this trip were published in his book "*Well-worn Roads of Spain, Holland and Italy. Traveled by a Painter in Search of the Picturesque*"<sup>6</sup> (1887), a volume whose title describes perfectly the reasons that drove Smith to undertake this journey.

## II. FLAMENCOS, ROMA PEOPLE, AND BULLFIGHTERS

Among the popular customs and types, flamenco dancing and singing were - and continue to be - one of the most widely reproduced Andalusian cultural manifestations in all kinds of artistic mediums, whether in the visual arts, theatre,

---

<sup>5</sup> ORMOND, Richard and PIXLEY, Mary. "Sargent after Velázquez: The Prado studies". *The Burlington Magazine*, Vol. 145, 1206 (2003), págs. 632-640.

<sup>6</sup> STRATTON, Suzanne L. Catálogo Exposición *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain...* pág. 130.

dance, opera or literature. Its plastic richness and its undoubted exotic and racial appeal inspired the paintings of the Americans who travelled to the South. Among the different interpretations, *El Jaleo* by John Singer Sargent is undoubtedly the quintessential embodiment of the image of Andalusia and Spain in both Europe and the United States. Created in Paris after Sargent's first trip as an adult to Andalusia in 1879, in its effective style and well-achieved composition, one can already appreciate the skills that the artist would master over time. The subject should not have been casual as he painted it with the idea of submitting it at the prestigious *Salon de Paris* in 1882, a moment when "everything Spanish" was so in vogue in the neighbouring country. In *El Jaleo*, Sargent portrayed the movement and the sensuality of the winding flamenco dancer, who was accompanied on stage by her musicians. All of which was captured on a massive canvas whose size makes it even more theatrical. Mary Crawford Volk, who has studied this painting in depth, considers it the constructed image of Spanish culture<sup>7</sup>. In this context, the verb "to construct" is key in the interpretation of this painting since it implies the intentional creation of a canonical image of what was considered to be Spanish. Despite the undeniable beauty of the piece, we cannot help but notice that it is an idealized image of a Romi woman dancing flamenco on a stage in southern Spain. The slender figure of the dancer, the elegance of her posture and the richness of the fabrics offer an unrealistic vision of the flamenco dance, a type of performance that Sargent knew and enjoyed during his Andalusian stay. During this trip, Sargent executed numerous drawings, sketches, notes and small oils that he translated months later into a large canvas. There is also a medium-sized painting with a similar subject, possibly made during his stay in Granada and taken or inspired from a live performance, *The Spanish Dance*. This painting represents a more realistic approach to an evening flamenco show than that in *El Jaleo*. On a starry night, three female figures, with their bodies contorted by dancing, stand out against a dark background. In the backdrop, we can sense the musicians and singers sitting down in a similar position to those who appear in the above mentioned painting.

The success achieved at the time by *El Jaleo* further aroused the interest of Sargent's compatriots in representing flamenco dancers, Roma people or sensual *cigarreras*. Moreover, Sargent himself encouraged and strongly recommended to his closest friends to travel to Andalusia. This was the case of Carroll Beckwith (1852-

---

<sup>7</sup> VOLK, Mary Crawford. "Sargent, Spain and El Jaleo". In: VOLK, Mary Crawford. *John Singer Sargent's El Jaleo*. Washington: National Gallery of Art, p. 35.

1917), Walter Gay (1856-1937) or Ralph W. Curtis (1854-1922), who took Sargent's advice to heart and travelled to Seville where he lived for several months painting numerous works inspired by Prosper Mérimée's *Carmen*. Likewise, William Dannat (1853-1929) travelled in 1884 to Andalusia, where he painted *The Quartet*, a piece that enjoyed, that year, a great success at the *Salon de Paris*. This canvas shows four figures singing flamenco with typical Andalusian costumes that remind us of the frieze of singers captured by his friend Sargent in *El Jaleo* and *The Spanish Dance*.

Taking advantage of the "Spanish craze" that spread through the United States, groups of Spanish artists emigrated to North America to represent flamenco shows in search of fortune. Among them, La Bella Otero or the popular Carmencita - also known as La Perla de Sevilla (The Pearl of Seville)- enjoyed extraordinary success in the nineties of the 19th century<sup>8</sup>. As we have mentioned before, Sargent was an enthusiast flamenco aficionado and helped promote Carmencita among his circle of high-society friends. Thus, in April 1890, the aforementioned Carroll Beckwith and William Merritt Chase agreed to hold in their studios a dance session that brought together numerous friends and guests.

The fascination created by the show and the explosive personality of the Almerian dancer led the three artists to depict her in three magnificent portraits that represent her in her bloom<sup>9</sup>. The same year, again at Sargent's behest, his friend the collector Isabella Stewart Gardner organised another performance in her Boston residence. A drawing made by Harper Pennington during this gathering depicts the elegant audience watching in admiration the Almerian dancer performing, her posture is very similar to that presented by Chase on his canvas.

Undoubtedly, the protagonists of flamenco were the romaní people, a fascinating source for artists, attracted by their complex origins, an alternative way of

---

<sup>8</sup> The Almerian Carmen Dauset Moreno (1868 - 1910), known as *La Carmencita* or *La Perla de Sevilla*, reached great popularity in Europe and the United States at turn of the nineteenth century 19th century, performing in a great number of musical shows and achieving great success. According to the researcher Kiko Mora, Carmencita starred in the first kinetoscope film that was shot in West Orange (New Jersey) in the Black Maria studio, owned by Edison, during the week of 10-16 March 1894. See Kiko Mora, "Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)".

[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php). [Date of access: April 03th, 2021].

<sup>9</sup> Sargent's version is currently held at the Musee d'Orsay in Paris while Berwick's I have not been able to locate it but it must almost certainly belong to some private collection.

life, art, freedom and supposed sensuality, characteristics that fitted perfectly with romantic taste. The writings by the British George Borrow (1803-1881), who published in 1841 his book on the Roma people from the Iberian Peninsula, contributed largely to their popularity and very soon became an essential reference for those who travelled or were interested in Spain. Among them was Archer M. Huntington, founder of the Hispanic Society, for whom Borrow's work was a determining factor in his devotion to Spanish culture. In *The Zincali*, Borrow, who spoke their language and considered himself part of their community, tried to represent the life, customs and culture of the Roma people from an ethnographic perspective. However, when describing their culture, he maintained certain stereotypes. A few years later, another British writer -George Eliot (1819-1880)- wrote the epic poem *The Spanish Gypsy*, published in 1868. However, the most conspicuous literary example inspired by the Andalusian Roma community was undoubtedly the character of Carmen created by Prosper Mérimée (1803 -1870). Mérimée recognised his debt to Borrow's work; however, according to him, Carmen was inspired by a story that the Duchess of Montijo, mother of the French Empress Eugénie, told him.

Carmen brought together all the "features" that foreigners wanted to find in Spanish women: beauty, arrogance, courage, intelligence and lack of prejudice, in short, a popular, hard-working and racial *femme fatale* who was capable of igniting the most ardent passions in men and whose fate, as could not be otherwise, would end up in tragedy and death. Nevertheless, it was opera what made this myth truly popular. Composed by George Bizet, inspired by the work of Mérimée, and with a libretto in French by Ludovic Halévy and Henri Meilhac, it premiered at the Opéra-Comique in Paris on March 3, 1875, with a resounding failure and an outburst of criticism for its inappropriateness to Parisian audiences. This controversy undoubtedly contributed to pique the interest of the artists, who, at that time, resided in Paris and were able to see or know Carmen's plot and appeal<sup>10</sup>. The world of the romaní people soon became a symbol of "Andalusian culture", playing a leading role in a large number of paintings by American artists such as Sargent or Robert Henri, who, on several occasions, portrayed them in a noble and dignified manner. Harry H. Moore (1844-1926) also painted several genre canvases with bullfighters or flamenco dancers as their subject, including *Gitanos españoles de Granada*. In this piece, the artist created a group portrait of a Roma family in a camp surrounded by nature,

---

<sup>10</sup> For a good study of Mérimée's vision of Spain and its relationship to opera, see: CANAVAGGIO, Jean. *Les Espagnes de Mérimée*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

trying to recreate the image of nomads that was traditionally associated with them. Others, such as Louis Kronberg, Carroll Beckwith or Ralph Curtis, reproduced the world of the Roma, succumbing, more often than not, to clichés.

The world of bullfighting, however, generated mixed feelings among Americans, particularly during the 19th century. The travel literature created by North American authors often included a depiction of a bullfight, which generally ended with a vicious criticism of what was considered a barbaric spectacle that triggered feelings of repulsion and disgust, nevertheless many of them returned. Thus, unlike French or Spanish artists, who admired the art of bullfighting because of its aesthetic and its ancestral mythical connotations, the Americans only captured it on very few occasions and, almost always, focusing on the figure of the bullfighter and not on the spectacle itself. During her stay in Seville in 1873, the American painter Mary Cassatt created several paintings, two of which depict bullfighters. However, they were portrayed in an environment alien to the bloody display of the bullring since Cassatt was not interested in the art but in the external aspects of the bullfighting, exploiting the cliché of the matador as a virile man and a lothario. Through this trope, Cassatt created the oil painting *After the Bullfight* where a bullfighter appears lighting a cigarette with a virile and cool attitude, unaware of the spectators, leaning into what could be the barrier of a bullring. In *Offering the Panal to the Toreador*, the matador flirtatiously speaks with a woman; the man appears dressed up in his bullfighting costume in a context oblivious to the bullfighting.

In any case, American collectors were not unaware of the beauty of bullfighting and acquired paintings in which this was the main motif. Among the most popular, present in most American museum collections, are the *Tauromaquia* by Francisco de Goya and several pieces by Picasso. John S. Sargent owned a set of *La Tauromaquia* by Goya and gifted away several sets of prints to his friends and clients, such as Carroll Beckwith and George W. Vanderbilt. Even so, years later, probably inspired by the works of their countryman Ernest Hemingway and more specifically by his novel *Death in the Afternoon*, artists of all kinds began to cultivate this motif so rooted in Spanish popular tradition. From that moment on, bullfighters began to populate illustrations and works in different mediums, including advertising. Cinema also reproduced assiduously the art of bullfighting through different genres, including the adaptation of the novel *Blood and Sand* by Vicente Blasco-Ibáñez, which was so well-received that was filmed on two occasions, 1922 and 1949. Also popular was the

comedy *The Bullfighters* (1944) starring the acclaimed Oliver Hardy and Stan Laurel, better known as Laurel and Hardy.

### III. LANDSCAPES AND ARCHITECTURES

The tales by Washington Irving (1783-1859) played a key role in the taste of Americans, becoming essential reading for all those who were interested in Spain. Irving moved to Spain in 1826 with the task of writing a biography of Christopher Columbus. He lived in Madrid and Granada, spending time in the apartments set up as residences in the Alhambra. During this time, he published *History of the Life and Travels of Christopher Columbus* (1828), *The Conquest of Granada* (1829) and his famous *Tales of the Alhambra* (1832). It was the latter that contributed the most to the enthusiasm for this monument. The palace was reproduced on countless occasions, both in painting and in architecture. The enormous success achieved by this volume led to the publication of an edition revised by the author and illustrated by Felix Octavius Carr Darley in 1851 and - after Irving's passing - by Joseph Pennell in 1896. These illustrations undoubtedly contributed to promoting the fabulous vision described by the writer. In *Tales of the Alhambra* Irving recreates a series of extraordinary legends magnifying Spain's brilliant past, linked to Al-Andalus and the Habsburg Empire and comparing it to its decline at that moment, thus perpetuating the myth of romantic Spain, frozen in time, different and secluded to the economic and social progress experienced by the rest of the European countries and the United States.

One of the first American artists to travel to Andalusia to capture it on his canvas was the New Yorker Samuel Colman (1832-1920), who in 1860 traveled to Gibraltar, Seville, Granada and Cordoba. Probably, he was inspired by the writings and tales about Spain by the writer and traveler William C. Bryant, who was a good friend of his father, and, of course, by Irving. Colman was a member of The Hudson River School, a group of landscape painters who typically depicted the Hudson River, pioneering the use of this type of views as a representation of the national image. During his brief stay in Andalusia, Colman produced numerous drawings and watercolors, which he later brought to the canvas on at least eight occasions; he aimed to depict a land that was, in his own words, "*half Christian, half Moorish*"<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> BOONE, Mary Elizabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. Yale: University Press, 2007, p. 23.



Despite his training as a landscape painter, on this occasion, Colman was seduced by highly idealized urban landscapes such as *The Hill of the Alhambra, Granada*, in which one can sense the influence of the romanticized readings about the Arab palace. In this painting, the artist presents a view of the Alhambra and its surroundings in all its past grandeur. The architectural compound is used as the framework for a parade of characters dressed in historical costumes, attempting to combine the glorious Arab heritage with the imperial representation of the Habsburgs, as Irving recalled in his *Tales of the Alhambra*. More realistic is the watercolor *Harbor of Seville*, in which the Torre del Oro, located on the banks of the river, is decorated with flags and surrounded by sailing boats and small crafts.

More than forty years later, another American painter, John Ferguson Weir (1841-1926), visited Granada. He was the son of the painter Robert W. Weir and brother of the Impressionist J. Alden Weir (1852-1919), who had also visited Granada in 1876 on a student trip. In a letter written to his brother during that visit, he conveyed his impressions of Granada and its popular monument: "... *the Alhambra itself does not tempt me -it is wholly a matter of charm of ornament. The architectural forms are very slight and not particularly interesting for painting ... The charm is in what lies outside-the views: these are delectable, Granada is lovely*"<sup>12</sup>. Despite not being particularly interested in the palace's architecture, but in the views and the rest of the city, Weir could not resist depicting it on *The Alhambra*. In contrast with Colman's idealization, Weir created an image of the fortress, captured from the popular Albaicin, surrounded by a sparse and desolate landscape.

The Alhambra became the icon of orientalism in Spain not only because of its undoubted attraction and beauty as a monument but due to its ability to unleash exotic fantasies and sensual dreams about Arab culture, ideas that some artists integrated into their paintings. A good example of this trend is the work of the aforementioned, Harry H. Moore, who lived in Andalusia on several occasions and worked with one of the most successful Spanish artists in France and the United States during the second half of the 19th century, Mariano Fortuny (1838-1874)<sup>13</sup>. The

---

<sup>12</sup> LUHRS, Kathleen (ed.). *American Paintings in The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Works by Artists Born between 1816 and 1845*, vol. II, p. 573.

<sup>13</sup> The influence of Mariano Fortuny's art on some American artists was paramount both in their interest in traveling to Spain, and in many of the subjects brought to their canvases. The influence of the Catalan artist on the work of the young John Singer Sargent is being addressed in the research being carried out by the author of this essay.

influence of the Catalan painter is palpable in his later works, both in Spanish and Japanese subjects and in his exquisite and colourful technique. Moore made several orientalist compositions where the Alhambra was the setting for fantastic scenes, such as *Almeh, a Dream of the Alhambra* (destroyed in a fire) in which a half-naked woman danced sensuously surrounded by moorish architecture. This work was no doubt inspired by the painting of Jean-Léon Gérôme (1824-1904) *Dance of the Almeh* (1863) currently held at the Dayton Art Institute (Ohio). It is interesting to note that Moore presented this work at the Centennial Exhibition in Philadelphia in 1876, being initially rejected because of the audacity of the theme represented; finally, the piece was exhibited in a seldom-visited part of the exhibition. Likewise, numerous artists recreated in their paintings scenes of fantastic or historical nature using as background other emblematic buildings of Arab origin, including the Mosque of Cordoba where Edward Lord Weeks (1849-1903) placed his *Interior of a Mosque*, an implausible scene where a supposed imam harangues the faithful to declare religious war against the Christians.

All these images share a striking lack of interest in the authenticity of the depictions. As it is well known, during the 18th century and part of the 19th century, the Alhambra suffered a total abandonment; its halls were used as barns and stables and populated by people of ill reputation. To make it worse, the Napoleonic troops, who occupied Granada from 1808 to 1812, turned the palaces into military barracks. During their retreat, they mined the towers and destroyed part of them. Two of them, the Seven Floors Tower and the Water Tower, were left in ruins. This state of abandonment continued until 1870 when the Alhambra was declared a national monument.

Despite this, other painters took a more realistic approach to the landscape, turning away from the idealized orientalist gaze. One of them was Sargent who, as we have already mentioned, maintained a frank and deep relationship with Spain by avoiding clichés and stereotypes. After his stay in 1879, Sargent returned on various occasions to Andalusia where he sojourned for long periods; he depicted its landscape and monuments in a close and realistic way, generally creating subtle watercolours of intimate spots bathed in sunlight, many of them are on view in this exhibition.

In 1883, Childe Hassam (1859-1935) visited Granada and the Alhambra, creating a series of watercolours. He returned to Spain in 1910, probably influenced by Sorolla himself, who exhibited at the Hispanic Society in 1909 with great success.

On this second travel, Hassam visited Madrid, Toledo, Seville, Cordoba and Ronda, where he painted delicate and luminous landscapes of plazas, lively streets and picturesque corners, some of them from a high point perspective, perhaps the window of a hotel. Hassam captured naturalistic landscapes and cities without using striking features that could differentiate them from other places. In France, he created similar images that hardly differ from those made in Andalusia (image xxx of the HS). In the same line, we also find a series of watercolours made some years before by Truman Seymour (1824 -1891), an artist who, like Hassam, travelled to Spain in search of inspiration. Truman painted numerous Andalusian buildings and spaces bathed by sunbeams, some of them using quite interesting photographic frames. (il. 12 watercolour from the Worcester Museum of Art).

In short, the American artists who travelled to Spain after the Mid-19th century were influenced by the great interest previously shown by the English and French and the spread of the orientalist taste. The writings of their compatriots Washington Irving and William C. Bryant, among many others, also contributed to this crave by creating nostalgic images and arabesque dreams. Although not closed to reality, those ideas were utterly suggestive and attractive to artists who, on many occasions, preferred fantasy to authenticity. Similarly, North Americans travel to the south of Spain searching for places where ancient traditions had survived; customs that, in more industrialized countries, had disappeared and that in Spain were, in fact, vanishing. The gaze that they cast on Spain, and later presented to the world, was largely influenced by the cultural background and prejudices with which they arrived. Some, like Samuel Colman or Harry Moore, created idealized landscapes of the South or Arab dreams, while others presented a realistic and luminous Andalusian landscape more coherent with the reality that they experienced. Moreover, the artists approached the Andalusian people from different perspectives; from the admiration and respect for "the other" - reflected by Robert Henri or John S. Sargent- to the use of common stereotypes such as romaníes, bullfighters or dancers - as Mary Cassat did- a condescending perspective of those who considered themselves economically and culturally superior. Together they created an image of Spain whose roots went deep into Andalusia and which still endures to a great extent today.



**Catálogo de obras**  
// Catalogue



### **Enano con un perro**

// Dwarf with a Dog

John Singer Sargent (1856-1925)

1879

Óleo sobre lienzo // oil on canvas

142 x 106 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

De todos los artistas norteamericanos que admiraron la pintura de Velázquez, John Singer Sargent fue probablemente el que absorbió de forma más eficaz tanto su repertorio figurativo y sus artificios compositivos como su magistral técnica pictórica.

Una muestra de su fascinación por el maestro sevillano son las aproximadamente diez copias que realizó en el Museo del Prado durante las seis semanas que residió en Madrid en el invierno de 1879-80 así como las múltiples ocasiones en que regresó al Prado en subsiguientes visitas a España. En este primer viaje de adulto a Madrid también copió algunas obras atribuidas entonces a José de Ribera interesándose más tarde también por El Greco o por Ticiano. Como el retratista en ciernes que era ya entonces, Sargent se sintió atraído por los extraordinarios retratos del sevillano como el del príncipe *Baltasar Carlos* (copia de Sargent en colección privada). Aunque mostró especial interés en el repertorio de bufones y personajes extravagantes tan característicos de la pintura española del momento que copió abundantemente como el *Juan de Calabazas* (Agnew's Gallery, London), el *Bufón Juan de Austria* (colección privada), *Enano con Perro* (Hispanic Society) y una moderna y atractiva interpretación de la cabeza del retrato de *Esopo* (Ackland Art Museum).

Una de las copias realizadas por el americano en el Museo del Prado es el Retrato de *Enano con un Perro* que, en el momento en el que Sargent lo copió, estaba atribuido al sevillano. Esta atribución cambió con el tiempo y en la actualidad el Prado lo presenta como obra de taller o seguidor de Velázquez. La obra fue copiada en 1879 según consta en el registro de copistas del museo donde también se documenta que el pintor pasó seis semanas trabajando en las salas del museo. Para su realización Sargent dedicó unos once días, siendo esta la copia de mayor tamaño de entre las realizadas por Sargent de Velázquez -su tamaño es casi exactamente el mismo que el original-. Al parecer, esta copia debió de ser particularmente apreciada por el artista pues se puede ver colgada en el estudio del artista en París aproximadamente en 1884 sobre otra de las copias realizadas en el Prado, *Las Hilanderas*. Igualmente, el artista atesoró una fotografía de esta pintura en el álbum que reunió a lo largo de su vida, actualmente en la colección del Metropolitan Museum.

En el original del Prado, dejando al margen el asunto de la autoría, observamos un retrato en el que la huella velazqueña es incontestable. El enano y el enorme mastín se encuentran en un recinto cerrado contra el que se despliegan las sombras de la singular pareja, creando esa atmósfera de irrealidad espacial tan característica del sevillano, aunque con algunas deficiencias de perspectiva impropias del maestro. El protagonista mira directamente al espectador de forma inquisitiva, con una altivez y arrogancia dignas de mención. Elegantemente vestido a la francesa, porta un conjunto de ropilla y calzón en tonos marrones en los que destacan las pinceladas de los brocados sobre la que contrasta la deslumbrante blancura de la valona. El conjunto se remata con un sombrero adornado con plumas, botas altas y espada. Resulta llamativa la envergadura del mastín, prácticamente de la misma altura del pequeño personaje. No obstante, esta diferencia de escala y la extravagancia de la pareja no restan un ápice de elegancia y dignidad al retratado.

La versión realizada por Sargent, aunque muy fiel al original, carece de la calidad pictórica del original lo que se observa claramente en el uso de los colores - muy apagados en el caso del americano- y en la ausencia de la vigorosidad de la pincelada del original. Sin embargo, ya se vislumbra la prometedor carrera de retratista que tenía por delante este joven que contaba tan solo 23 años en ese momento.



Resulta interesante apuntar que el Museo del Prado conserva un grafoscopio realizado por el fotógrafo Jean Laurent entre 1882 y 1883 en el que se muestran diferentes vistas de la Galería Central del museo con la abigarrada disposición de las obras característica del momento. En este se puede observar la ubicación de nuestra pintura en la Galería Central cerca de la *Rendición de Brera* y el *Esopo* de Velázquez y enmarcado entre *La Virgen del Rosario* y la *Aparición de la Virgen a san Ildefonso* ambas de Murillo. No sabemos con certeza si la ubicación de nuestra obra en 1879 era la misma que reproducida por Laurent pocos años después, sin embargo, nos da una idea de lo que el joven Sargent estuvo contemplando y copiando aplicadamente durante semanas.

Siete de las mencionadas copias fueron vendidas tras la muerte del artista en la venta realizada en la Sala de subastas Christie's de Londres en 1925. *Dwarf with a Dog* formó parte de esta venta con el número de lote 229 y fue vendida en julio de 1926 a Archer M. Huntington por el marchante Knoedler para la Hispanic Society of America donde permanece hoy en día.



Of all the American artists who admired and copied Velázquez, John Singer Sargent was, probably, the one who most effectively absorbed Velázquez's figurative repertoire, compositional artifices and masterful painting technique.

A good example of his interest in the Sevillian master are the approximately ten copies he painted in the Museo del Prado during the six-weeks stay in the winter of 1789-80 and his frequent visits to the Prado on subsequent travels to Spain. On this first trip as an adult to Madrid, he also copied some works then attributed to José de Ribera, becoming later interested in El Greco and Titian. As the budding portrait painter that he was then, Sargent was drawn to the extraordinary portraits of the Sevillian, such as *Prince Baltasar Carlos* (Sargent's copy is currently held in a private collection). He showed an interest in the repertoire of buffoons and extravagant characters so characteristic of Spanish painting. He made copies of *Juan de Calabazas* (Agnew's Gallery, London), *Jester Juan de Austria* (private collection), *Dwarf with a Dog* (Hispanic Society) and an attractive modern interpretation of the *Head of Aesop* (Ackland Art Museum).

*Dwarf with a dog* is one of these copies, which, at the time, was attributed to Diego Velázquez. This ascription changed over time, and the Prado now attributes it to Velázquez's workshop or a follower. According to the copyists-register book, Sargent painted it in 1879; the record also documents that the painter devoted six weeks working in the museum's galleries. Sargent spent about eleven days painting it, being the largest copy, he made of a Velázquez- its size is almost the same as the original. This painting must have been particularly appreciated by Sargent, as it was in the artist's studio in Paris around 1884, alongside another copy made in the Prado, *Las Hilanderas*. Besides, he kept a photographic reproduction of the painting in one of the scrapbooks he gathered during his life, now in the Metropolitan Museum of Art collection.

In the original piece, leaving aside the issue of authorship, we see a portrait in which Velázquez's imprint is undeniable. The dwarf and the enormous mastiff are in an enclosed space; the shadows unfold over the singular couple, creating that atmosphere of spatial unreality so characteristic of the Sevillian master. Although, there are some inadequacies of perspective that made it unsuitable for the master. The protagonist looks directly and inquisitively to the viewer with haughtiness and arrogance. Elegantly dressed in a French-style attire, composed of *ropilla* and *calzon*, the dazzling whiteness of the collar or *valona* stands out and contrasts with the brocades and the brown fabric. The garment is rounded off with a feathered cavalier hat, high boots and a sword. The size of the mastiff, which is practically the same height as the man portrayed, is striking. However, neither the scale difference nor the extravagance of the couple diminishes the elegance and dignity of the portrait.

Although faithful, Sargent's copy lacks the pictorial quality of the original, notably, in the use of colours -very muted in the copy- and the absence of the vigorous brushstroke present in the original. However, we can already glimpse the promising career as a portraitist that this young man, who was only 23 years old at the time, had ahead of him.

The Prado Museum holds a graphoscope made by the photographer Jean Laurent in 1882-83; in it, different views of the Central Gallery of the museum are shown with the variegated arrangement of the works characteristic of the moment. The painting is located in the Central Gallery near the *Rendición de Breda* and the *Aesop* by Velázquez and framed between *La Virgen del Rosario* and the *Aparición de la Virgen a San Ildefonso* both by Murillo. The location in 1879 of *Dwarf with a Dog*

is unknown, but if it was similar to that reproduced by Laurent, between 1882 and 1883, it might give us an idea of what the young Sargent was carefully contemplating and copying for weeks.

Seven of these copies were auctioned at Christie's in London in 1925, after Sargent's passing. *Dwarf with a Dog* was part of lot number 229, being sold in July 1926 by the art dealer Knoedler to Archer M. Huntington for the Hispanic Society of America, where it remains today.



CHARTERIS, Evan. *John Singer Sargent*. New York: C. Scribner's sons, 1927.

MENA, Manuela. *Catálogo de Exposición Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias: (a propósito del "Retrato de enano" de Juan Van der Hamen)*. Madrid: 1986.

MORENO VILLA, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. Sevilla: Editorial Doble J. 2008 (primera edición 1939).

OSBORNE, Carol. "Yankee Painters at the Prado". En: STRATTON, Suzanne L. *Catálogo Exposición Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain*. Nueva York: The Equitable Gallery, 1993, págs. 59-77.

ORMOND, Richard y PIXLEY, Mary. "Sargent after Velázquez: the Prado studies". *The Burlington Magazine*, 1206 (2003), págs. 632-640.

ORMOND, Richard. "Sargent: Early Spanish and Venetian Paintings". En: LLORENS, Tomás. *Catálogo Exposición SARGENT/SOROLLA*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2006, págs. 53-73.

Cristina Doménech Romero



**Autorretrato** // *Self-Portrait*

Frederick W. MacMonnies (1863-1937)

C. 1904

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas  
78,7 x 63,5 cm.

Metropolitan Museum of Art, Nueva York // New York

Frederick Willman MacMonnies se formó en los Estados Unidos junto al famoso escultor Augustus Saint-Gaudens y más tarde en la *École nationale supérieure des beaux-arts* (París) con Jean Alexandre Falguière. Alrededor de 1898, consumido por su trabajo como escultor, MacMonnies decidió abandonar su próspera carrera para abrazar brevemente la pintura. Sus primeras obras poseen un estilo realista y una ejecución directa, fuertemente influenciadas por los retratos de John Singer Sargent, de quien adquirió una paleta de colores ricos y pinceladas audaces. A pesar de dicha influencia, las piezas de MacMonnies eran convencionales y su estilo era considerado como puramente decorativo por lo que recibió tibias críticas, abandonando su efímera carrera como pintor debido a la falta de éxito comercial.

En febrero de 1904 MacMonnies viajó a Madrid. Mientras visitaba el Museo del Prado realizó copias de varios lienzos, incluyendo *El Triunfo de Baco* de Diego Velázquez (1628-1629), haciendo un estudio exhaustivo de las técnicas y materiales empleados.

En la presente pieza el autor se inspira en la luz, pinceladas amplias, paleta de colores y modelado del pintor sevillano, evocando retratos como el del escultor "Juan Martínez Montañés" (1635- 1636, Museo del Prado). El lienzo que se ve en el fondo, que parece invertido dado que el autor está posando ante un espejo, es o

bien la obra maestra de Velázquez o posiblemente la propia copia de Macmonnies. El brazo del artista se extiende sobre su pecho en una curva suave que repite el gesto de Baco. De acuerdo con Bolger Burke (1980), la inclusión del dios del vino es posiblemente una alusión humorística a la vida bohemia del artista en Francia o una referencia a una de sus piezas más controvertidas *Bacante y fauno niño* (1893, Metropolitan Museum), la cual representa a una sacerdotisa de Baco. Originalmente, esta escultura estaba pensada para ser instalada en el patio de la Biblioteca Pública de Boston, sin embargo, tras ser considerada de moralidad dudosa por parte de la sociedad bostoniana, se puso en manos del Metropolitan Museum.



Frederick Willman MacMonnies trained in the United States as an apprentice to the famous sculptor Augustus Saint-Gaudens and later at the *École nationale supérieure des beaux-arts* (Paris) under Jean Alexandre Falguière. Around 1898, consumed by his work as a sculptor, MacMonnies decided to abandon his thriving career to embrace painting briefly. His first works were realistic, directly executed and heavily influenced by John Singer Sargent's portraits, mimicking their rich colours and bold brushworks. Despite Sargent's influence, MacMonnies's pieces were conventional and his style purely decorative, for which he received mixed reviews. As a result, and due to the lack of commercial success, he ended this short-lived experience.

In February 1904, MacMonnies travelled to Madrid. While visiting the Museo del Prado, he copied several paintings, including Diego Velázquez's *The feast of Bacchus* (1628-1629), and made an exhaustive study of techniques and materials.

The artist drew inspiration from Velasquez's lighting, broad brushworks, rich colour palette and modelling of the figure, recalling portraits by the Sevillian master such as *The sculptor Juan Martínez Montañes* (1635-1636, Museo del Prado). The piece seen in the background is either Velázquez's masterpiece or, possibly, Macmonnies's copy; it appears in reverse due to MacMonnies is posing before a mirror. The position of his arm, extended across his chest in a gentle curve, repeats the gesture of Bacchus. According to Bolger Burke (1980), MacMonnies possibly included the god of wine as a humorous allusion to the artist's bohemian life in

France or a reference to one of his most controversial pieces, *Bacchante and Infant Faun* (1893, Metropolitan Museum), which represents a Bacchus's priestesses. This sculpture was intended to be installed in the courtyard of the Boston Public Library. However, after a general outcry for being considered immoral, it was finally held at the Metropolitan Museum.



BOLGER BURKE, Doreen and LUHRS, Kathleen (eds.). *American Paintings in The Metropolitan Museum of Art. Vol. 3, A Catalogue of Works by Artists Born between 1846 and 1864*. New York: Metropolitan Art of New York, 1980.

CLARK, Robert Judson, "Frederick MacMonnies and the Princeton Battle Monument". *Record of the Art Museum, Princeton University*, 2 (1984), págs. 6-25.

SMART, Mary. *A Flight with Fame: The Life & Art of Frederick MacMonnies*. Biography and a catalogue raisonné. Madison, CT: Sound View Press, 1996.

TOLLES, Thayer. "Bacchante and Infant Faun: Tradition, Controversy, and Legacy". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 1 (2019), págs. 5-48.

Elena Montejo Palacios





**El baile flamenco** // The Spanish Dance

John Singer Sargent (1856-1925)

C. 1880

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

89,5 x 84,5 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

Sargent fue un apasionado de la música, siendo él mismo un diestro pianista, amasó una importante colección de discos y asistió regularmente a conciertos y otros espectáculos. Entre la música española, la que verdaderamente le interesó fue la flamenca y el cante jondo que escuchó en sus diversas estancias en Andalucía.

Igualmente, el pintor supo apreciar las cualidades plásticas de la danza flamenca cuyas imágenes reprodujo en varias ocasiones. De todas ellas, la más célebre fue indudablemente *El Jaleo*, pintura realizada en París tras su viaje a España en 1879-80. Obra de grandes dimensiones, fue presentada en el Salón de París de 1882 e inmediatamente captó el interés y la admiración del público convirtiéndose en la imagen por excelencia de “lo español” en esos momentos. Sargent intuyó admirablemente la fascinación de los franceses por el repertorio flamenco, creando la imagen sumamente efectista de una mujer en pleno espectáculo flamenco a la que realzó situándola en un escenario, iluminada con un efecto de luces y sombras deslumbrante y de efectos plásticos muy bellos, aunque artificiosos.

*The Spanish Dance* fue realizada probablemente también en París tras 1880. Su tamaño relativamente modesto induce a pensar que el artista no pensaba destinarlo a una gran exposición como *El Jaleo* por lo que posiblemente Sargent no sintió la necesidad de construir una imagen arquetípica como en la anterior sino una representación más realista de un baile flamenco.

En esta ocasión, el pintor reprodujo una escena callejera nocturna en la que varias parejas de artistas flamencos danzan al son de la música interpretada por un grupo impreciso de músicos y acompañantes. Se trata de una pieza sumamente interesante por la atrevida apuesta del artista al representar una escena tan oscura y opaca, con un acabado muy abocetado que hace difícil la tarea de identificar los diferentes elementos que forman la composición. Algunos autores han apuntado

la posible influencia de algunas obras nocturnas de su compatriota James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), en particular la célebre *Nocturne in Black and Gold – The Falling Rocket*, expuesta en Londres en 1877 y que causó una oleada de severos juicios por una parte importante de la crítica. No tenemos constancia de que Sargent conociera en ese momento esta pintura, aunque sin duda le llegaron a París los ecos del sonado enfrentamiento entre el artista y el escritor y crítico John Ruskin (1819-1900) a propósito de esta pintura, lo que hace su elección más audaz todavía. No obstante, tampoco debemos olvidar que, en esta obra, como otras tantas de este período, el joven artista conservaba aún viva la impresión que la pintura española del Siglo de Oro le había causado durante el ya mencionado viaje. Quizá seguían presentes en su memoria las muchas horas pasadas frente a las obras de los grandes maestros españoles en el Museo del Prado que, como es sabido, acusan un predominio por las paletas monocromáticas y austeras, los fondos abocetados y un cierto dramatismo en las composiciones.

El tema, sin embargo, queda dentro de las preferencias convencionales de los artistas del momento, aunque también hay que añadir la autenticidad que transmite el tema que indudablemente el artista conoció de primera mano. En la pintura varios personajes aparecen en los primeros planos en diferentes posturas propias del baile flamenco difíciles de atribuir a un baile concreto pues se ejecutan en varios de ellos. No obstante, si admitimos que la pintura fue realizada tras la estancia de Sargent en Granada y protagonizada por artistas Rom, muy probablemente se trate de una Zambra. Este baile de origen andalusí -también significa fiesta, bulla y baile- fue muy popular entre los moriscos de la península siendo más tarde absorbido y reelaborado por los romaníes andaluces. La Zambra tiene diferentes variantes como *la Arbolá*, *la Mosca* o *el Tango*. En el presente cuadro por la disposición en círculo de los bailarines y la postura de sus cuerpos y brazos podríamos presumir que están ejecutando la Zambra conocida como *la Mosca*<sup>1</sup>.

En la pareja central, la mujer reclina suavemente su cuerpo sobre el de su pareja en una postura ciertamente voluptuosa. Ataviados con ropajes blancos y rojos, estos personajes contrastan con la oscuridad de la noche estrellada en la que se desarrolla el espectáculo en el que al fondo se adivina un friso con figuras de guitarristas y cantaores, recurso al que también recurrió en *El Jaleo*. Las estrellas

---

<sup>1</sup> Agradezco a Manuel Lombo la información aportada con respecto al baile que están ejecutando los protagonistas de esta pintura.

blancas aparecen representadas como un estallido de luces que iluminan el negro cerrado de la noche granadina.

En el momento en que Sargent visitó Granada los romaníes granadinos habían popularizado la Zambra entre los turistas que visitaban la Alhambra, precisamente porque su carácter marcadamente pasional y seductor les resultaba sumamente atractivo. No es de extrañar que Sargent acudiera a uno de los espectáculos organizados para deleite de los visitantes extranjeros y quedara impresionado por su intensidad y terminara por llevarlo al lienzo en esta *Spanish Dance*.

Precisamente, existe un buen número de bocetos y estudios realizados en estos momentos en los que exploró las diferentes posturas y expresiones del flamenco. Entre ellos hay que destacar varios dibujos que reproducen la misma o similar postura de la pareja protagonista de esta pintura y que se conservan en el Metropolitan Museum, en el Isabella Stewart Gardner Museum o en el Fogg Museum de la Universidad de Harvard. También se conservan dos estudios al óleo de la presente pintura, aunque de menores dimensiones, uno se encuentra en una colección privada de Nueva York y el otro en The Nelson-Atkins Museum of Art en Kansas City.

Con respecto a la procedencia de esta pintura, sabemos que con anterioridad a 1922 *The Spanish Dance* perteneció a una tal Sra. Harrison de Londres que bien podría ser la amiga del artista, Alma Strettell Harrison, quien en 1887 publicó un libro en el que reprodujo y tradujo canciones del folklore español e italiano. Sargent realizó seis fotograbados para esta publicación y precisamente el que ilustra el frontispicio reproduce una imagen casi idéntica de *The Spanish Dance* de la Hispanic Society. Existe una carta fechada en mayo de 1921 en la que Alma pide permiso a Sargent para vender una pintura de "temática española" que Sargent concede sin dudar. En febrero del año siguiente Archer M. Huntington adquirió el óleo al marchante Knoedler para su museo neoyorquino.

*El Jaleo*, *The Spanish Dance*, los estudios y el gran número de bocetos realizados por Sargent de temática flamenca muestran su natural interés por esta manifestación artística española que conoció y apreció en gran manera. El pintor tuvo el acierto de plasmar en sus lienzos el aspecto más exótico y sensual del flamenco que tanto fascinaba en Europa y Estados Unidos en los años del cambio de siglo. Curiosamente, tras la presentación de *El Jaleo* en París, y el subsiguiente éxito obtenido, el artista raramente volvió a representar escenas con esta temática.

Sargent was passionate about music, being himself a skilled pianist. He amassed a substantial records collection, and regularly attended concerts and other performances. Amongst Spanish music, he was interested in *flamenco* and *cante jondo*, which he undoubtedly listened to during his various stays in Andalusia.

The painter also appreciated the aesthetic qualities of flamenco dance which he reproduced on several occasions. Undoubtedly, the most famous of this genre was *El Jaleo*, a painting depicted in Paris after his trip to Spain in 1879-80. The large canvas was submitted to the 1882 Paris Salon and immediately captured the interest and admiration of the public, becoming, at the time, the image par excellence of "lo español". Sargent admirably sensed the fascination of the French with the flamenco repertoire, creating a highly effective image of a woman in the middle of a flamenco show, which he enhanced by placing her on a stage, illuminated with dazzling lights and shadow effects, which are strikingly beautiful, although artificial.

*The Spanish Dance* was probably also painted in Paris after 1880. Its relatively modest size suggests that it was not intended for a major exhibition, as *El Jaleo* was. Therefore, it is plausible that Sargent did not feel the need to construct an archetypal image as in the previous one, but rather a more realistic depiction of flamenco dancing.

On this occasion, the painter reproduced a nocturnal street scene in which several couples of flamenco artists dance to the rhythm of the music played by a vague group of musicians and companions. This is an extremely interesting piece considering the artist's daring commitment to represent a scene so dark and opaque with a very sketchy finishing that makes it difficult to recognize the different elements that make up the composition. Some authors have pointed out the possible influence of some nocturne works by his compatriot James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), who was living in London at the time. Especially the infamous *Nocturne in Black and Gold - The Falling Rocket* exhibited in London in 1877, which caused a wave of severe reviews by a significant part of the critics. We do not know if Sargent knew the painting at that time, although there is no doubt that the echoes of the famous confrontation between the artist and the writer and critic John Ruskin (1819-1900) about this painting reached him in Paris, which makes his choice even bolder. However, we should not forget that in this work, as in many others from this period, the young artist still kept alive the impression that Spanish painting and popular culture had made on him while visiting the country. Perhaps, still present in his memory were the many hours spent with the great Spanish masters in the Prado

Museum, since the monochromatic and austere palettes, sketched backgrounds and a certain dramatism in the compositions predominate in the iconic pieces held in the museum.

The subject, however, remains within the conventional preferences of the artists of the moment, although one must also add that the theme transmits the authenticity in the representation of a subject that the artist undoubtedly knew first hand. In the painting, several characters appear in the foreground in different positions typical of flamenco dance which are difficult to attribute to a particular dance since they are performed in several of them. However, if we accept that this canvas was painted after Sargent's sojourn in Granada, and that the artists are romaní people, it is most likely a *Zambra*. This dance of Andalusian origin - it also means party, noise and dance - was very popular among the *Moriscos* of the peninsula and later absorbed and reworked with the romaní imprint. The *Zambra* has different variants such as the *Arbolá*, *la Mosca* or the *Tango*. In this painting, due to the disposition of the actors in a circle and the movement of the arms, we could say that the dancers are executing the one known as *la Mosca*<sup>2</sup>.

In the central couple, the woman rests her body softly on that of her partner in a certainly voluptuous posture. These characters, dressed in white and red clothes, contrast with the darkness of the starry night in which the show takes place; in the background, one can guess a frieze with figures of guitarists and singers, a resource also used in *El Jaleo*. The white stars appear represented as a burst of light that illuminates the black Andalusian night.

At the time that Sargent visited Granada, the *Zambra* had become popular among tourists visiting the Alhambra precisely because of its markedly passionate and highly sensual character, which was what foreigners particularly appreciated. It is not surprising that Sargent attended this shows organized for the delight of foreign visitors, was impressed by the intensity of the performance, and ended up taking it to the canvas in this Spanish Dance.

In these same years, Sargent also produced several sketches and studies in which he explored the different positions and expressions of flamenco. Among them, it is worth mentioning several drawings that reproduce the same or similar postures of

---

<sup>2</sup> I want to thank Manuel Lombo for the information provided with respect to the dance performed by the figures in this painting.

the couple in this painting, which are held in the Metropolitan Museum, the Isabella Stewart Gardner Museum, or the Fogg Museum at Harvard University. There are also two oil studies of this painting, although of smaller dimensions, one is in a private collection in New York and the other in The Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas.

Concerning the provenance of this painting, it seems that before 1922 *The Spanish Dance* belonged to a Mrs Harrison from London, who could well be the friend of the artist Alma Strettell Harrison, who in 1887 published a book in which she reproduced and translated songs from Spanish and Italian folklore. Sargent made six photo-engravings for this publication; the illustration in the front page has an almost identical image of *The Spanish Dance* of the Hispanic Society. There is a letter in which, in May 1921, Alma asks Sargent's permission to sell a painting with a "Spanish subject" which Sargent grants without hesitation. In February of the following year, Archer Huntington acquired the oil painting from the dealer Knoedler for his New York's museum.

*The Jaleo*, *The Spanish Dance*, the studies, and the large number of sketches based on a flamenco performance made by Sargent show his natural interest in this Spanish artistic expression, which he knew and deeply appreciated. The painter captured on his canvases the most exotic and sensual aspect of flamenco that fascinated Europe and the United States at the turn of the century. Interestingly, after the presentation and success of *El Jaleo* in Paris, the artist rarely returned to depict scenes with this subject.



AA.VV. *Sargent Abroad: Figures and Landscapes*. New York: Abbeville Press, 1997.

BOONE, Mary Elizabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press, 2007.

CHARTERIS, Evan. *John Singer Sargent*. New York: C. Scribner's sons, 1927.

NAVARRO, José Luis. "Las zambros gitanas de Granada." En: NAVARRO, José Luis y ROPERO, Miguel (dirs.). *Historia del Flamenco*. Vol. II. Sevilla: Tartessos, 1995, págs. 369- 377.

ORMOND, Richard and KILMURRAY, Elaine. *John Singer Sargent: Complete Paintings. Figures and Landscapes, 1874–1882*. Vol.4. New Haven: Yale University Press, 2006.

ORMOND, Richard. "Sargent: Early Spanish and Venetian Paintings". En: LLORENS, Tomás. Catálogo Exposición *SARGENT/SOROLLA*. Museo Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid, octubre 2006-enero 2007 y Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, febrero-mayo 2007, págs. 53-73.

VOLK. Mary Crawford. *John Singer Sargent's El Jaleo*. Washington DC: National Gallery of Art, 1992.

Cristina Doménech Romero





## **Carmencita**

William Merritt Chase (1849-1916)

1890

Óleo sobre lienzo // oil on canvas

177,5 x 103,8 cm.

The Metropolitan Museum of Art,

Nueva York // New York

Carmen Dauset Moreno (Almería, 1868), cuyo nombre artístico era Carmencita, se embarcó en una gira americana en 1889, después de alcanzar la fama en España y París durante la década anterior. En esta gira por los Estados Unidos, realizó actos cortos, de unos cinco o diez minutos de duración, en la sala de conciertos de Kotser y Bial como parte de un programa burlesco y de parodias musicales. Sus actuaciones crearon un verdadero revuelo entre la alta sociedad de Manhattan. Varias notas de prensa sugieren que sus movimientos enérgicos encendieron el deseo del público más conservador. Como comentó un periodista: *"Con sus movimientos rápidos, elegantes y sinuosos y sus actitudes siempre cambiantes, uno pierde de vista la técnica de este arte y contempla la flexibilidad de su cuerpo, un abandono del físico que es simplemente asombroso"*.

Tanto William Merritt Chase como John Singer Sargent eran fervientes admiradores de la bailarina española y solían contratarla para actuar en fiestas privadas (por las cuales llegó a cobrar hasta cincuenta dólares). Sargent, apoyado por su mecenas de Boston Isabella Stewart Gardner, deseaba comenzar un retrato de Carmencita. El estudio de Chase, grande y ricamente decorado con textiles, muebles y todo tipo de elementos decorativos, era perfecto para tal tarea. Naturalmente, no todos los neoyorquinos estaban tan fascinados por el talento de Carmencita como aquellos que acudían religiosamente a sus presentaciones; dos

días después de una de estas fiestas, varias revistas de sociedad neoyorquinas informaron de cómo muchas mujeres presentes se sintieron agraviadas por "*la exhibición sensual de la que habían sido víctimas*". El reportero consideró que, aunque las actuaciones de Carmencita eran exóticas y fascinantes, quizás no eran apropiadas en el contexto de un entorno doméstico debido a su "*terrenal fatalidad*".

Carmencita aceptó finalmente ser retratada por ambos artistas (el retrato de Sargent, realizado en torno a 1889, se encuentra en el Museo de Orsay). Chase la representa mientras toca las castañuelas y baila en lo que parece una jota, ya que la postura es similar a la de varias fotografías publicitarias de la artista tomadas mientras realizaba esta danza. A sus pies se encuentran, como prueba de la emoción del público, una pulsera de oro y flores. Al eludir aquellos movimientos que pudieran ser considerados más arriesgados, Chase logró que la atención del espectador se dirigiera en exclusiva a la intérprete y su espíritu vivaz y alegre. En marzo de 1894, "*La Perla de Sevilla*", como se le conocía, se convirtió en la primera mujer en actuar ante la cámara de cine de Thomas Edison.



Carmen Dauset Moreno (Almería, 1868), whose stage name was Carmencita, embarked on an American tour in 1889 after rising to fame in Spain and Paris in the previous decade. During her tour in the United States, she performed short acts, around five or ten minutes length, at Kotser and Bial's concert halls as part of the burlesque shows and musical skits programmes. Her performances created a craving among Manhattan's polite society; several reports suggest that her energetic movements ignited the conservative audience's desires. As one writer observed, "*In her quick, graceful, and sinuous movements and ever-changing attitudes one loses sight of the technique of art and beholds a flexibility of body, an abandon of the physical that is perfectly astonishing*".

Both William Merritt Chase and John Singer Sargent were fervent admirers of the Spanish dancer; they used to hire her to perform at private parties for which she charged up to one hundred fifty dollars. Sargent, along with his Boston patron Isabella Stewart Gardner, was eager to undertake a portrait of Carmencita. Chase's studio, large and heavily decorated with textiles, furniture and all sort of small

ornaments, was perfect for such a task. Naturally, not every New Yorker was as fascinated by Carmencita's talent as those who went to her performances religiously. Two days after one of these parties, several society magazines reported the claims made by many ladies who felt aggravated by "*the sensual exhibition of which they had been made victims*". The reporter considered that although Carmencita's performances were exotic and fascinating, perhaps they were not appropriate in the context of a domestic setting due to their "*fatal earthiness*".

Carmencita eventually agreed to be portrayed by both artists (Sargent's portrait of the dancer, created c.1889, is held at the Musée d'Orsay). Chase depicted her while playing the castanets and dancing in what seems a *jota* since the posture is similar to several photographs of Carmencita while performing this dance. At her feet lay, as proofs of the audience excitement, a golden bracelet and flowers. By eluding Carmencita's more risky movements, Chase depicted her as a spirited and joyful performer. In March 1894, "La Perla de Sevilla", as she was known, became the first woman to perform in front of an Edison motion picture camera.



BOLGER BURKE, Doreen and LUHRS, Kathleen (eds.). *American paintings in the Metropolitan Museum of Art. Vol. 3, A catalogue of works by artists born between 1846 and 1864*. New York: Metropolitan Art of New York, 1980.

GALLATI, Barbara Dayer. *William Merritt Chase*. New York: Harry N. Abrams, 1995.

TINTEROW, Gary et al. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting. American Paintings*. New York, London: The Metropolitan Museum of Art, 2003.

Elena Montejo Palacios



**Gitanos españoles en Granada** // Spanish

gypsies in Granada

Harry Humphrey Moore (1844-1926)

1871

Óleo sobre lienzo // oil on canvas

120,7 x 161,3 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

Harry Humphrey Moore nació en Nueva York en 1844 en el seno de una familia adinerada que le permitió dedicarse en exclusiva a la pintura. Siendo niño, Moore desarrolló una aguda discapacidad auditiva lo que, como veremos, no fue un obstáculo para que desarrollara una interesante carrera en el mundo del arte. Gracias a la acomodada situación económica familiar, Moore recibió la mejor educación posible asistiendo a escuelas especiales para sordos y más tarde en los talleres de los más reputados artistas de Philadelphia. En esta ciudad, en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, estableció una larga y duradera amistad con el pintor Thomas Eakins (1844-1916).

La trayectoria vital y artística de Moore representa el paradigma del artista cosmopolita norteamericano del periodo de entre siglos. Gozó de una sólida formación artística en su país, viajó frecuentemente y se afincó en París para completar su formación con algunos de los pintores franceses más renombrados del momento como Jean-Léon Gérôme (1824-1904) o Adolphe Yvon (1817-1893), entre otros. Del primero asimiló, entre otras cosas, la fascinación por el orientalismo fabuloso y literario tan en boga en aquellos momentos, lo que sin duda le animó a viajar a España y a Marruecos, tal como solía ser habitual entre sus compatriotas.

En el estudio de Gérôme en 1866, se reencontró con su gran amigo Eakins con quien viajó a España durante el invierno y la primavera de 1869-1870. A ambos se les unió el también estudiante americano William Sartain (1843-1924). Los tres jóvenes se reunieron en Madrid desde donde viajaron a Sevilla, haciendo breves escapadas a otras ciudades andaluzas como Ronda. Finalizado el viaje, Moore decidió quedarse en el sur de España viajando a la ciudad de Granada donde en junio de 1870 dejó constancia de su paso firmando en el libro de visitas de la Alhambra. En esta ciudad Moore se unió al recién llegado Mariano Fortuny (1838-1874) y a su grupo de colegas y amigos tales como Martín Rico (1833-1908), varios miembros de la familia Madrazo, Josep Tapiró (1836-1913), Jules Worms (1832-1924) o Benjamin Constant (1845-1902). La experiencia granadina de este grupo de artistas debió ser realmente extraordinaria según cuenta Martín Rico en sus memorias describiendo el año allí transcurrido como “el más feliz de mi vida”. En palabras de Rico: “...vivíamos en la Fonda de los Siete Suelos, sin más preocupación que pintar y trasladar al lienzo aquella luz y aquel ambiente tan oriental”.<sup>3</sup> Este ambiente *tan oriental* que fascinó a tantos artistas europeos y norteamericanos caló profundamente en Moore quien al mismo tiempo cayó rendido ante la pintura preciosista y fabulosa de Fortuny cuya técnica y temática hizo suyas a partir de este momento. También la atracción por el *japonesismo* del catalán influyó en el americano de tal manera que viajó a Japón en 1881 y buena parte de su obra posterior está centrada casi exclusivamente en estampas de inspiración nipona.

Moore permaneció en España alrededor de cuatro años, casándose en 1872 con una española con la que posteriormente se instaló en Marruecos durante algo más de dos años. En este periodo pintó buen número de obras de factura detallista y exquisita y temática orientalizante en escenas de carácter fantástico, frecuentemente ambientadas en la Alhambra, como *Almeh, a Dream of Alhambra*, obra destruida en un incendio que le causó no pocos problemas tras ser censurada en la Centennial Exhibition en Philadelphia a causa del asunto que no fue del agrado del jurado lo que causó un gran escándalo.

En la presente pintura, realizada en Granada en 1871, Moore cambió completamente de registro realizando una estampa de carácter costumbrista en la que reproduce un campamento romaní situado en una pequeña colina al lado de un polvoriento camino rodeado de vegetación y con la imagen de la ciudad de

---

<sup>3</sup> RICO, Martín. *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Cultura Hispánica, 1907, pág. 65.

Granada vislumbrándose al fondo de la composición. Es esta una estampa, bastante insólita en la producción pictórica de Moore en la que es posible constatar la influencia que la pintura costumbrista que su amigo Thomas Eakins había realizado en España como el retrato de *Carmelita Requena* que se encuentra también en esta exposición.



Harry Humphrey Moore was born in New York in 1844 to a wealthy family that allowed him to devote himself exclusively to his art. When Moore was a child became deaf, a disability which, as we shall see, never was an obstacle for him to develop an interesting career in the art world. Thanks to his family's wealthy economic situation, Moore received the best possible education, attending special schools for the deaf and, later, in the studios of the most renowned artists in Philadelphia. In this city, at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, he established a long and lasting friendship with the painter Thomas Eakins (1844-1916).

Moore's life and artistic trajectory represents the paradigm of the cosmopolitan American artist of the turn of the century. He enjoyed a solid artistic training in his own country, traveled frequently, and settled in Paris to complete his education with some of the most renowned French painters of the time, such as Jean-Léon Gérôme (1824-1904) or Adolphe Yvon (1817-1893), among others. From the former, he assimilated, among other things, the fascination for the literary and fantastic orientalism which was so in vogue at the time. Training under Gérôme's instructions undoubtedly encouraged him to travel to Spain and Morocco as was usual among his compatriots.

In Gérôme's studio, in 1866, he met again his great friend Eakins with whom he traveled to Spain during the winter and spring of 1869-1870. The two were joined by another American student, William Sartain. The three young men met in Madrid from where they traveled to Seville, making brief trips to other Andalusian cities such as Ronda. After the trip, Moore decided to stay in southern Spain, traveling to the city of Granada, where in June 1870 he left a record of his visit by signing the guest book of the Alhambra. In this city, Moore joined the newly arrived Mariano Fortuny (1838-1874) and his group of colleagues and friends, including Martín Rico (1833-1908), several members of the Madrazo family, Josep Tapiró (1836-1913), Jules Worms (1832-

1924) or Benjamin Constant (1845-1902). The Granada experience of this group of artists must have been truly extraordinary as Martín Rico recounts in his memoirs describing the year spent there as "the happiest of my life". In Rico's words: "...we lived in the Fonda de los Siete Suelos, with no other concern than to paint and transfer to the canvas that light and that very oriental atmosphere"<sup>4</sup>. This *oriental atmosphere* that fascinated so many European and North American artists deeply touched Moore, who at the same time fell in love with the precious and fabulous painting of Fortuny, whose technique and subject matter he made his own from that moment on. The Catalan's attraction for Japanese art also influenced the American in such a way that he traveled to Japan in 1881 and a good part of his later work is centered almost exclusively on Japanese-inspired prints.

Moore sojourned in Spain for around four years, marrying a Spanish woman in 1872, with whom he later settled in Morocco for a little over two years. During this period, he painted several exquisite and detailed works with orientalizing subjects in scenes of a fantastic nature, often set in the Alhambra, such as *Almeh, a Dream of Alhambra*. This piece, lost in a fire, caused him several concerns after being censored at the Centennial Exhibition in Philadelphia. The subject that was not to the liking of the jury, which caused a great scandal.

In the present painting, painted in Granada in 1871, Moore completely changed his style, creating a genre composition in which he reproduces romaní camp located on a small hill next to a dusty road surrounded by vegetation and with the image of the city of Granada glimpsed in the background of the composition. This is a rather unusual picture in Moore's artistic career since it evidences the influence of the genre painting that his friend Thomas Eakins had done in Spain, such as the portrait of Carmelita Requena, also in this exhibition.



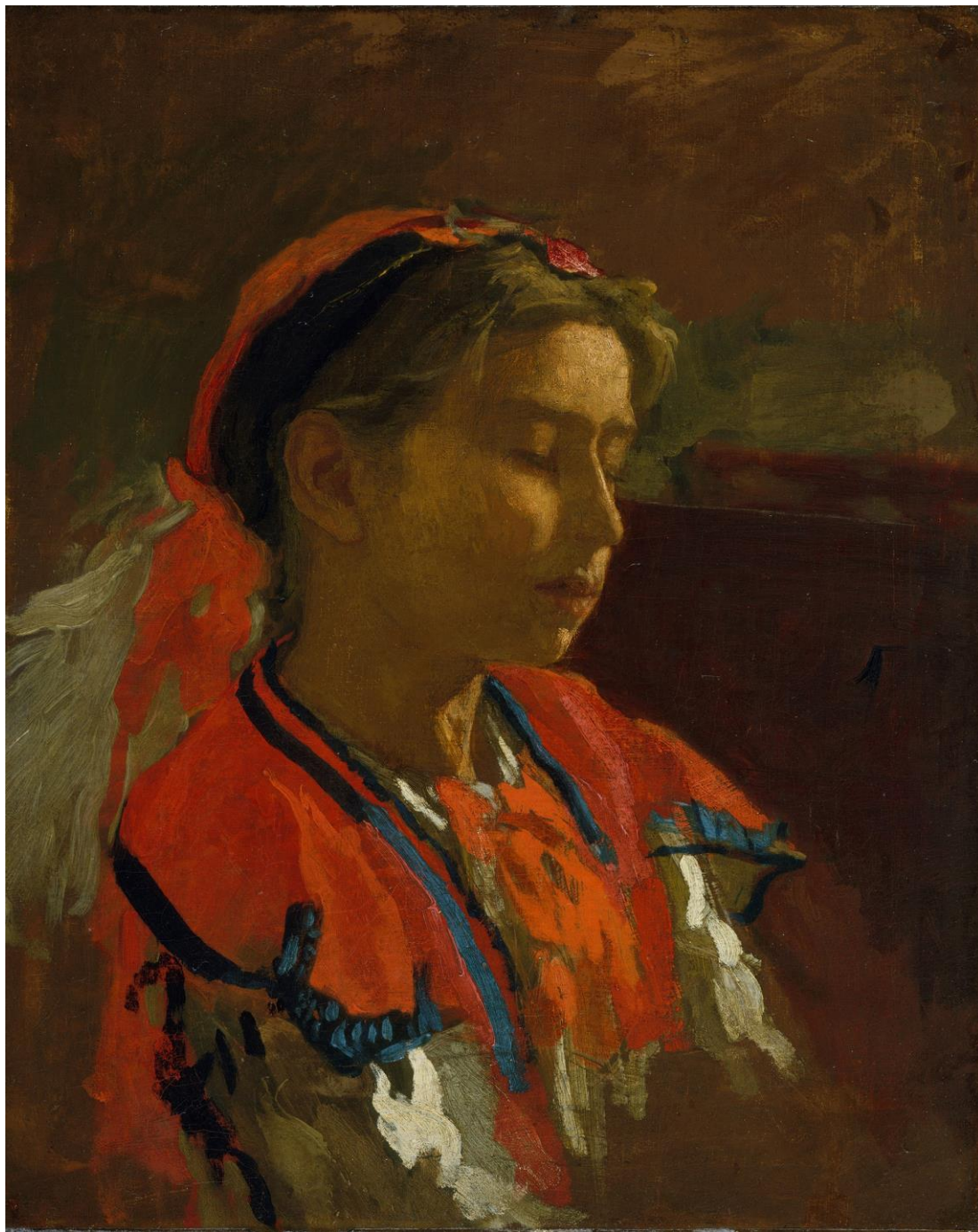
---

<sup>4</sup> RICO, Martín. *Recuerdos de mi vida*. Madrid: Cultura Hispánica, 1907, p. 65.



ACKERMAN, Gerald. *American Orientalists*. Courbevoie, Paris: ACR É'd., 1994.  
BOONE, Mary Elizabeth. *España. American Artists and the Spanish Experience*. New York: Hollis Taggart Galleries, 1999, págs. 84-85.  
BOONE, Mary Elizabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. Yale: University Press, New Haven & London, 2007.  
ORCUTT, Kimberly. "H. Moore's *Almeh* and the Politics of the Centennial Exhibition". *American Art*, 1 (2007), págs. 51-73.

Cristina Doménech Romero



### **Carmelita Requena**

Thomas Eakins (1844-1916)

1869

Óleo sobre lienzo // oil on canvas

53,3 x 43,2 cm.

The Metropolitan Museum of Art,

Nueva York // New York

Thomas Eakins dedicó gran parte de su carrera al retrato en diferentes medios, incluyendo óleo, acuarela, escultura o fotografía. Se inscribió en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania de 1862 a 1866, asistiendo a clases de anatomía en el Jefferson Medical College. En el otoño de 1866, Eakins viajó a París donde estudió con Jean-Léon Gérôme en la *École des Beaux-Arts* y brevemente con el retratista Léon Bonnat. Este último era conocido por sus métodos de enseñanza anti-académicos basados en el estudio de los grandes maestros como Velázquez, Ribera y Rembrandt. En el invierno de 1869-1870 Eakins viaja a España, visitando el Museo del Prado durante unos días a principios de diciembre para más tarde instalarse en Sevilla durante seis meses.

*Carmelita Requena*, la hija de siete años de una familia de artistas callejeros, fue retratada durante esta estancia sevillana. Este retrato, casi boceto, ayudó a Eakins a desarrollar su primera gran composición de varias figuras, *A Street scene in Seville*. Sin duda, la obra refleja la evolución del estilo de Eakins, especialmente si la comparamos con su *Estudio de una niña* (1868, Museo de Arte de Filadelfia) cuya técnica favorece el dibujo sobre el color. Así, *Carmelita Requena* se hace eco de los dos mentores franceses de Eakins; reflejando tanto el estilo compositivo de Gérôme como la paleta de colores y modelado de Bonnat. Pintada con vigor, el contraste entre las áreas oscuras y los espacios de luz sugiere que si bien el joven

artista estaba dispuesto a desafiarse a sí mismo con composiciones complejas aún no estaba completamente preparado para resolverlas con soltura.



Thomas Eakins dedicated his career to painting portraits in different mediums, including oil, watercolour, sculpture or photography. He enrolled at the Pennsylvania Academy of the Fine Arts from 1862 to 1866, attending anatomy lectures at Jefferson Medical College. In the autumn of 1866 Eakins left for Paris where he studied under Jean-Léon Gérôme at the École des Beaux-Arts and briefly with the portraitist Léon Bonnat. The latter was known for his anti-academic teaching method, based on the Old Masters such as Velázquez, Ribera and Rembrandt. Eakins spent the winter of 1869-1870 in Spain, visiting the Prado for a few days in early December and then settling in Seville for six months.

*Carmelita Requena*, the seven-year-old daughter of a family of street performers, was painted during his stay. This sketch portrait helped Eakins to develop his first large multi-figure composition. This piece reflects Eakin's style evolution, particularly if we compare it with his *Study of a Young Girl* (1868, Philadelphia Art Museum), which technique favours drawing over colour. *Carmelita Requena* echoes both Eakin's mentors, reflecting Gérôme's composition style and Bonnat's modelling and colour palette. The piece, painted with vigour, has a strong contrast between the dark and the light areas, which might suggest that the young artist was willing to challenge himself with more complex compositions, even though he was not yet fully prepared to solve them.



BOLGER BURKE, Doreen and LUHRS, Kathleen (eds.). *American Paintings in The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Works by Artists Born between 1816 and 1845*. Vol. 2. New York: Metropolitan Art of New York, 1980.

GOODRICH, *Thomas Eakins. His Life and Works*. New York: William Edwin Rudge Printing House, 1933. Catalogue of Works, págs. 161–209.

SEWELL, Darrel, et al. *Thomas Eakins. Exhibition catalogue*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001.

WEINBERG, H. Barbara. "Thomas Eakins (1844–1916): Painting". En: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. [http://www.metmuseum.org/toah/hd/eapa/hd\\_eapa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/eapa/hd_eapa.htm).

WEINBERG, H. Barbara. "Thomas Eakins and The Metropolitan Museum of Art adapted from The Metropolitan". *Museum of Art Bulletin*, 3 (1994–1995), págs. 5-52.

Elena Montejo Palacios



## **Gitana** // Gypsy

John Singer Sargent (1856-1925)

C. 1876

Óleo sobre lienzo // oil on canvas

73,7 x 60 cm.

The Metropolitan Museum of Art //

New York

Según Evan Charteris, primer biógrafo de Sargent, el artista realizó este retrato en el otoño de 1876 en París mientras estudiaba bajo el magisterio del pintor Carolus Duran, la persona que le inculcó el interés por el arte y la cultura españoles. Sargent llegó a París en 1874 e inmediatamente se matriculó en el estudio de Durán, amigo de Manet y los Impresionistas que profesó una gran afición por lo español. El mismo Durán residió en España varios años.

Sargent compartió con tantos otros artistas, escritores o viajeros la fascinación por los romaníes que en España eran además los genuinos intérpretes del arte flamenco. A lo largo de la historia, los miembros del pueblo Rom fueron constante motivo de seducción por sus complejos orígenes, su modo de vida alternativo, su arte, su libertad y su supuesta sensualidad características que cuadraban a la perfección con el gusto romántico. La imagen del romaní pronto se convirtió en enseña también de "*lo andaluz*" y comenzó a protagonizar gran número de pinturas de artistas tanto europeos como norteamericanos.

Cada creador se aproximó al mundo de los romaníes de un modo personal dependiendo en gran medida de su formación intelectual, sus antecedentes sociales o sus prejuicios morales hacia *el otro*, hacía el que es diferente. Algunos perpetuaron en sus imágenes el estereotipo del romaní como individuo libre, desenfadado, ajeno a la normatividad y perteneciente a un grupo social marginado y pobre que se ganaba la vida cantando y bailando por las calles, altamente sexualizado, sobre todo en el caso de las mujeres. En estas imágenes el romaní suele ser representado como un arquetipo al que se adorna con todo un repertorio de accesorios y clichés más acordes con la idea preconcebida del artista que con la posible realidad que se pretendía representar<sup>5</sup>. Otros artistas, sin

---

<sup>5</sup> Un ejemplo notorio de esta actitud es la del personaje granadino conocido como El Rey de los Gitanos o Chorojumo, hombre Rom del Sacromonte que fue "descubierto" por el pintor Mariano

embargo, individualizaron en sus retratos a los personajes representándolos con la misma actitud con la que retrataban a cualquier otro modelo, aunque el tamiz del prejuicio y la superioridad cultural raramente escaparon a estas representaciones.

En el caso de Sargent, sus modelos inspirados en España están generalmente ligados al arte flamenco y al mundo de los romaníes. Tanto en *El Jaleo* como en *The Spanish Dance* y los estudios y bocetos relacionados con estas obras, el rostro de la mujer es apenas reconocible, no es un individuo, es un prototipo. Sin embargo, en otras obras como en la presente *Gitana*, la interpretación del personaje es realista y singular. Aquí contemplamos a una muchacha que mira atenta y directamente al espectador sin sombra de desafío o intento de seducción al espectador. Muy al contrario, la mirada un tanto afligida de la joven nos recuerda vagamente las imágenes de las vírgenes dolorosas tan propias del arte barroco español.



According to biographer Evan Charteris, the artist made this portrait in autumn of 1876 in Paris, while he was studying under Carolus Duran, who introduced him to Spanish art and culture. Sargent arrived in Paris in 1874 and immediately enrolled in the studio of Duran, a friend of Manet and the Impressionists who had a great love of Spanish art. Duran himself lived in Spain for several years.

Sargent shared with many other artists, writers and travellers his fascination for the Rom people, who in Spain were the genuine performers of the art of flamenco. The romaní were a fascinating source for artists, attracted by their complex origins, an alternative way of life, art, freedom and supposed sensuality, characteristics that fitted perfectly with romantic taste. The image of the romaní soon became a symbol of Andalusia and began to feature in a large number of paintings by both European and American artists.

Each artist approached the Rom culture in a personal way, depending on their cultural and social background, or moral prejudices towards *the other*, towards those who were different from them. Some of them perpetuated in their images the stereotype of the romaní as a free, carefree character, unaware of the norms and

---

Fortuny en Granada. El artista literalmente lo disfrazó con una serie de ropajes pintorescos y lo retrató, convirtiéndose a partir de ese momento en una atracción de la ciudad. El propio Sargent realizó en 1879 una acuarela de este mismo personaje.



belonging to an impoverished and marginalized social group that makes a living by singing and dancing in the streets, highly sexualized, especially in the case of women. In these images, romaní people are depicted as an archetype, using a repertoire of accessories and clichés more in line with the artist's preconceived idea than with the possible reality that he intended to represent<sup>6</sup>. Other artists, however, individualized the characters in their portraits, depicting them with the same attitude with which they portrayed any other model; however, the sieve of prejudice and cultural superiority rarely escaped their representations of the romaní.

In Sargent's renderings of Spanish people, models are generally linked to the art of flamenco and the world of the Rom people. In both *El Jaleo* and *The Spanish Dance* as well as the studies and sketches related to these works, the feminine face is barely recognizable. She is not an individual but a prototype. However, in other works, such as *Gypsy*, the depiction is realistic and distinctive. Here we contemplate a girl who looks attentively and directly at the viewer without any shadow of challenge or attempt to seduction. On the contrary, her afflicted gaze could be linked to the images of Our Lady of the Sorrow, an iconography characteristic of Spanish baroque art.



CHARTERIS, Evan. *John Singer Sargent*. New York: C. Scribner's sons, 1927.

BOONE, Mary Elizabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press, 2000.

HERDRICH, Stephanie L. y WEINBERG, H. Barbara (eds.). *American Drawings and Watercolors in the Metropolitan Museum of Art: John Singer Sargent*. New York: The Metropolitan Museum of Art. 2000.

---

<sup>6</sup> A notorious example of this approach is the character known as El Rey de los Gitanos or Chorrojumo, a Rom man from Sacromonte who was "discovered" by the painter Mariano Fortuny in Granada. The artist literally disguised him in a series of picturesque costumes and portrayed him in that fashion, becoming from that moment on an attraction of the city. Sargent himself made a watercolor of this same character in 1879.

HERDRICH, Stephanie L. y WEINBERG, H. Barbara. "John Singer Sargent in The Metropolitan Museum of Art". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 4 (2000), págs. 6-64.

ORMOND, Richard. "Sargent: Early Spanish and Venetian Paintings". En: LLORENS, Tomás. Catálogo Exposición SARGENT/SOROLLA. Museo Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid, octubre 2006-enero 2007 y Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, febrero-mayo 2007, págs. 53-73.

Cristina Doménech Romero





### **La colina de la Alhambra, Granada**

// The Hill of the Alhambra, Granada

Samuel Colman (1832-1920)

1865

Óleo sobre lienzo // oil on canvas

120,7 x 184,2 cm.

The Metropolitan Museum of Art,

Nueva York // New York

Originario de Maine, Samuel Colman inició su contacto con el mundo del arte, la literatura, los libros ilustrados y los grabados desde muy temprana edad a través de la editorial de su padre. Posiblemente alumno de Asher B. Durand (1796-1886), recibió su primer ascendente de los artistas de la Escuela del Río Hudson. En 1860 viaja a Europa, donde influenciado por los grandes maestros europeos, se ve poderosamente atraído por la historia, los paisajes y la arquitectura de Andalucía, siendo así considerado uno de los primeros artistas estadounidenses en pintar imágenes del Sur de España. Gran pintor paisajista, sus vistas románticas de Gibraltar, Sevilla y Granada demuestran un profundo interés por el lugar y una enorme atención a la composición y al detalle, posiblemente afinada por sus trabajos como acuarelista (en 1866 fundó la American Society of Painters in Water-Colors). Su completa evolución como artista pasó también por la técnica del aguafuerte, la decoración de interiores y el arte decorativo asiático.

De sus repetidos viajes a Europa y del encuentro con esta nueva cultura del sur de España surge su fascinación por la historia y la cultura árabes y españolas de la que es prueba su extensa colección de paisajes, óleos, dibujos y acuarelas. Influenciado también por la literatura romántica del momento y en concreto por los *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (1832), Colman es consciente de

cómo realidad y literatura se mezclan en sus trabajos sobre Granada como él mismo reconoció por escrito con motivo de algunas de sus pinturas de la ciudad.

En el presente trabajo, firmado en 1865, destaca una vista de la Alhambra, el monumental palacio y fortificación de los reyes nazaríes del reino de Granada. La fortaleza se halla centrada en buscado paralelismo delante de la cordillera de Sierra Nevada al fondo. A los pies de la fortificación árabe que se muestra imponente en su conjunto de torres, almenas, murallas y contrafuertes, se aglutinan, en irregular conjunto de tejados y ventanas, las casas e iglesias de la ciudad de Granada. Subrayando la parte inferior del paisaje, el puente sobre el río Darro, bulle de animación humana, caballerías y soldados que lo atraviesan vestidos en uniformes rojos y azules portando estandartes y armas. La imagen, románticamente idealizada en su composición, está captada desde la parte norte de la ciudad de Granada y recoge con minuciosidad todos los detalles de una ciudad apaciblemente asentada a los pies de sus dos imponentes farallones: el baluarte nazarí y la Sierra al fondo compitiendo en solidez y fortaleza. A pesar de la impresión de consistencia, los detalles arquitectónicos, de naturaleza y humanos otorgan a la pintura un aspecto minucioso y vivaz. Su gran maestría en el uso del color, de la claridad, del orden y la disposición de los principales objetos muestra una composición equilibrada y de serena perspectiva para el espectador.



A native from Maine, Samuel Colman (1832-1920) began his contact with the world of art, literature, picture books and prints at a very early age through his father's publishing house. He might have studied under Asher B. Durand (1796-1886). Colman received his first influences from the artists of the Hudson River School. In 1860, he traveled to Europe, where he had contact with both the great European masters and the history, landscapes, and architecture of Andalusia. Thus, he was considered one of the first American artists to paint images of Southern Spain. A great landscape painter, his romantic views of Gibraltar, Seville and Granada show a deep interest in the place and an enormous attention to composition and detail, possibly honed by his work as a watercolor painter -in 1866, he founded the American Society of Painters in Water-Colors-. His complete evolution as an artist also included etching techniques, interior decoration and Asian decorative art.

Thanks to his frequent travels to Europe, he came into contact with Southern Spain culture, developing a fascination with the history and culture of both the Arabs and Spaniards. All this is evident in his extensive collection of landscapes, oils, drawings and watercolors. Influenced also by the romantic literature of the time and in particular by Washington Irving's *Tales of the Alhambra* (1832), Colman was aware of how reality and literature are mixed in his works on Granada as he himself acknowledged in writing on the occasion of some of his paintings of the city.

This work, signed in 1865, features a view of the Alhambra, the monumental palace and fortification of the Nasrid kings of the kingdom of Granada. The artist intentionally centers the fortress to be parallel with the Sierra Nevada in the background. Below the towers, battlements, walls and buttresses of the Moorish fortification, the houses and churches of Granada, with their irregular sets of roofs and windows, sit peacefully. Underlining the lower part of the landscape, the bridge over the Darro River bustles with animation, cavalries and soldiers cross it dressed in red and blue uniforms carrying banners and weapons. The image, romantically idealized in its composition, is captured from the northern part of Granada and meticulously captures all the details of a city peacefully seated at the foot of its two imposing cliffs: the Nazarí bastion and the Sierra in the background competing in solidity and strength. Despite the impression of consistency, the architectural, natural and human details give the painting a meticulous and lively appearance. His mastery of color, clarity, order and the arrangement of the main objects shows a balanced composition and serene perspective.



BENJAMIN, Samuel G.W. *Our American Artists*. Boston: 1879.

BOONE, M. Elizabeth. *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press, 2007.

SHELDON, George W. *American Painters*. Nueva York: 1879.

SPASSKY, Natalie. *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art*. Vol II. Nueva York: 1985, págs. 350-352.

Cristina Morales Segura





### **Granada**

John Singer Sargent (1856-1925)

1912

Acuarela, graffito y cera sobre  
papel // watercolour, graphite, wax  
crayón on White wove paper  
40 x 53 cm.

The Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York // New York

### **En el Generalife**

// In the Generalife

John Singer Sargent (1856-1925)

1912

Acuarela, graffito y cera sobre  
papel // watercolour, graphite, wax  
crayón on White wove paper  
37,5 x 45,4 cm.

The Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York // New York

### **Escudo de Carlos V**

// Escutcheon of Charles V of Spain

John Singer Sargent (1856-1925)

1912

Acuarela, graffito y cera sobre  
papel // watercolour, graphite, wax  
crayón on White wove paper  
30,5 x 45,7 cm.

The Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York // New York

En 1890 John Singer Sargent recibió el encargo de decorar la Biblioteca Pública de Boston con una serie de pinturas monumentales, tarea que le ocupó hasta el fin de sus días. A partir de este momento, Sargent -viajero frecuente ya desde niño- aumentó considerablemente la frecuencia de sus viajes en busca de inspiración y nuevos motivos para dicha decoración mural. Durante estos viajes, el artista produjo gran cantidad de dibujos y acuarelas de paisajes que iban dejando constancia de su paso por diferentes lugares de Europa y Oriente Medio. Progresivamente, el paisaje fue ocupando un lugar cada vez más predominante en su actividad artística en sustitución del retrato que había dominado su producción anterior. Inicialmente, sus paisajes se limitaban a bosquejos o acuarelas pero con el tiempo este interés progresivo en el paisaje le llevó a cambiar de medio y realizar óleos de mayor tamaño.

En estos viajes el pintor solía acompañarse de un grupo de amigos y colegas con los que compartía trabajo, excursiones o reuniones sociales, siendo algunos de ellos también protagonistas de sus pinturas. Como recuerda Richard Ormond, esos viajes se convirtieron en una rutina anual, especialmente a partir de 1904 cuando el grupo estableció una pauta de desplazamientos que solían incluir los Alpes en verano y en el otoño, partiendo de Venecia, se desplazaban al sur de Europa sobre todo a Roma, Granada o Corfú.

Uno de los destinos más frecuentados fue España donde viajó en 1879, 1892, 1895, 1903, 1908 y 1912 visitando diferentes ciudades en cada ocasión como Madrid, Toledo, Palma de Mallorca o Granada. Con esta última ciudad el artista estableció una relación entrañable, mostrando una profunda fascinación por sus serpenteantes calles, sus magníficas arquitecturas y tranquilos rincones. En sus tres visitas a la ciudad, el artista se sumergió también en la vida artística y cultural de la ciudad con cuyos protagonistas mantuvo una relación en ocasiones estrecha como es el caso del cantautor Antonio Barrios, padre del músico Ángel Barrios, que regentaba la *Taberna Polinario* cercana a la Alhambra donde se reunía la intelectualidad de la ciudad. En su primer viaje a la ciudad en 1879, un joven Sargent de 23 años realizó el retrato a Barros que se conserva en el Museo de la Alhambra.

En las obras que produjo durante estos viajes, el artista se interesó particularmente por tres motivos que reprodujo repetidamente: el paisaje, la arquitectura y los retratos a familiares, amigos o colegas. En las tres acuarelas aquí presentes vemos tres ejemplos de estos motivos.

### *Granada*

Sargent practicó un paisaje realista y luminoso que trasladaba a sugerentes composiciones en las que se deleitó experimentando con los juegos de luces y sombras en encuadres fragmentarios y arriesgados que sugieren tomas fotográficas. La dorada luz otoñal granadina le ofreció al pintor toda una serie de gradaciones y juegos de contrastes que podemos ver en esta preciosa acuarela, *Granada*, en la que presenta la frondosa vegetación granadina en un lugar indeterminado de la ciudad. La composición consta de tres planos bien definidos: un primer plano donde el pintor concentra la mayor atención en una sinfonía de amarillos, naranjas, verdes o azules que contrastan con las tonalidades oscuras de los cipreses del segundo plano y la abocetada aguada ocre del fondo que sugiere quizá la ciudad en un punto bajo. La combinación del uso pastoso de la cera con la sutilidad de la acuarela permite al artista crear una sensación de relieve en los primeros planos de la composición creando con ello un bello efecto de luminosidad.

### *In the Generalife*

En *In the Generalife* Sargent retrató a su hermana Emily sentada ejecutando un dibujo o acuarela, observada por su amiga la también pintora Jane de Glehn y la señora Carmona de Madrid. En este caso, la vegetación que rodea al pequeño grupo recuerda las tonalidades oscuras de los cipreses de la acuarela anterior que contrasta con las brillantes teselas que componen el suelo de estos jardines.

### *Escudo de Carlos V*

Esta acuarela de la Alhambra revela claramente las preferencias del pintor en cuanto a la representación de arquitecturas. Sargent se inclinó a reproducir fragmentos de arquitecturas, fuentes y otros motivos constructivos de edificios pertenecientes al pasado histórico español. Nunca mostró interés en la arquitectura contemporánea al igual que la mayor parte de artistas europeos o norteamericanos, perpetuando con ello esa mirada romántica sobre España que caracterizó a muchos artistas contemporáneos. Su visión del sur de España contrasta sin embargo con la de su compatriota Childe Hassam cuyas tres obras presentes en esta exposición muestran como el norteamericano reprodujo calles, plazas o monumentos actuales del sur de España en su popular bullir diario.

In 1890, John Singer Sargent accepted the commission to decorate the Boston Public Library with a series of monumental paintings, a task that occupied him until the end of his days. From this time on, Sargent - a frequent traveller himself since he was a child - increased, considerably, the frequency of his trips in search of inspiration and new motifs for this commission. During these trips, the artist produced many drawings and watercolors of landscapes, a record of his passage through different places in Europe and the Middle East. The landscape became more predominant in his artistic activity, replacing the portraiture that had dominated his previous production. Initially, this landscape production was limited to sketches or watercolors, but, over time, this progressive interest in the landscape led him to change medium and make larger oil paintings.

On these trips, the painter used to be accompanied by friends and colleagues with whom he shared work, excursions and social gatherings. Some of these friends were occasionally the protagonists of his paintings. As Richard Ormond recalls, these trips became an annual routine, especially from 1904 onwards, when the group established a pattern of travel that used to include the Alps in summer and Venice in autumn, departing from Venice; from there, they journeyed to southern Europe, mainly to Rome, Granada or Corfu.

One of the most frequented destinations was Spain, where he travelled in 1879, 1892, 1895, 1903, 1908, and 1912, visiting different cities on each occasion such as Madrid, Toledo, Palma de Mallorca or Granada. He established a close relationship with Granada, developing a deep fascination for its winding streets, its magnificent architecture and quiet corners and plazas. During his stays, the artist also immersed himself in the artistic and cultural life of the city. He maintained a close relationship with some of his colleagues and artist, as is the case of the flamenco singer Antonio Barrios, father of the musician Ángel Barrios, who ran the *Taberna Polinario* near the Alhambra where the intellectuals of the city gathered. In his first stay in Granada, at the age of 23, Sargent rendered an interesting portrait of Barrios (Museum of the Alhambra).

In the works produced during these trips, the artist was particularly interested in three subjects that he repeatedly reproduced: the landscape, the architectures and the portraits of family, friends or colleagues. In the three watercolors here present in the exhibition, there are three good examples of these motifs.

### *Granada*

Sargent practiced a realistic and luminous landscape that he conveyed into suggestive compositions; he took pleasure experimenting with the effects of light and shadows, framed in fragmentary and risky perspectives that suggest photographic shots. The golden autumn light and the leafy vegetation offered the painter a whole series of gradations and contrasts that he captured in the beautiful watercolor, *Granada*, an unidentified place of the city. Sargent divided the piece into three well-defined areas: a foreground, where the painter concentrates his attention on a myriad of yellows, oranges, greens and blues that contrast both with the dark tones of the cypresses in the background and the sketchy ochre in the distance that perhaps suggests the city from a low point of view. The artist combines the thick texture of the wax with the subtlety of the watercolor, creating a slight relief in the foreground and a beautiful luminous effect.

### *In the Generalife*

*In the Generalife*, Sargent portrayed his sister Emily drawing or painting a watercolour, her friend, the painter Jane de Glehn, and Mrs Carmona watch while she works. In this case, the vegetation surrounding the small group is reminiscent of the dark tones of the cypresses in the previous watercolour, which contrasts with the bright tesserae on the floor.

### *Escutcheon of Charles V*

This watercolour of Alhambra demonstrates the painter's preferences in the representation of architecture. Sargent was inclined to depict fragments of architecture, fountains, and other constructive motifs of buildings belonging to the Spanish historical past. In the same way his European or North American colleagues, Sargent never showed any interest in contemporary architecture, thus perpetuating the romantic view of Spain that characterized the rendering of the country. Sargent's portrays of southern Spain contrast with those of his compatriot Childe Hassam, whose three works in this exhibition illustrate how he, in contrast, depicted modern-day streets, squares, and monuments of southern Spain and its daily life.

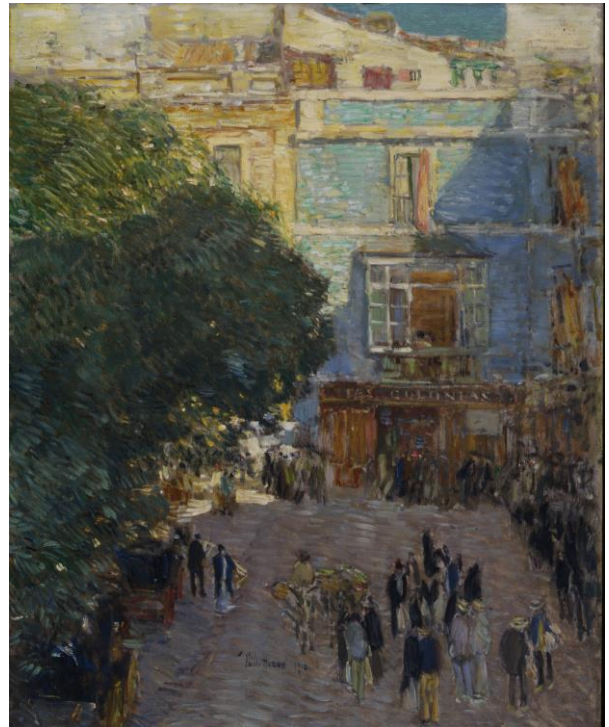
AAVV. *Sargent Abroad. Figures and Landscapes*. New York: Abbeville Press Publishers, 1997.

WEINBER, H. Barbara y HERDRICH, Stephanie L. "John Singer Sargent in The Metropolitan Museum of Art". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 4 (2000), págs. 6-64.

WEINBER, H. Barbara y HERDRICH, Stephanie L. *American Drawings and Watercolors in The Metropolitan Museum of Art: John Singer Sargent*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

Cristina Doménech Romero







**Ronda**

Childe Hassam (1859-1935)

1910

Óleo sobre tabla // oil on panel

13,1 x 16,7 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

**Iglesia, Ronda** // Church, Ronda

Childe Hassam (1859-1935)

1910

Óleo sobre tabla // oil on panel

65,2 x 53,7 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

**Plaza de Sevilla** // Square at Seville

Childe Hassam (1859-1935)

1910

Óleo sobre tabla // oil on panel

65 x 152,8 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

Childe Hassam fue un pintor impresionista americano de finales del siglo XIX y principios del XX. Pasó sus primeros años en Massachusetts donde se formó bajo la influencia de los artistas de su Boston natal así como por los impresionistas parisinos durante su formación en Francia. En la primera parte de su carrera, Hassam trabajó principalmente la acuarela, pintando escenas del paisaje de Nueva Inglaterra. Mientras estaba en París, se inspiró mucho en el entorno natural. Muchas de sus obras representan escenas al aire libre, tanto rurales como urbanos y reflejan las diferentes estaciones o momentos del día. Después de viajar extensamente por toda Europa, el artista comenzó a usar el óleo con mayor frecuencia como resultado tanto de su aprendizaje de las obras de los grandes maestros como de su anterior formación académica en Boston.

Los tres óleos sobre tabla que presentamos aquí fueron pintados durante la visita de Hassam a España en 1910. Lo más notable de cada uno de ellos es la luminosidad de su paleta. Estas tres estampas demuestran el enfoque único de Hassam para crear composiciones. Aunque este ciertamente habría visto obras de artistas españoles contemporáneos como Fortuny y Sorolla mientras estuvo en España, es notable que no imitó sus pinceladas sino que mantuvo su propio estilo personal.

### *Ronda*

Las dos imágenes de la ciudad de Ronda presentan la arquitectura rondeña empapada de luz, con un cielo azul y sin nubes. En Ronda, la luz de la mañana se derrama sobre las fachadas de estuco encalado mientras que el uso de la perspectiva del artista atrae la mirada hacia el camino de tierra, de color dorado pálido.

### *Iglesia, Ronda*

La imagen de la iglesia del siglo XVI en Ronda es considerablemente más grande que la escena de la calle. La vista frontal de la fachada, construida con amplias pinceladas, infunde una sensación de grandeza al empequeñecer a los peatones de abajo. Concebida usando un punto de vista alto, donde el espectador está situado por encima de los árboles, Hassam probablemente pintó esta composición desde la ventana de su habitación de hotel. Durante su estancia en la ciudad de Ronda, Hassam estuvo rodeado de pintorescas escenas callejeras y vistas del río Guadalquivir sin embargo eligió representar temas más tranquilos y

sencillos. Aunque su pincelada estuvo influenciada por los impresionistas parisinos, sus representaciones de España no fueron tan románticas como las de sus contemporáneos.

### *Plaza de Sevilla*

Estilísticamente similar pero diferente en su contenido, la vista de una plaza no identificada de Sevilla reproduce la sensación creada por las estrechas calles de piedra de la ciudad. La escena en el primer plano está llena de actividad y la multitud se encuentra agrupada entre los edificios y el follaje del árbol, que cubre el lado izquierdo del panel, reforzando la sombra que llena el primer plano. Sin embargo, a medida que el ojo se desplaza hacia arriba, los colores se vuelven más claros y suaves, casi como si la emoción estuviera contenida dentro de la cerrada vista en columna de la plaza.



Childe Hassam was an American Impressionist painter of the late 19th to early 20th centuries. Having grown up in Massachusetts, Hassam was influenced by both the artists of his native Boston and the Parisian impressionists during his time training in France. During the early part of his career, Hassam worked mostly in watercolors, painting scenes of the New England landscape. While in Paris, he became highly inspired by the natural surroundings. Many of his works depict the outdoor environment, whether rural or urban and reflect the different seasons or times of the day. After traveling extensively throughout Europe, and as a result of both his exposure to the works of the great masters and his past training in Boston, the artist began to use oils more frequently.

During his visit to Spain in 1910, Hassam created these three oil paintings on wood panel. Their most notable characteristic is the luminosity of the palette. These three vignettes demonstrate his unique approach to creating compositions. Although the artist would certainly have seen works by contemporary Spanish artists like Fortuny and Sorolla while in Spain, it is notable that he did not mimic their use of the brush but, instead, maintained his style.

### *Ronda*

The two images of Ronda depict the architecture drenched in light with a cloudless blue sky. In Ronda, the morning light spills over the whitewashed stucco facades, his use of perspective draws the eye down the pale gold, earthen path.

### *Church, Ronda*

The image of the sixteenth-century church in Ronda is considerably larger than the street scene. The frontal view of the church facade depicted using broad brushstrokes instills a feeling of grandeur as it dwarfs the pedestrians below. Contrived using a high vantage point, where the viewer is positioned above the trees, Hassam would likely have painted this from his hotel room window. During his time in Ronda, Hassam would have been surrounded by picturesque street scenes and views of the Guadalevín River, yet, he chose to depict quieter, simplistic themes. His brushwork was influenced by the Parisian Impressionists; however, unlike many of his contemporaries, his depictions of Spain were not romanticized.

### *Square, Seville*

Stylistically similar yet different in content, the view of an unidentified square in Seville mimics sensations created by the narrow stone streets. In the foreground, the scene is bustling with activity; the crowd is nestled between the buildings and the trees. The foliage that drapes over the left side of the panel reinforces the shade that fills the foreground. As the viewer's gaze moves upwards, the color becomes lighter and softer as if the excitement was being contained within the enclosed space of the plaza.



BOONE, M. Elizabeth. *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press, 2007.

MADDOX, Kenneth. "Childe Hassam: Plaza de la Merced, Ronda." Thyssen-Bornemisza Museo Nacional. Accessed September 28, 2020.

<https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hassam-childe/plaza-merced-ronda>

WEINBER, H. Barbara at. alt. *Childe Hassam: American impressionist*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.  
[https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Childe\\_Hassam\\_American\\_Impressionist](https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Childe_Hassam_American_Impressionist)

María Barney



## El coleccionismo durante la *Gilded Age*. La pintura del siglo XIX

Lola Caparrós Masegosa

El patrimonio artístico español a nivel institucional y privado en Estados Unidos es de una gran riqueza, calidad y diversidad, abarcando desde la Edad Media hasta el siglo XXI: pintura, escultura, patios renacentistas, libros, fotografía, platería religiosa, textiles, altares y ábsides románicos, cerámica...

En este texto nos centraremos en el análisis del coleccionismo y mercado artístico de la pintura andaluza entre 1850 y 1930 en Nueva York<sup>1</sup>, ciudad que mantiene un constante, enriquecedor y fluido diálogo con la cultura española desde hace más de 150 años, lo que se refleja en el amplio patrimonio artístico conservado en los museos e instituciones neoyorkinas.

El afán por el coleccionismo de arte español se remonta a la segunda mitad del siglo XIX, cuando, en palabras del profesor Kagan<sup>2</sup>, se despierta lo que él

---

<sup>1</sup> Aunque nos centremos en Nueva York, este legado artístico es más rico. Obras de Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Valeriano y Joaquín Domínguez Bécquer, José Villegas, José y Luis Jiménez Aranda, Antonio Reyna Manescau, Emilio Sánchez Perrier, Luis Ricardo Falero, Francisco Peralta o Gabriel Morcillo se encuentra, indistintamente, en el Art Institute de Chicago, Meadows Museum de Dallas, Harvard Museum, Walters Art Museum de Baltimore, Joslyn Art Museum de Omaha, Philadelphia Museum of Arts, Nelson Atkins Museum de Kansas, Akron Museum de Ohio o Fine Arts Museum de San Francisco. Vid. CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. "Coleccionismo y mercado de la pintura andaluza del siglo XIX en Estados Unidos (1850-1930)". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUASCH MARÍ, Yolanda (eds.). *Intercambios Culturales. Andalucía-Brasil-Estados Unidos*. Madrid: Silex, 2020, págs. 125-148.

<sup>2</sup> Existen gran cantidad de estudios acerca del desarrollo del hispanismo en este país. Cabe destacar a KAGAN, Richard L. *The Spanish Craze. America's Fascination with the hispanic world, 1779-1939*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2019, o BOYD, Caroline P. "La imagen de España y los españoles en

denomina "Spanish Craze", la locura española, el entusiasmo por el arte y la cultura española que se prolongaría entre 1890 y hasta la década de los 30 del siglo pasado, coincidiendo con un cambio de perspectiva en la idea de España, tras el Desastre del 98, teñida hasta ese momento por las connotaciones negativas de la "Leyenda negra"<sup>3</sup>; el interés de los especialistas anglosajones por el arte español; la presencia de pintores estadounidenses en España<sup>4</sup> o el proceso de enriquecimiento y expansión de los EE. UU. tras la Guerra de Secesión y el nacimiento de las grandes fortunas, gracias a la industrialización del país, los ferrocarriles, la banca y el comercio; y su afán por el coleccionismo artístico. Es la denominada *Gilded Age*. Se alumbró una nueva generación de coleccionistas que gastaron ingentes cantidades de dinero en gestar sus colecciones de arte y erigir mansiones para albergarlas, con el propósito de satisfacer sus aspiraciones sociales pero también de ejercer el mecenazgo cultural y la filantropía para con la sociedad norteamericana con una generosidad y sentido cívico que, mediante donaciones o legados, hicieron que sus colecciones acabaran conformando la base de los museos de arte del país: J. P. Morgan, Henry Clark Frick, Archer P. Huntington, Andrew Mellow, William Randolph Hearst, Henry y Lousine Havemeyer, Isabella Stewart Gardner, George F. Harding, Henry Hilton, Catherine Lorillard Wolfe, William Walter, Charles Deering, Philip Lehman, Benjamin Altman... en Boston, San Francisco, Filadelfia, Chicago o Nueva York.

---

Estados Unidos de América" en el Primer Seminario Internacional *La imagen de España y de los españoles en el mundo*. Valladolid: 2001, págs. 317-328. Expresamente en el área de la historia del arte y del coleccionismo español en EE. UU.: *Arte español en los Estados Unidos de América*. Madrid: El Viso, 2016; IREIST, Inge y COLOMER, José Luis. *Collecting Spanish art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Nueva York: Frick Collections, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y MACK, Cindy. *Spanish art in New York: Guide*. Madrid: Asociación de Amigos de la Hispanic Society of America, 2004; o los imprescindibles textos de ROGLÁN, Mark: *La pintura española del siglo XIX en las colecciones públicas americanas (Una primera aproximación)*. Tesis doctoral inédita, 2001, y *Prelude to Spanish Modernism. Fortuny to Picasso*. The Albuquerque Museum, 2005, de especialmente reconocida ayuda para este texto.

<sup>3</sup> KAGAN, Richard L. "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, c. 1890-c. 1930". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 36 (2010), págs. 37-58.

<sup>4</sup> BOONE, Elisabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press, 2007.





*Adolphe Goupil, anónimo, fotografía. Museo Goupil, París. // Adolphe Goupil, anonymous, photograph. Goupil Museum, Paris.*

Este afán por el coleccionismo artístico incluirá también la demanda de arte español y alcanzará a la pintura andaluza del siglo XIX, que entrará a formar parte de importantes colecciones privadas e instituciones museísticas norteamericanas.

A mediados del siglo XIX, estos magnates se convertirán en asiduos clientes de las casas de subastas y galerías de arte de EE. UU. y de Europa. Será, sobre todo, París el epicentro de este mercado. A mediados del siglo XIX comenzó a ganar terreno a Roma como capital artística de Europa y a ser elegida por muchos artistas extranjeros como centro de aprendizaje, mejora profesional y fortuna internacional. Los pintores españoles comenzaron también, a partir de la década de 1850, a frecuentar en gran número la capital gala atraídos por las posibilidades del sistema artístico francés. Muchos de ellos obtendrían allí un importante éxito y reputación internacional: Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo, Martín Rico, Ignacio León y Escosura, Eduardo Zamacois, Luis Ruy Pérez o los andaluces Luis y José Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao, Emilio Sánchez Perrier, Manuel Jiménez Prieto o Luis Ricardo Falero se instalan en la capital francesa y exponen en sus reputados salones oficiales con obras temática y técnicamente acordes con el gusto oficial de la época, teñidas en ocasiones de "españolidad"<sup>5</sup>.

París fue la vía de penetración de estos pintores en el mercado norteamericano, representados por influyentes marchantes como el francés Adolphe Goupil o los estadounidenses Michael Knoedler, George A. Lucas y Samuel Putman Avery, cuyos libros de cuentas o diarios testimonian con precisión sus actividades y el papel que jugaron en la comercialización de los artistas andaluces en EE. UU., desvelando el notable éxito que alcanzaron: precios de obras, fechas de compra y venta, coleccionista...<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montserrat. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquet, 1989. REYERO, Carlos. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

<sup>6</sup> PENOT, Agnès. *La maison Goupil*. París: Maré & Martin, 2017. Goupil también comercializó a EE. UU. la obra de artistas andaluces en Roma, como José Villegas o Antonio Reyna. RANDALL, Lilian M. C. (transcription and introduction). *The Diary of George A. Lucas: An American Art Agent in Paris, 1857-1909*. Princeton, NY: Princeton University Press, 1979. FIDELL-BEAUFORT, Madeleine, KLEINFELD, Herbert L. y WELCHER, Jeanne K. (eds.). *The Diaries, 1871-1882, of Samuel P. Avery. Art Dealer*. New York: Arno Press, 1979. Los libros de asiento de Goupil y Knoedler se pueden consultar on line en el Getty Research Institute, [http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/goupil/goupil.htm](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/goupil/goupil.htm) y <https://blogs.getty.edu/iris/database-of-knoedler-gallery-stock-books-now-online/>, respectivamente. [Fecha de consulta: 27 de marzo de 2021]. Esta última base de datos ofrece la ficha completa de la

Otra vía de penetración de la pintura andaluza del siglo XIX en Norteamérica que tenemos en cuenta, y se encuentra en proceso de estudio, sería Londres, donde también hicieron sus compras coleccionistas americanos a través de marchantes como Ernest Gambart, Arthur Tooth, Martin Colnagui o Goupil, quienes introdujeron en el país obras de José García Ramos, Luis Ricardo Falero, Luis Jiménez o José Villegas, que figuran, asimismo, en colecciones estadounidenses. Por otra parte, desde Roma, Vincenzo Capobianchi o A. Simonetti actuaron como intermediarios y remitían obras de pintores andaluces a Goupil o Knoedler.

Para rastrear la presencia de la pintura andaluza decimonónica en la colecciones privadas norteamericanas durante la *Gilded Age*, junto a los libros y diarios citados, una fuente importante ha sido *Art treasure of America: being the choicest works of art in the public and private collections of North America*, publicado en 1879 por Earl Shinn, bajo el seudónimo de Edward Strahan, compendio de la época dorada del coleccionismo en los EE. UU., que nos revela, entre otras cuestiones, cómo la pintura andaluza del XIX se ajustaba al gusto de la clientela transatlántica, la "High class painting"<sup>7</sup>: temas costumbristas, tipo *tableautin*, de exquisito acabado técnico y escasa complejidad temática; paisaje y, en menor medida, representación de la vida moderna, retratos o temas orientalistas<sup>8</sup>.

Junto a los marchantes y coleccionistas, la pintura andaluza también fue promocionada en EE. UU. por otras vías, como la Exposición Internacional de Filadelfia de 1876, que contó con la presencia de José Villegas o José Jiménez Aranda; la Exposición Universal de Chicago de 1893, en la que se vendieron obras de José Moreno Carbonero, César Álvarez Dumont o José Gartner<sup>9</sup>; la Exposición

---

obra vendida: localización en los libros, título, género, fecha de entrada y venta, precio, origen y comprador. Los títulos de algunas de las obras citadas en este texto están extraídos de dichas fuentes.

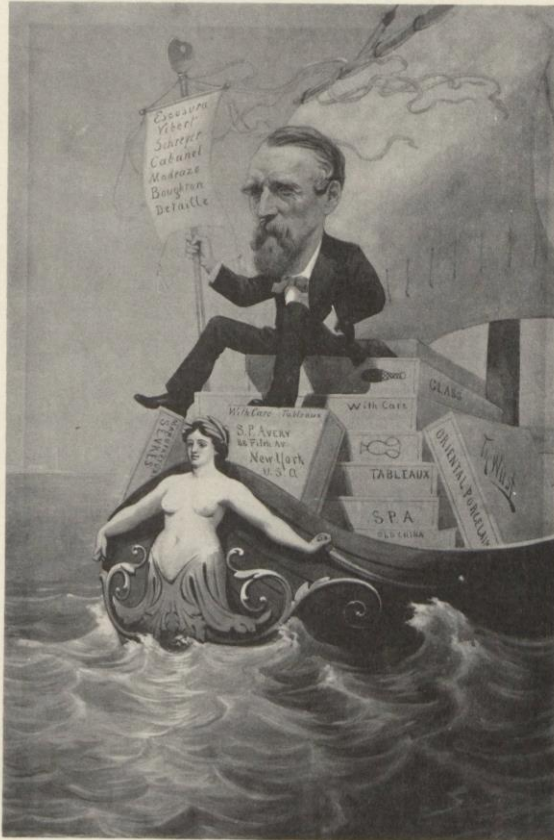
<sup>7</sup> GRACIA, Carmen. "Francisco Domingo y el mercado de la High class painting". *Fragmentos* (Madrid), 15-16 (1989), págs. 130-139. ALZAGA RUIZ, Amaya. "Ignacio León y Escosura: París, Londres y el mercado artístico norteamericano". En: ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, María Dolores (ed.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, págs. 287-315.

<sup>8</sup> En casi todas las prestigiosas colecciones informadas por Strahan encontramos obras de pintores andaluces junto, indistintamente, a las de Thomas Couture, Rosa Bonheur, Corot, Díaz de la Peña, Courbert, Bouguereau, Boudin, Daubigny, Rogelio de Egusquiza, Martín Rico, Joaquín Agrasot, Mariano Fortuny, Meissonier, Raimundo de Madrazo, León de Escosura o, entre otros, Zamacois.

<sup>9</sup> *Exposición Universal de Chicago 1893. Catálogo de la sección española*. Madrid: Imprenta R. Rojas, 1893.

# Samuel P. Avery

Pioneer American Art Dealer



*The Metropolitan Museum of Art, New York  
September 11 – October 31, 1979  
An exhibition in The Thomas J. Watson Library*

*Samuel P. Avery transportando sus tesoros a través del mar, Theódoro Wüst y Thomas Nast, 1875-1880, grafito, tinta y gouache sobre papel gris. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. // Samuel P. Avery Transporting His Treasures Across the Sea, Theódore Wüst and Thomas Nast, 1875-1880, graphite, ink and gouache on gray paper, The Metropolitan Museum of Art, New York.*

Universal de San Francisco de 1915, donde Gonzalo Bilbao se alzó con una medalla de oro; o las internacionales organizadas por el Instituto Carnegie en Pittsburgh, a las que concurren, en diferentes ediciones, José María López Mezquita, Alfonso Grosso, José Villegas, Gustavo Bacarisas o Daniel Vázquez Díaz <sup>10</sup>.

El conocimiento de la pintura andaluza en EE. UU. se verá también favorecido por otros canales, así, gracias a algunos marchantes españoles, como Francesc Guiu i Gabalda, quien en abril de 1890 llevó a cabo una relevante subasta en Nueva York, con una nutrida obra de autores andaluces: Luis Jiménez, Horacio Lengo, Francisco Peralta o José Villegas <sup>11</sup>.

Aunque pocos, también algunos artistas cruzaron el Atlántico para abrirse un mercado *in situ*, principalmente en Nueva York, como Juan Téllez, quien visitó la ciudad en 1908; José Pinelo, que expuso en 1896 y 1899 e ingresó obras en algunas colecciones privadas; Diego López, que a finales de 1916 emprenderá una gira que le llevó también a Nueva Jersey o Filadelfia, obteniendo un gran éxito de venta y recibiendo algunos encargos; o Alfonso Grosso, quien en 1926 expone con gran éxito sus cuadros de tipos y costumbres sevillanas en la Grand Central Art Gallery y la Ehrich Galleries de Nueva York, vendiendo *El Calvario* y recibiendo el encargo de la Cámara de Comercio española de realizar el retrato de Alfonso XIII. En 1929 expuso de nuevo en Nueva York, bajo los auspicios de la American Art Association, y en las Galerías Andersen; Toledo (Ohio), Texas, Detroit, Pittsburg o Washington <sup>12</sup>.

La mayoría de las obras catalogadas por las citadas vías se encuentran hoy en paradero desconocido, por la dispersión o disgregación por venta de las colecciones, de manera que resulta difícil rastrearlas, no obstante, el solo conocimiento de sus nombres, descripción o reproducción arroja luz sobre este coleccionismo.

Centrándonos ya en los pintores andaluces en Nueva York, comenzamos con el sevillano Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938), quien, tras su formación en Sevilla y Madrid, visitó Venecia, Nápoles, Roma, donde entró en contacto con la colonia artística postfortuniana; París y Marruecos.

---

<sup>10</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie!* Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

<sup>11</sup> ALCOLEA, Fernando. "El anticuario y marchante Francesc Guiu i Gabalda (1843- c.1914) y el mercado americano". *Locus Amoneus* (Barcelona), 14 (2016), pág. 177.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada. *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana 1900-1936*. Sevilla: Universidad, 2000, págs. 495-500.



*Bendiciendo la comida*, Valeriano Domínguez Bécquer, 1850-1870, grafito sobre papel, 27 x 38,5 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York. // *Blessing the meal*, Valeriano Domínguez Bécquer, 1850-1870, graphite on paper, 27 x 38,5 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York.

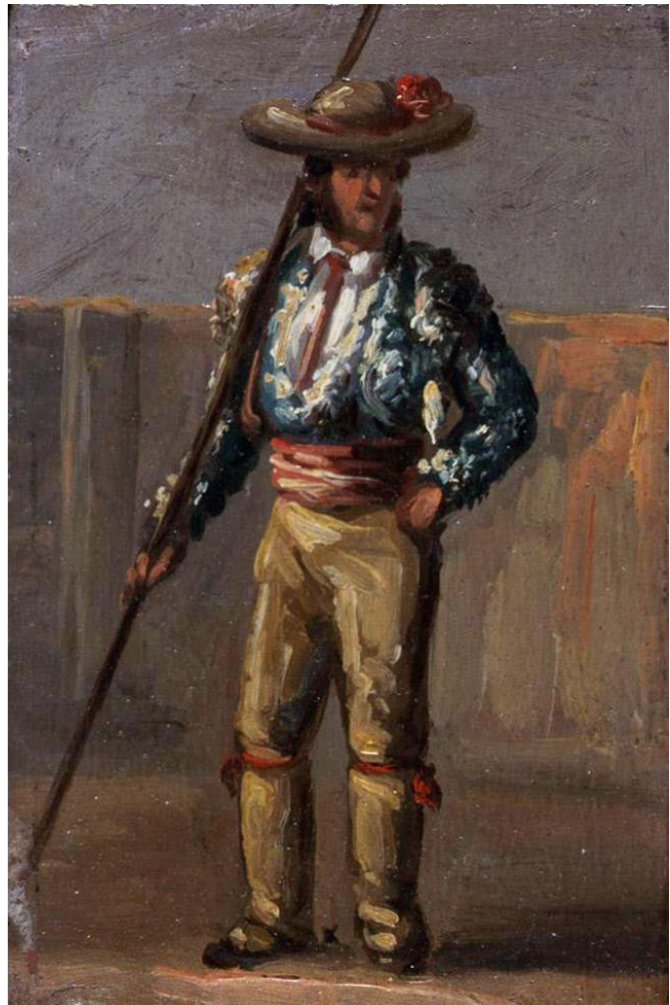
Bilbao recibió innumerables reconocimientos públicos nacionales e internacionales y se convirtió en uno de los pintores más destacados del ambiente artístico español del primer tercio del siglo XX, dentro de una plástica impresionista y regionalista, con influencias también de las tendencias simbolistas de fin de siglo.

La Hispanic Society of America conserva *El taller de la fábrica de tabacos* (1921), adquirido por Archer P. Huntington en 1928 por mediación de José María López Mezquita. Resultado de un largo proceso de reflexión sobre un tema que había dado un anterior fruto en el gran cuadro presentado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915, *Las cigarreras*; se encuentra bajo la influencia de las propuestas sociales de la época, con una pincelada suelta, paleta luminosa y colorido vibrante próximo a la estética impresionista que caracteriza muchas de las obras de Bilbao.

La citada institución alberga también obras del pintor romántico sevillano Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870), *Bendiciendo la comida, Escena andaluza* y cuatro tablitas con tipos taurinos, dos espadas y dos picadores; así como el retrato de Juan Facundo Riaño del granadino Tomás Martín Rebollo (1858-1919).

Se encuentra también representado en la Hispanic Society, con *Fishing* (c. 1890), el sevillano Emilio Sánchez Perrier (1855-1907), cuyas pinturas fueron muy cotizadas en EE.UU. Formado en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, donde tuvo como maestros a Joaquín Domínguez Bécquer y Eduardo Cano; se incorporó en 1877 a las enseñanzas de Carlos de Haes en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, lo que le pone en contacto con la pintura europea contemporánea y el paisaje a *plein air*. En 1879 se trasladó a París, donde entró en los talleres de Léon Gerôme y Félix Ziem y en relación con la Escuela de Barbizon. Asiduo a los salones de París, fue bien recibido por la crítica. Realizó también viajes a Marruecos y a Venecia, y fue fundador de la Escuela de Alcalá de Guadaíra (Sevilla), llevando a cabo una renovación del paisaje andaluz en sentido naturalista.

Comercializó sus obras a EE. UU. a través de los citados Goupil, Knoedler, Lucas y Avery. Figura en los libros de registro de los dos primeros entre 1882 y 1909 con 61 paisajes vendidos en Nueva York, entre los 400 y los 2100 francos, a coleccionistas como T. C. Noé, J. J. Williams, John Dohse, James M. Burt, Aaron Naumburg, Max Nathan, George B. Sloane, George I. Seney, Frederick A. Guild, Hermann Schaus, Cornelius Vanderbilt, Morris J. Hirsch o Edwin Thorne.



*Matador y Picador with medialuna lance*, Valeriano Domínguez Bécquer, 1850-1870, óleo sobre lienzo, 9,8 x 6,5 cm. (Matador), 10 x 6,7 cm. (Picador). The Hispanic Society of America, Nueva York. // *Matador and Picador with medialuna lance*, Valeriano Domínguez Bécquer, 1850-1870, oil on panel, 9,8 x 6,5 cm. and 10 x 6,7 cm. The Hispanic Society of America, Nueva York.



También estuvo representado en las colecciones privadas de John Ladd, Austin H. King, A. F. Hunt y Mrs. F. W. Noelker.

Obra suya fue subastada en 1891 por la Galería Bleimans, en la Quinta Avenida, dedicada a la venta de pintura contemporánea de Francia, Alemania o España, con una "excellent collection of pictures, among which are many brilliant exemplars of the Spanish art of the day", entre ellos, Luis Álvarez y Emilio Sánchez Perrier<sup>13</sup>. Igualmente, sus obras formaron parte de la subasta de la colección del senador Frederick S. Gibbs, celebrada en 1904<sup>14</sup>, y de la de de Mr. A. F. Hunt y Mrs F. W. Noelker, en 1908<sup>15</sup>.

La obra de la Hispanic Society es una de las numerosas versiones que Sánchez Perrier realizó sobre el tema fluvial, tanto del Sena como del Guadaira, paisajes de reducido formato, captados con minuciosa técnica, de pincelada suelta, aunque cuidada, y con gran riqueza y matices en el colorido, insertando en ocasiones detalles pintorescos y transmitiendo una visión intimista y lírica de la naturaleza, una atemporalidad en línea con los pintores de Barbizon<sup>16</sup>.

Con estas características se incluyen también las obras conservadas en el Memorial Art Gallery de la Universidad de Rochester en Nueva York, *Landscape near Guillena*, regalo anónimo; y *View with boats* (c.1880), donado por la Marion Stratton Gould Fund, en 1930; el Heckscher Museum of Art de Huntington, *Limpid waters* (c.1890); y en el Arnot Art Museum de Elmira (Nueva York), *By the river* (1890), del legado de Mathias H. Arnot.

El pintor romántico sevillano Antonio María Esquivel (1806-1857) consta en los libros de asiento de Goupil y Knoedler con una obra comprada en Nueva York en 1879 por 500 francos por George A. Levitt.

El granadino Luis Ricardo Falero (1851-1896), duque de Labranzano, pintor, inventor e ingeniero, residió en París y en Londres desarrollando una importante actividad expositiva y propagando sus obras a los EE. UU., donde, con cotizaciones

---

<sup>13</sup> *The Collector*. New York, noviembre, 1891, pág. 13. Para evitar reiteraciones, y salvo que se indique otra fuente, las referencias a las ventas de obras y presencia en colecciones privadas han sido consultadas en los citados *Art treasure of America*, diarios de Lucas y Avery y libros de Goupil y Knoedler.

<sup>14</sup> *New York Daily Tribune*, 21 de febrero de 1904, pág. 6.

<sup>15</sup> *New York Daily Tribune*, 8 de noviembre de 1908, pág. 8.

<sup>16</sup> REYERO, Carlos y FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. Catálogo de la Exposición *Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

entre los 750 y 4000 francos, tuvieron una gran demanda y fácil salida en el mercado artístico.

Comercializadas a través de la compañía Goupil y Knoedler, vendió en Nueva York *Femme nue* a William L. Cutting, *Musicienne d'Egypte* a Robert B. Livermore, *Femme oriental* a Reichard y Cía. y *Danse in harem* a la American Art Association.

La obra de Falero también se encontraba representada en la colección del abogado y juez Henry Hilton con *Egyptian Dancing Girl*, que salió a la venta en 1900 tras la muerte de su propietario<sup>17</sup>, junto con el resto de su colección, y fue adquirida por E. Fischhoff por 200 dólares<sup>18</sup>.

En el Metropolitan Museum of Art (MET) localizamos un dibujo a la acuarela de este pintor titulado *Twin Star*, que había sido expuesto en el Salón de París de 1881, donado en 1887 por la filántropa y coleccionista Catherine Lorillard Wolfe. *Twin Star* entraría dentro del academicismo de este pintor granadino y la amplia producción que dedicó a los temas astrológicos mediante la representación de sensuales desnudos.

También se conservó en el citado museo hasta 1925, en que fue autorizada su venta, *Morisch Dancer*, regalo de Collis P. Huntington, filántropo y magnate ferroviario.

El Arnot Museum de Elmira alberga *The Syrian music girl*, del legado de Matthias H. Arnot en 1910<sup>19</sup>.

Uno de los pintores andaluces con más amplia representación en las colecciones norteamericanas es José Jiménez Aranda (1837-1903). Alumno en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, en 1871 viajó a Roma, ciudad en la que trabó amistad con Mariano Fortuny y por cuya intermediación vendió *Dios guarde al rey* al coleccionista norteamericano William Stewart. En 1881 se instaló en París, atraído por la gran acogida e interés que despertaron sus obras por parte de la crítica y del público galo. Regresó a España en 1890 y vivió en Madrid y Sevilla, ciudad en la que

---

<sup>17</sup> *Catalogue of Modern Paintings, Statuary, Bronzes, Ceramics, and Other Artistic Property Collected by the Late Henry Hilton to be Disposed of at Absolute Public by order of the executors. Chikerin Hall, At the American Art Galleries.* New York: American Art Association, 1900. De la obra de Falero se comentaba: "Good in color and execution, and attractive in aspect", pág. 71. <https://archive.org/details/frick-31072002530915/page/n75>. [Fecha de consulta: 15 de septiembre 2021].

<sup>18</sup> *The Collector and Art Critic*, marzo, 1900, pág.158.

<sup>19</sup> ROGLÁN, Mark. *La pintura española...*, pág. 542.



*Una sala de hospital durante la visita del médico en jefe*, Luis Jiménez Aranda, 1889, óleo sobre lienzo, 2,90 x 4,45 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid. // *A hospital ward during the chief doctor's round*, Luis Jiménez Aranda, 1889, oil on panel, 2,90 x 4,45 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

murió. Concurrió a exposiciones nacionales y extranjeras, obteniendo importantes galardones.

Goupil, su principal agente artístico, le introdujo en el mercado de arte norteamericano, logrando un prestigio y reconocimiento comercial extraordinario con sus *tableautins* de temática histórico-costumbrista, factura preciosista y un matizado sentido cromático que lo confirmaron como heredero de Fortuny<sup>20</sup>.

A través de Goupil y Knoedler, envió a Nueva York, entre 1879 y 1896, y con cotizaciones entre los 350 y 10000 francos; 22 obras, adquiridas por, entre otros, Isaac Stern, (*Old friends and old wine*); George I. Seney (*A Spanish pharmacy y Spanish hair cutting room*); Godfrey Mannheimer (*The introduction*); John D. Slayback (*L'Horticulteur*); Robert L. Stuart (*La representación*); Joseph F. Knapp (*Les invalides*) o William D. Sloane (*Violoniste*).

Entre las colecciones privadas en las que estuvo representado en Nueva York, cabe citar también la de James Lenox, bibliófilo y coleccionista de arte; Malcolm Graham, abogado y filántropo; Sra. Graham Blaine o la colección Senseman.

Por otra parte, testimonio del interés suscitado por su obra es la noticia aparecida en *The New York Times* sobre la atención que despertó entre público y crítica *Un café español* entre lo expuesto en 1874 por Samuel P. Avery en la ciudad<sup>21</sup>.

Su obra figuró en numerosas subastas contemporáneas celebradas en Nueva York, como la de la colección de Mrs. Stewarts, en 1886, saliendo a la venta *A Spanish fair y Fisch*<sup>22</sup>; la de George I. Seney, donde se vendió *Los murmuradores y A Spanish pharmacy* por 3100 dólares<sup>23</sup>; la de Mrs. Mary J. Morgan, en 1886, en la que

---

<sup>20</sup> BAZÁN, Pedro (ed.). *Catálogo de la Exposición José Jiménez Aranda, 1837-1903*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2006.

<sup>21</sup> *The New York Times*, 19 de diciembre de 1874, pág. 4. Por las limitaciones del texto, se obvian las numerosas noticias de prensa contemporánea que han sido recopiladas con referencias a la pintura española y, en ese contexto, a los artistas andaluces en *The Art Journal, Fine Art Journal, The Collector and Art Critic, The New York Times* o *The Art Amateur*, objeto de un próximo estudio.

<sup>22</sup> *Catalogue of the A. T. Stewart collection of paintings, sculptures, and other objects of art*. New York: American Art Association, 1887. <https://archive.org/details/catalogueofatste00stew/page/22>. [Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2021]. Las noticias sobre estas subastas ponían el acento en el valor económico de las obras y los catálogos solían ofrecer datos biográficos de los artistas y algún comentario sobre los cuadros.

<sup>23</sup> *Catalogue of Mr. George I. Seney's collection of modern paintings: to be sold by auction*. New York: American Art Association, 1885. <https://archive.org/details/mrgeosene00amer/page/n6>. [Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2021].

*Interesting news* fue adquirida por 4100 dólares por L. B. Lane y *Gossips* quedó sin adjudicar; la colección Godfrey Mannheimer's, en 1896<sup>24</sup> o la subasta de la colección Yerkes, Stern, Bolton, Lawson, Hyde and Stanford<sup>25</sup> celebrada en el Hotel Plaza en 1912, donde *A call social* fue adquirida por J. Sowney por 220 francos.

En cuanto a su presencia museística, la colección de arte de la Universidad de Syracuse en Nueva York conserva *Afilando la pluma* (1889), donado en 1949 por George Arents y proveniente de la colección Annie Walter Arents.

En la Hispanic Society of America se conserva *Consumatun est*, obra al margen de la típica producción de Jiménez Aranda por su tamaño (2,36-1,45 metros), temática espiritual y estética simbolista. Fue premiada en París en 1889 y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1890 y adquirida por Archer P. Huntington, ya fallecido el artista, por mediación de Sorolla en 1911 con destino a la capilla de la institución<sup>26</sup>.

Por último, la New York Historical Society conserva *The presentation* (1881), donado por Mrs. Mary Stuart, dentro de su producción de casacones de influencia fortuniana<sup>27</sup>.

En esta misma institución se conserva *The Poet* (1881), de su hermano Luis (1845-1928). Discípulo de Eduardo Cano en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, marchó con José Villegas y Francisco Peralta a Roma en 1867, situándose bajo la técnica y temática de Fortuny. En 1876 se traslada a París, orientándose hacia una pintura realista y modernista, que le valió una medalla de oro en la Exposición Internacional de París en 1889 por *Una sala de hospital durante la visita del médico*, que ejerció una gran influencia en el cambio de rumbo de la pintura española hacia los presupuestos realistas.

Nacionalizado francés, residió en Pontoise hasta su muerte en 1928<sup>28</sup>. Realizó esporádicas visitas a Sevilla, vinculándose con el grupo de pintores paisajistas que

---

<sup>24</sup> *New York Daily Tribune*, 22 de marzo de 1896, pág. 7.

<sup>25</sup> *The Sun*, 20 de febrero de 1912, pág. 6.

<sup>26</sup> ROGLÁN, Mark. *La pintura española...*, pág. 667. MARTÍN, José. "El Museo Metropolitano. Escenas de EE. UU.", publicado en *The Hours* (Nueva York). En: *Obras completas de Martí*. La Habana, 1942, págs. 145-9. José Martí escribe que Jiménez Aranda y Villegas "mantienen el honor de España". No obstante, no hemos localizado obra de este pintor en el mencionado Museo.

<sup>27</sup> En los libros de cuentas citados figuran también algunas obras vendidas a Nueva York de "Jiménez Aranda". Consideramos que pudieran ser de José, pues solía firmar con los dos apellidos.

<sup>28</sup> ILLÁN MARTÍNEZ, Magdalena. *Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la Belle Époque*. Sevilla: Diputación, 2016.



*Poultry Market, Tangiers*, José Villegas Cordero, antes de 1881, óleo sobre lienzo, 53,2 × 35,2 cm. The Walters Art Museum, Baltimore. // *Poultry Market, Tangiers*, José Villegas Cordero, before 1881, oil on canvas, 53,2 × 35,2 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

trabajaron en Alcalá de Guadaíra en temas al aire libre, sobre todo, con Emilio Sánchez Perrier.

También introdujo su obra en Nueva York a través de Goupil y Knoedler, 13 cuadros entre 1877 y 1891 con cotizaciones entre los 1000 y 15000 francos: *Cancans* (Malcom Graham), *En attendant* (George A. Leavitt), *Le poète* (Robert L. Stuart), *The drinker* (Emil Heinemann) o *Un timide* (John Emery).

Mantuvo estrechos contactos con George A. Lucas, a quien no solo, según el citado diario del marchante, vendió su obra, sino que actuó como intermediario para la venta de las de su hermano José y Emilio Sánchez Perrier.

Figuró en la colección privada de Henry Hilton con *Musical Critics*, comprada cuando esta colección salió a subasta por E. C. Converse, financiero y fundador de la compañía Bankers Trust, por 925 dólares.

Fue también habitual la presencia de sus obras en subastas contemporáneas, como la de la ya citada colección de Frederick S. Gibbs, celebrada en 1904<sup>29</sup>, con sus obras *Companios* (1890) y *The young mother*; o la de la colección de Mr. A. F. Hunt y Mrs F. W. Noelker, en 1908<sup>30</sup>.

La colección Frick conserva de Luis Jiménez *Una visita al Louvre (Una revelación)* de 1881.

El malagueño Antonio Reyna Manescau (1859-1937) fue un pintor de gran prestigio internacional. En 1885 se traslada a Venecia, especializándose en paisajes, de gran aceptación en el mercado norteamericano, donde penetraron a través de Goupil y Knoedler, constando entre 1892 y 1895 11 cuadros subastados en Nueva York.

Junto a Sánchez Perrier y los Jiménez Aranda, el sevillano José Villegas Cordero (1844-1921) será el pintor con mayor presencia en los EE. UU. Tras su paso por la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, en 1868 marchó a Roma, donde permaneció durante treinta y tres años, en los que produjo su más fecunda y famosa producción bajo la influencia de Fortuny. Entre 1898 y 1901 fue director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma y a su regreso a España asumió la dirección del Museo del Prado.

---

<sup>29</sup> *Illustrated catalogue. Private Collection of the late Frederick S. Gibbs. American Art galleries. Madison Square South. NY from friday, february 19 th. Until the date of sale, inclusive*, págs. 204, 278 y 286. *New York Daily Tribune*, 21 de febrero de 1904, pág. 6.

<sup>30</sup> *New York Daily Tribune*, 8 de noviembre de 1908, pág. 8.

Comercializó sus obras a EE. UU. a través de los prestigiosos marchantes ya citados, Goupil, Knoedler, Lucas y Avery, y colgaron en notables colecciones privadas de Nueva York: *Spanish Recreations* en la Gibbson, *Bullfighters waiting their turn* en la de James H. Stebbins, *Spanish scene* en la de August Belmont, *The Armorer's shop* en la Malcolm Graham, en la colección de Robert L. Cutting, que se vendió en una subasta en las galerías de la Quinta Avenida, en 1892; en la del comerciante y banquero Darius O. Mills, en la de Isabel Anderson, en la colección Seney, con *The Halberdier*, a la venta en 1891; en la de Henry G. Marquand, Alexander Turney, Stewart William H. Vanderbilt, J. P. Morgan, la familia Astor o en la colección de Catherine Lorillard Wolfe, con *Examining antique arms* (1870), que donó en 1887 al MET. En 1905 decoró el techo de la residencia C. M. Schwab en Nueva York con el *Triunfo de la joven América*<sup>31</sup>.

También en el MET pudieron verse en la galería 16 hasta 1919, en que retornaron a su propietario original, George W. Vanderbilt, que las había cedido para su exposición en 1902; *A Spanish Christening*, que había adquirido por 150000 francos, y *A dream of the arabian nights*.

Otro de los géneros predilectos de Villegas, el retrato, está presente en la American Academy of Arts and Letters con *Retrato de Julia Ward Howe*, regalo de Mrs. Maude Howe Elliot en 1934.

El sevillano José García Ramos (1852-1912), residente en Roma y París en las últimas décadas del siglo XIX, comercializó algunas de sus obras de carácter costumbrista, en la línea de su maestro José Jiménez Aranda, a Nueva York a través de la compañía Goupil, Knoedler y Samuel P. Avery, como, por ejemplo, *Le prépétition*, comprado por Charles H. Housman por 1375 dólares en 1877.

En colecciones neoyorkinas también figuraron obras del jerezano José Gallegos Arrosa (1859-1917). Discípulo de Federico Madrazo e integrante del círculo andaluz de residentes en Roma en el último cuarto del siglo XIX, se especializó en pintura de género, orientalista y *tableautin* al estilo Fortuny, que lograron atraer al coleccionismo norteamericano por su preciosismo y minuciosidad. William Randolph Hearts y Edward Francis Searles estuvieron entre sus coleccionistas privados. Una obra suya salió a subasta de la colección Godfrey Mannheimer's en 1896<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> CASTRO MARTÍN, Ángel. Catálogo de la Exposición José Villegas (1844-1921). Córdoba: Caja Sur, 2001.

<sup>32</sup> *New York Daily Tribune*, 22 de marzo de 1896, pág. 7.





*El comerciante de zapatillas*, José Villegas Cordero, 1872, óleo sobre lienzo, 48,3 x 65 cm. The Walters Art Museum, Baltimore. // *The Slipper Merchant*, José Villegas Cordero, 1872, oil on canvas, 48,3 x 65 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

El sevillano Francisco Peralta del Campo (1837-1897) también comercializó su obra a través de Goupil y Knoedler y se encontró representando en la colección de John P. Morgan, C. H. Rogers o en la ya citada colección Hilton, subastada en 1900, donde se vendió *The proposal* a S. P. Shotter<sup>33</sup> por 150 dólares;

El también sevillano Rafael Senet (1856-1926) tuvo obra en la colección de J. S. Stout y Horace Russell, dos escenas de Venecia, dentro de su fase *vedutista*, con las pautas cromáticas y compositivas de Antonio Reyna y Martín Rico.

El malagueño José Moreno Carbonero (1860-1942) introdujo en Nueva York a través de Goupil y Knoedler una obra en la colección de George A. Leavitt en 1879 por 325 dólares.

Del sevillano José María Murillo Bracho (1827-1882) adquirió Avery con destino a Nueva York dos de sus característicos cuadros de bodegones con uvas. La New York Historical Society conserva *Bodegón de tres melocotones en un plato*.

Manuel Jiménez Prieto (1848-1904), hermano menor de Luis y José Jiménez Aranda, vendió a través de Goupil y Knoedler tres obras entre los 300 y 2250 francos en la línea de los cuadros de temática de casacón: *Before the concert* (American Art Association), *La lectura* (Edward Brandus) o *Lección de violín* (Horace L. Hotchkiss).

Finalmente, el sevillano Virgilio Mattoni (1842-1923) vendió a través de los citados marchantes *Écrivain public & antiquaire*, por 2250 francos, a A. Wolfe Jr. y *Courtship* por 2300 a James M. Hartshorne.

Hay que señalar que numerosas obras andaluzas del siglo XIX procedentes de colecciones neoyorkinas se encuentran de regreso en España. Por ejemplo, han ingresado en los últimos años obras de Sánchez Perrier en colecciones particulares de Sevilla o en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza<sup>34</sup>; mientras que *La muerte del maestro*, de José Villegas, procedente de la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, donde había ingresado en 1910, fue adquirida en 1996 por la Junta de Andalucía, que la expone, tras un arduo proceso de restauración, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> *The Collector and Art Critic*, marzo, 1900, pág. 157.

<sup>34</sup> REYERO, Carlos y FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. Catálogo de la Exposición *Emilio Sánchez...* Op. cit.

<sup>35</sup> AA.VV. "La muerte del Maestro de José Villegas Cordero. Investigación y tratamiento". *PH Bolefín* (Sevilla), 36 (2001), págs. 32-46.

No podemos dejar de mencionar que son también numerosas las obras que hemos catalogado de muchos de los pintores andaluces aquí citados que en su origen estuvieron en colecciones privadas de Nueva York y que están saliendo periódicamente a subasta en Christie o Sotheby's, con una alta cotización, lo que demuestra que el interés por esta pintura andaluza del siglo XIX sigue vivo.

Sin agotar las posibilidades de un tema en constante actualización, quede lo expuesto como un testimonio de la recepción pública, el reconocimiento y el gusto por la pintura andaluza del siglo XIX en el coleccionismo neoyorkino durante la *Gilded Age*.



### **The collections during the Gilded Age. 19<sup>th</sup> century painting**

The Spanish artistic heritage in American private and public collections is defined by its great richness, quality and diversity. It has a time range that extends from the Middle Ages to the 21st century, comprising a wide variety of media, including painting, sculpture, Renaissance patios, books, photography, religious silverware, textiles, Romanesque altars and apses, ceramics...

In this text, we will analyze both the Andalusian painting collecting and art market between 1850 and 1930 in New York<sup>1</sup>. The city has maintained a constant,

---

<sup>1</sup> We are focusing on New York however this artistic legacy is richer. Works by Antonio María Esquivel, José Gutiérrez de la Vega, Valeriano and Joaquín Domínguez Bécquer, José Villegas, José and Luis Jiménez Aranda, Antonio Reyna Manescau, Emilio Sánchez Perrier, Luis Ricardo Falero, Francisco Peralta or Gabriel Morcillo can be found at the Art Institute of Chicago, Meadows Museum in Dallas, Harvard Museum, Walters Art Museum in Baltimore, Joslyn Art Museum in Omaha, Philadelphia Museum of Arts, Nelson Atkins Museum in Kansas, Akron Museum in Ohio and the Fine Arts Museum in San

enriching and fluid dialogue with Spanish culture for over 150 years, which is reflected in the extensive artistic heritage held at New York museums and institutions.

The eagerness to collect Spanish art dates back to the second half of the 19th century when, in the words of Professor Kagan<sup>2</sup>, the "Spanish Craze" awakened; an enthusiasm for Spanish art and culture that would last from 1890 to the 1930s, concurring with a change of perspective in the notion of Spain after the Spanish-American War in 1898. Until this date, this notion was influenced by the negative connotations of the Spanish Black Legend<sup>3</sup>, and from that point forward would be marked by the interest of English-speaking specialists in Spanish art, the presence of American painters in Spain<sup>4</sup>, the process of enrichment and expansion of the United States after the Civil War, the birth of the great fortunes (as the result of the industrialization of the country, the railways, banking and trade) and their desire to collect art. It is the so-called *Gilded Age*.

A new generation of collectors emerged, spending massive amounts of money to manage their art collections and building mansions to house them. Their aim was not only to satisfy their social aspirations but also to exercise with generosity and civic sense both the cultural patronage and philanthropic actions towards American society; their collections started the heart of many art museums in the

---

Francisco. Vid. Caparrós Masegosa, Lola. "Coleccionismo y mercado de la pintura andaluza del siglo XIX en Estados Unidos (1850-1930)". In: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUASCH MARÍ, Yolanda (eds.). *Intercambios Culturales. Andalucía-Brasil-Estados Unidos*. Madrid: Silex, 2020, p. 125-148.

<sup>2</sup> There are many studies about the development of Hispanicism in this country, among other we should mention KAGAN, Richard L. *The Spanish Craze. America's Fascination with the hispanic world, 1779-1939*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2019, or BOYD, Caroline P. "La imagen de España y los españoles en Estados Unidos de América". In *Primer Seminario Internacional La imagen de España y de los españoles en el mundo*. Valladolid: 2001, p. 317-328. Specifically in the area of art history and Spanish collecting in the USA: *Arte español en los Estados Unidos de América*. Madrid: El Viso, 2016; IREIST, Inge and COLOMER, José Luis. *Collecting Spanish art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Nueva York: Frick Collections, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012; JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y MACK, Cindy. *Spanish art in New York: Guide*. Madrid: Asociación de Amigos de la Hispanic Society of America, 2004; or ROGLÁN, Mark. *La pintura española del siglo XIX en las colecciones públicas americanas (Una primera aproximación)*. Tesis doctoral inédita, 2001 and *Prelude to Spanish Modernism. Fortuny to Picasso*. The Albuquerque Museum, 2005 were seminal for this paper.

<sup>3</sup> KAGAN, Richard L. "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, c. 1890-c. 1930". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 36 (2010), p. 37-58.

<sup>4</sup> BOONE, Elisabeth. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press, 2007.

country: J. P. Morgan, Henry Clark Frick, Archer P. Huntington, Andrew Mellow, William Randolph Hearst, Henry and Louisine Havemeyer, Isabella Stewart Gardner, George F. Harding, Henry Hilton, Catherine Lorillard Wolfe, William Walter, Charles Deering, Philip Lehman, Benjamin Altman... in Boston, San Francisco, Philadelphia, Chicago or New York.

This eagerness for art collecting would also include the demand for Spanish art and, particularly, 19th-century Andalusian painting, which would become part of important private collections and museums in the United States.

During the 19th century, these tycoons became regular customers of auction houses and art galleries in the USA and Europe. Paris, in particular, would be the epicentre of this market. In the mid-19th century, Rome began to gain ground as the artistic capital of Europe, being chosen by many foreign artists as a centre of learning, professional improvement and international fortune. The Spanish painters began to visit the French capital in increasing numbers, attracted by the possibilities of the French art market. Many of them would obtain great success and international reputation: Mariano Fortuny, Raimundo de Madrazo, Martín Rico, Ignacio León y Escosura, Eduardo Zamacois, Luis Ruy Pérez or the Andalusians Luis and José Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao, Emilio Sánchez Perrier, Manuel Jiménez Prieto or Luis Ricardo Falero, settled in the French capital and exhibited in its renowned official halls with works that were thematically and technically in keeping with the official taste of the time, on occasion touched by their "Spanishness"<sup>5</sup>.

By way of Paris, these painters entered the American market, which was represented in the French capital by influential dealers such as the French Adolphe Goupil or the Americans Michael Knoedler, George A. Lucas and Samuel Putman Avery, whose account books and journals provide precise data of their activities and the role they played in the marketing of Andalusian artists in the United States, revealing the remarkable success they achieved and detailing the prices, dates of purchase and sale, collectors<sup>6</sup> ...

---

<sup>5</sup> GONZÁLEZ, Carlos and MARTÍ, Montserrat. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquet, 1989. REYERO, Carlos. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

<sup>6</sup> PENOT, Agnès. *La maison Goupil*. París: Maré & Martin, 2017. Goupil also sold the work of Andalusian artists in Rome, such as José Villegas or Antonio Reyna, to the USA. RANDALL, Lillian M. C. (transcription and introduction). *The Diary of George A. Lucas: An American Art Agent in Paris, 1857-1909*. Princeton, NY: Princeton University Press, 1979. FIDELL-BEAUFORT, Madeleine, KLEINFELD, Herbert L. and WELCHER, Jeanne K. (eds.). *The Diaries, 1871-1882, of Samuel P. Avery. Art Dealer*. New York: Arno Press, 1979.

Another route -a subject on ongoing research- for the 19th-century Andalusian painting in North America was London. American collectors made their purchases through art dealers such as Ernest Gambart, Arthur Tooth, Martin Colnagui or Goupil. They supplied works by José García Ramos, Luis Ricardo Falero, Luis Jiménez or José Villegas, introducing them in American collections. Moreover, from Rome, Vicenzo Capobianchi or A. Simonetti acted as intermediaries and sent works by Andalusian painters to Goupil or Knoedler.

In addition to the books and journals cited, the work by Earl Shinn, under the pseudonym of Edward Strahan, *Art treasure of America: being the choicest works of art in the public and private collections of North America* (published in 1879) has been a seminal source to trace the presence of nineteenth-century Andalusian painting in private American collections during the *Gilded Age*. The volume is a compendium of the golden age of collecting in the United States, which reveals, among other things, how 19<sup>th</sup>-century Andalusian painting adjusted to the taste of transatlantic clientele, the "High-class painting"<sup>7</sup>: *tableautin*-type *costumbrismo* subjects, with an exquisite technical finish and little thematic complexity; landscape and, to a lesser extent, representation of modern life, portraits or orientalist themes<sup>8</sup>.

Along with art dealers and collectors, Andalusian painting was also promoted in the United States by other means, such as the 1876 Philadelphia International Exhibition, which was attended by José Villegas and José Jiménez Aranda; the 1893 Chicago Universal Exhibition, where works by José Moreno Carbonero, César Álvarez

---

Goupil and Knoedler's ledgers are available online at the Getty Research Institute, [http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/goupil/goupil.htm](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/goupil/goupil.htm) and <https://blogs.getty.edu/iris/database-of-knoedler-gallery-stock-books-now-online/>. [Date of access: March 27th, 2021] The latter database offers a complete record of the work sold: location in the books, title, theme, date of entry and sale, price, origin and buyer. The titles of the works contained in the text are extracted from these sources.

<sup>7</sup> GRACIA, Carmen. "Francisco Domingo y el mercado de la High class painting". *Fragmentos* (Madrid), 15-16 (1989), p. 130-139. ALZAGA RUIZ, Amaya. "Ignacio León y Escosura: París, Londres y el mercado artístico norteamericano". In: ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, María Dolores (ed.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, p. 287-315.

<sup>8</sup> In almost all the prestigious collections mentioned by Strahan, we find works by Andalusian painters along with those by Thomas Couture, Rosa Bonheur, Corot, Díaz de la Peña, Courbert, Bouguereau, Boudin, Daubigny, Rogelio de Egusquiza, Martín Rico, Joaquín Agrasot, Mariano Fortuny, Meissonier, Raimundo de Madrazo, León and Escosura or, among others, Zamacois.

Dumont and José Gartner<sup>9</sup> were sold; the 1915 San Francisco Universal Exhibition, where Gonzalo Bilbao won a gold medal; or the international exhibitions organised by the Carnegie Institute in Pittsburgh, which were attended by José María López Mezquita, Alfonso Grosso, José Villegas, Gustavo Bacarisas and Daniel Vázquez Díaz<sup>10</sup>.

The presence of Andalusian painting in the United States was also favoured by the work of some Spanish dealers. In April 1890, Francesc Guiu i Gabalda held a relevant auction in New York, which included various works by Andalusian authors including Luis Jiménez, Horacio Lengo, Francisco Peralta or José Villegas<sup>11</sup>.

Although few, some artists crossed the Atlantic to open market in America, mainly in New York. Among them, Juan Téllez, who visited the city in 1908, José Pinelo, who exhibited in 1896 and 1899 and sold works to various private collections, and Diego López, who at the end of 1916 will undertake a tour, from which he obtained great sales and received some commissions, that included New Jersey or Philadelphia. In 1926, Alfonso Grosso exhibited with great success his paintings of Sevillian types and customs in the Grand Central Art Gallery and the Enrich Galleries in New York. After selling *El Calvario*, Grosso received a commission from the Spanish Chamber of Commerce to portrait Alfonso XIII. In 1929, he exhibited for the second time in New York, under the auspices of the American Art Association and in the Andersen Galleries; Toledo (Ohio), Texas, Detroit, Pittsburg or Washington<sup>12</sup>.

Due to the sale of the collections, the whereabouts of most of these works are currently unknown, therefore it is difficult to trace them. However, the mere knowledge of their names, description or reproduction throws light on this art collecting period.

Focusing now on the Andalusian painters in New York, we should mention the Sevillian Gonzalo Bilbao Martínez (1860-1938), who, after his training in Seville and Madrid, visited Venice, Naples, Rome, where he came into contact with the post-Fortuny art circle, Paris and Morocco.

---

<sup>9</sup> *Exposición Universal de Chicago 1893. Catálogo de la sección española*. Madrid, Imprenta R. Rojas, 1893.

<sup>10</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie!* Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

<sup>11</sup> ALCOLEA, Fernando. "El anticuario y marchante Francesc Guiu i Gabalda (1843-c. 1914) y el mercado americano". *Locus Amoneus* (Barcelona), 14 (2016), p. 177.

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada. *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana 1900-1936*. Sevilla: Universidad, 2000, p. 495-500.

Bilbao received countless national and international public recognition and became one of the most outstanding painters of the Spanish artistic circle of the first third of the 20th century. His works are characterised by an impressionist and regionalist style as well as influenced by the turn-of-the-century Symbolism.

The Hispanic Society of America held *El taller de la fábrica de tabacos* (1921), acquired by Archer P. Huntington in 1928 through the mediation of José María López Mezquita. This piece is the result of a long process of reflection on a theme that had previously borne fruit in the great painting submitted to the National Exhibition of Fine Arts (1915), *Las cigarreras*. It is heavily influenced by the social perspective of the period; its loose brushstroke, luminous palette and vibrant colours are close to the impressionist aesthetic; a style that characterises many of Bilbao's works.

The Hispanic Society also held works by the Sevillian Romantic painter Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870), including *Blessing the meal*, *Andalusian scene* and four small sketches with bullfighting types (two matadors and two picadores) as well as the portrait of Juan Facundo Riaño by the Granada-born Tomás Martín Rebollo (1858-1919).

The works by the Sevillian Emilio Sánchez Perrier (1855-1907), such as the *Fishing* (c. 1890), also held at the Hispanic Society, were highly valued in the United States. Trained at the School of Fine Arts in Seville, where Joaquín Domínguez Bécquer and Eduardo Cano were part of the faculty; in 1877, he studied under Carlos de Haes at the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando (Madrid), which allowed him to come in contact with contemporary European painting and landscape a *plein air*.

In 1879 he moved to Paris, where he worked at the workshops of Léon Gerôme and Félix Ziem and came into contact with the Barbizon School. A regular visitor to the salons of Paris, he was well received by critics. He also travelled to Morocco and Venice and was the founder of the School in Alcalá de Guadaíra (Seville), renovating the Andalusian landscape painting in a naturalistic sense.

He marketed his works to the United States through the aforementioned Goupil, Knoedler, Lucas and Avery. The first two are in the record books between 1882 and 1909 with 61 landscapes sold in New York, between 400 and 2100 francs, to collectors such as T. C. Noé, J. J. Williams, John Dohse, James M. Burt, Aaron Naumburg, Max Nathan, George B. Sloane, George I. Seney, Frederick A. Guild, Hermann Schaus, Cornelius Vanderbilt, Morris J. Hirsch or Edwin Thorne.

His works were also part of the private collections of John Ladd, Austin H. King, A. F. Hunt and Mrs. F. W. Noelker.



In 1981, Bleimans Gallery, on Fifth Avenue, auctioned various pieces; it was a company that specialised in the selling of contemporary paintings from France, Germany or Spain, including those by Luis Álvarez and Emilio Sánchez Perrier. It was considered to have an "excellent collection of pictures, among which are many brilliant exemplars of the Spanish art of day"<sup>13</sup>. Likewise, his works were part of the auction of the collection of Senator Frederick S. Gibbs, held in 1904<sup>14</sup>, and that of Mr A. F. F. Hunt and Mrs F. W. Noelker, in 1908<sup>15</sup>.

The work held at the Hispanic Society is one of the numerous versions that Sánchez Perrier made on the fluvial landscape. Both the Seine and the Guadaira were captured on a small-format canvas using a meticulous technique based on loose but clean brushstrokes and rich shades in the colouring, sometimes including picturesque details and transmitting an intimate and lyrical vision of nature, a timelessness in line with the painters of Barbizon<sup>16</sup>.

These features also can be seen in the works preserved at the Memorial Art Gallery at Rochester University in New York: *Landscape near Guillena*, an anonymous gift, and *View with boats* (c.1880), donated by the Marion Stratton Gould Fund, in 1930. The Heckscher Museum of Art in Huntington holds *Limpid waters* (c.1890) and the Arnot Art Museum in Elmira (New York), *By the River* (1890) gifted by Mathias H. Arnot.

A work by the Sevillian Romantic painter Antonio Maria Esquivel (1806-1857) was recorded in the Goupil and Knoedler's ledgers; it was bought in New York in 1879 by George A. Levitt for 500 francs.

The Granada-born Luis Ricardo Falero (1851-1896), Duke of Labranzano, painter, inventor, and engineer, lived in Paris and London. During his stays, he exhibited continuously, sending his works to the United States, where the pieces were highly demanded and sold on the art market, with prices between 750 and 4000 francs.

---

<sup>13</sup> *The Collector*. New York, November, 1891, p. 13. To avoid reiteration, unless indicated otherwise, references to sales of works and presence in private collections have been consulted in the aforementioned *Art treasure of America*, diaries of Lucas and Avery and ledgers by Goupil and Knoedler.

<sup>14</sup> *New York Daily Tribune*, February 21th, 1904, p. 6.

<sup>15</sup> *New York Daily Tribune*, November 8th, 1908, p. 8.

<sup>16</sup> REYERO, Carlos and FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. *Exhibition catalogue Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

Falero commercialized his works through the Goupil and Knoedler's company, selling *Femme nue* to William L. Cutting in New York, *Musicienne d'Egypte* to Robert B. Livermore, *Femme oriental* to Reichard and Cia. and *Danse in the harem* to the American Art Association.

Falero's *Egyptian Dancing Girl* was part of Henry Hilton's collection, a New York-based lawyer and judge. After his passing<sup>17</sup> in 1900, Hilston's collection was sold; Falero's painting was acquired by E. Fischhoff for \$200<sup>18</sup>.

The Metropolitan Museum of Art (MET) holds *Twin Star*, a watercolour drawing by Falero; it was donated in 1887 by the philanthropist and collector Catherine Lorillard Wolfe. The piece was exhibited at the Salon de Paris in 1881. Its academicism style and astrological theme are part of the wide production that Falero created using sensual nudes as a form of representation.

*Moorish Dancer*, a gift from Collis P. Huntington, a philanthropist and railroad magnate, was also held in the museum until 1925 when its sale was authorized. The Arnot Museum in Elmira houses *The Syrian music girl*, which was bequeathed by Matthias H. Arnot in 1910<sup>19</sup>.

One of the most widely represented Andalusian painters in the American collections is José Jiménez Aranda (1837-1903). A student at the School of Fine Arts in Seville, in 1871 he travelled to Rome where he became friends with Mariano Fortuny. Thanks to this friendship, Jiménez Aranda's *Dios guarde al rey* was sold to the American collector, William Stewart. In 1881, he settled in Paris, attracted by the great reception and interest that his works sparked among critics and the French public.

He returned to Spain in 1890 and lived in Madrid and Seville, where he died. He attended national and foreign exhibitions, obtaining renowned awards. Goupil, his main artistic agent, introduced him to the North American art market, achieving extraordinary prestige and commercial recognition with his historical-costumbrismo

---

<sup>17</sup> *Catalogue of Modern Paintings, Statuary, Bronzes, Ceramics, and Other Artistic Property Collected by the Late Henry Hilton to be Disposed of at Absolute Public by order of the executors. Chikerin Hall, At the American art Galleries.* New York: American Art Association, 1900. Falero's pieces were described as: "Good in color and execution, and attractive in aspect", p. 71. <https://archive.org/details/frick-31072002530915/page/n75> [Date of access: September 15th, 2021].

<sup>18</sup> *The Collector and Art Critic*, March, 1900, p.158.

<sup>19</sup> ROGLÁN, Mark. *La pintura española...*, p. 542.

*tableautins*. These pieces were beautifully made and had a nuanced chromatic sense that confirmed him as Fortuny's heir<sup>20</sup>.

Through Goupil and Knoedler, he sent to New York, between 1879 and 1896, 22 works that had a quotation between 350 and 10,000 francs. They were acquired by, among others, Isaac Stern (*Old friends and old wine*), George I. Seney (*A Spanish pharmacy and Spanish hair cutting room*), Godfrey Mannheimer (*The introduction*), John D. Slayback (*L'Horticulteur*), Robert L. Stuart (*La représentation*), Joseph F. Knapp (*Les invalides*) or William D. Sloane (*Violoniste*).

We can find pieces by Jimenez Aranda in various private collections in New York, including those of James Lenox, bibliophile and art collector, Malcolm Graham, lawyer and philanthropist, Mrs Graham Blaine and the Senseman Collection.

In addition, the interest aroused by his work is confirmed by a review that appeared in *The New York Times* about the attention provoked among the public and the critics by *Un café español*, which was part of the exhibitions held in 1874 by Samuel P. Avery in the city<sup>21</sup>.

His work was featured in numerous contemporary auctions held in New York, such as that of Mrs Stewarts' collection in 1886, in which *A Spanish Fair and Fish*<sup>22</sup> were sold, George I. Seney's collection auction, where *Los murmuradores* and *A Spanish pharmacy* were sold for \$3,100<sup>23</sup>, that of Mrs Mary J. Morgan, in 1886, where *Interesting News* was acquired for 4100 dollars by L. B. Lane and *Gossips* which remained unawarded; Godfrey Mannheimer's collection, in 1896<sup>24</sup> or the auction of

---

<sup>20</sup> BAZÁN, Pedro (ed.). *Exhibition catalogue José Jiménez Aranda, 1837-1903*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2006.

<sup>21</sup> *The New York Times*, December, 19th 1874, p. 4. Due to the limitations of the text, the numerous contemporary press reports that have been compiled with references to Spanish painting and, in this context, to Andalusian artists in *The Art Journal*, *Fine Art Journal*, *The Collector and Art Critic*, *The New York Times* or *The Art Amateur*, which will be the subject of a forthcoming study, are omitted.

<sup>22</sup> *Catalogue of the A. T. Stewart collection of paintings, sculptures, and other objects of art*. New York: American Art Association, 1887. <https://archive.org/details/catalogueofatste00stew/page/22>. [Date of access: September 30th, 2021]. The reviews of these auctions emphasized the economic value of the works; the catalogues usually offered biographical data on the artists and some commentary on the paintings.

<sup>23</sup> *Catalogue of Mr. George I. Seney's collection of modern paintings: to be sold by auction*. New York: American Art Association, 1885. <https://archive.org/details/mrgeosene00amer/page/n6>. [Date of access: September 30th, 2021].

<sup>24</sup> *New York Daily Tribune*, March 22th, 1896, p. 7.

the Yerkes, Stern, Bolton, Lawson, Hyde and Stanford Collection<sup>25</sup> held at the Plaza Hotel in 1912, where *A call social* was acquired by J. Sowney for 220 francs.

As for the presence of his work in museums, the art collection of Syracuse University in New York holds *Sharpening the quill* (1889), donated in 1949 by George Arents, which was previously part of the Annie Walter Arents' collection.

*Consumatun est*, held at the Hispanic Society of America, is an exception from the typical production of Jiménez Aranda because of its size (2.36-1.45 meters), spiritual theme and symbolist aesthetic. It was awarded both in Paris in 1889 and the National Exhibition of Fine Arts in Madrid in 1890. After his passing, it was acquired in 1911 by Archer P. Huntington, through Sorolla, for the institution's chapel<sup>26</sup>. Lastly, the New York Historical Society holds *The Presentation* (1881), donated by Mrs Mary Stuart. This large format piece is profoundly influenced by Fortuny<sup>27</sup>.

*The Poet* (1881), by his brother Luis (1845-1928), is preserved in the same institution. Luis Jiménez Aranda, a disciple of Eduardo Cano at the School of Fine Arts in Seville, travelled with José Villegas and Francisco Peralta to Rome in 1867. During this period, his work was influenced by Fortuny's technique and motif. In 1876 he moved to Paris, his style moved towards a more realistic and modernist painting. This constant evolution granted several awards, including, in 1889, a gold medal at the International Exhibition in Paris for *Una sala de hospital durante la visita del médico*, which influenced the change of direction of Spanish painting towards realism.

He became a naturalized French citizen and lived in Pontoise until his passing in 1928<sup>28</sup>. He made sporadic visits to Seville, collaborating with the group of landscape painters who worked in Alcalá de Guadaíra on outdoor themes, especially with Emilio Sánchez Perrier.

Between 1877 and 1891, he sold his work in New York through Goupil and Knoedler, thirteen paintings with prices between 1000 and 15000 francs: *Cancans*

---

<sup>25</sup> *The Sun*, February 18th, 1912, p. 6.

<sup>26</sup> ROGLÁN, Mark. *La pintura española...Op.cit.*, p. 667. In "El Museo Metropolitano. Escenas de EEUU", de José Martí, published in *The Hours* (Nueva York) (*Obras completas de Martí*, La Habana, 1942, p. 145-9), José Martí stated that Jiménez Aranda y Villegas "mantienen el honor de España". However, we have not been able to locate any work of this painter in the mentioned museum.

<sup>27</sup> The ledgers cited also include some works sold in New York by "Jiménez Aranda". We believe that they may have belonged to José, as he used to sign with both surnames.

<sup>28</sup> ILLÁN MARTÍNEZ, Magdalena. *Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la Belle Époque*. Sevilla: Diputación, 2016.

(Malcolm Graham), *En attendant* (George A. Leavitt), *Le poète* (Robert L. Stuart), *The drinker* (Emil Heinemann) or *Un timide* (John Emery).

He maintained close contact with George A. Lucas, to whom, according to the aforementioned art dealer's diary, he not only sold his work but also acted as an intermediary for the sale his brothers' work, José and Emilio Sánchez Perrier.

His work *Musical Critics* appeared in Henry Hilton's private collections; this piece was purchased when the art collection was auctioned by E. C. Converse, a financier and founder of the Bankers Trust company, for \$925.

It was also common to see his works at contemporary auctions, including Mr A. F. Hunt's and Mrs F. W. Noelker's art collections auctioned in 1908<sup>29</sup>, or the Frederick Gibbs' collection, which was auctioned in 1904 in New York<sup>30</sup>, where his works *Companios* (1890) and *The young mother* were sold.

The Frick Collection holds Luis Jiménez's *A Visit to the Louvre (A Revelation)* from 1881.

Antonio Reyna Manescau (Malaga, 1859-1937) was a renowned painter who enjoyed international prestige and popularity. In 1885, he moved to Venice, specializing in landscapes, which were highly appreciated in the American market. Between 1892 and 1895, 11 paintings, promoted by Goupil and Knoedler, auctioned in New York.

Along with Sánchez Perrier and the Jiménez Aranda brothers, the work by the Sevillian José Villegas Cordero (1844-1921) would become quite popular in the United States. After attending the School of Fine Arts in Seville, he travelled to Rome in 1868, where he stayed for thirty-three years. During this prolific period, he produced his most famous pieces, which were deeply influenced by Fortuny. Between 1898 and 1901, he was director of the Spanish Academy of Fine Arts in Rome and, on his return to Spain, he became the director of the Museo del Prado.

He marketed his works to the United States through the prestigious art dealers already mentioned, Goupil, Knoedler, Lucas and Avery. His work became part of notable private collections in New York: *Spanish Recreations* at Gibbson, *Bullfighters waiting their turn* at James H. Stebbins, Spanish scene at August Belmont, *The Armorer's shop* at the Malcolm Graham collection, *The Halberdier* at the Seney

---

<sup>29</sup> *New York Daily Tribune*. November 8th, 1908, p. 8.

<sup>30</sup> *Illustrated catalogue. Private Collection of the late Frederick S. Gibbs. American Art galleries. Madison Square South. NY from friday, february 19 th. Until the date of sale, inclusive*, p. 204, 278 y 286. *New York Daily Tribune*, February 21th, 1904, p. 6.

collection (on sale in 1891), *Examining arms Antique* (1870) at the Catherine Lorillard Wolfe collection, which she donated in 1887 to the MET, as well as the Robert L. Cutting collection, which was sold at auction in the Fifth Avenue galleries in 1892, that of the merchant and banker Darius O. Mills, Isabel Anderson collection, Henry G. Marquand, Alexander Turney, Stewart William H. Vanderbilt, J. P. Morgan and the Astor family collection.

In 1905, he decorated the ceiling of C.M. Schwab's residence in New York with *the Triumph of Young America*<sup>31</sup>.

Until 1919, *A Spanish Cristening* and *A dream of the Arabian nights* were exhibited in gallery 16 at the MET; they returned to their original owner, George W. Vanderbilt, who had lent them for an exhibition in 1902. Previously to the lending, Vanderbilt acquired *A Spanish Christening* for 150,000 francs.

Another of Villegas's favourite genres, portraiture, is present at the American Academy of Arts and Letters with *Portrait of Julia Ward Howe*, a gift from Mrs Maude Howe Elliot in 1934.

The Sevillian José García Ramos (1852-1912), who lived in Rome and Paris in the last decades of the 19th century, sold some of his costumbrismo paintings to New York through the Goupil, Knoedler and Samuel P. Avery company. Among these pieces, in a similar style to those by his mentor José Jiménez Aranda, we should mention *Le prépétition* bought by Charles H. Housman for 1375 dollars in 1877.

New York collections also included works by José Gallegos Arnosa (Jerez, 1859-1917), a pupil of Federico Madrazo and a member of the Andalusian circle of residents in Rome in the last quarter of the 19th century. He specialized in genre painting, orientalist and *tableautins* in the Fortuny style, which managed to attract American collectors because of its preciousness and thoroughness; William Randolph Hearst and Edward Francis Searles were among these collectors. One of his works, held at Godfrey Mannheimer's collection, was auctioned in 1896<sup>32</sup>.

The Sevillian Francisco Peralta del Campo (1837-1897) also marketed his work through Goupil and Knoedler. Several of his pieces became part of the Hilton collection, which was auctioned in 1900. Among them, *The Proposal*, which was sold to S. P. Shotter<sup>33</sup> for \$150; in the John P. Morgan o C. H. Rogers collections.

---

<sup>31</sup> CASTRO MARTÍN, Ángel. *Exhibition catalogue José Villegas (1844-1921)*. Córdoba: Caja Sur, 2001.

<sup>32</sup> *New York Daily Tribune*, March 22th, 1896, p. 7.

<sup>33</sup> *The Collector and Art Critic*, March, 1900, p. 157.

Rafael Senet (1856-1926), also from Seville, sold two scenes from Venice, which belong to his Veduta phase, to J. S. Stout and Horace Russell. Both works display chromatic and compositional characteristics similar to those by contemporary painters such as Antonio Reyna and Martín Rico.

The Malaga-born José Moreno Carbonero (1860-1942) marketed a piece in New York through Goupil and Knoedler into George A. Leavitt's collection in 1879 for \$325. Avery acquired two still-lives with grapes from José María Murillo Bracho (Seville, 1827-1882) for New York. The New York Historical Society currently holds *Bodegón de tres melocotones en un plato*.

Manuel Jiménez Prieto (1848-1904), the younger brother of Luis and José Jiménez Aranda, sold three costumbrismo pieces through Goupil and Knoedler for prices between 300 and 2250 francs, including *Before the concert* (American Art Association), *The reading* (Edward Brandus) and *Violin lesson* (Horace L. Hotchkiss). Finally, the Sevillian Virgilio Mattoni (1842-1923) sold *Écrivain public & antiquaire*, through the said art dealers, for 2250 francs to A. Wolfe Jr. and *Courtship* for 2300 francs to James M. Hartshorne.

It should be noted that many 19th century Andalusian works from New York collections are back in Spain. For instance, in recent years, works by Sánchez Perrier have been added to private collections in Seville or to the Carmen Thyssen-Bornemisza Collection<sup>34</sup>. *La muerte del maestro* by José Villegas, located in the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo since 1910, was acquired in 1996 by the Andalusian Regional Government. After an arduous restoration process, the piece is currently exhibited at the Museum of Fine Arts in Seville<sup>35</sup>.

Moreover, we should be mentioned that numerous works by the Andalusian painters that were in private collections in New York are being auctioned at Christie or Sotheby's periodically, which shows that 19th-century Andalusian painting continues to arouse interest among collectors.

Although the subject matter is under constant study, we understand that the pieces exhibited are a testimony to the public reception, recognition, and taste for 19th-century Andalusian painting in New York collections during the *Gilded Age*.

---

<sup>34</sup> REYERO, Carlos and FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. *Exhibition catalogue Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

<sup>35</sup> AA.VV. "La muerte del Maestro de José Villegas Cordero. Investigación y tratamiento". *PH Boletín* (Sevilla), 36 (2001), p. 32-46.





**Catálogo de obras**

// Catalogue



**Fábrica de tabacos de Sevilla** // The  
tobacco factory, Seville  
Gonzalo Bilbao (1860-1938)  
1921  
Óleo sobre tabla // oil on panel  
62,7 x 84,1 cm.  
The Hispanic Society of America,  
Nueva York // New York

Esta tabla es uno de los once estudios que Gonzalo Bilbao realizó en torno tema de las cigarreras que trabajaban en la fábrica de tabacos de Sevilla. Firmado y fechado en la ciudad hispalense en 1921, no se trataría, pues, de un estudio preliminar para el gran cuadro de *Las cigarreras en el interior de la fábrica* (1915, Sevilla, Museo de Bellas Artes), su obra más famosa, sino una variación libre a partir de esta.

La figura de la cigarrera fue muy popular a lo largo del siglo XIX, aunque Bilbao no explora la vertiente costumbrista o provocadora de la figura, que había fascinado a los viajeros extranjeros, sino que más bien le interesa la vertiente humana de la mujer que trabaja, sin descuidar por ello la identidad local. En ese sentido, no prescinde de un cierto tipismo. Las mujeres que aquí aparecen están, en efecto, concentradas en su oficio, sin concesiones anecdóticas.

De todos modos, no realiza denuncia alguna de las condiciones de su trabajo, como sucede en las obras más características de la pintura social. Formalmente, Bilbao dialoga con los procedimientos atmosféricos y lumínicos de Velázquez. La luz que entra por las ventanas disuelve las formas, descritas con toques briosos, que en aquel momento se asociaban con la frescura y la modernidad, a la vez que sirve para subrayar la profundidad del espacio, dotando

de solemnidad plástica a una escena cotidiana, en la que se combina un tema del día con las lecciones de la historia del arte.



This piece is one of the eleven studies that Gonzalo Bilbao carried out on the subject of the cigarette workers from the Sevillian tobacco factory. Signed and dated in the city of Seville in 1921, it is not a preliminary study for his most famous work, *Las cigarreras en el interior de la fábrica* (1915, Seville, Museum of Fine Arts), but a variation.

The character of the cigarette worker was widely popular throughout the 19th century, although Bilbao doesn't explore the costumbrismo aspect or the provocative side of the trope, which had fascinated foreign travellers; but rather he is interested in their humanity without neglecting their identity. Without disregarding a certain local colour, the women represented in this piece are focused on their craft, living out any anecdotal concessions.

However, he does not make any statement about their work conditions or any other social issues. Formally, Bilbao dialogues with Velázquez's atmospheric and lighting techniques. The light, which enters through the windows, dissolves the forms with spirited brushstrokes, which at that time were associated with newness and modernity, while serving to underline the depth of the space, giving solemnity to an everyday moment; a conventional scene combined with the lessons learned from the History of Art.



DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth. *Catalogue of paintings (19th and 20<sup>th</sup> centuries) in the collections of the Hispanic society of America*. New York: 1932, I, págs. 130-132.

GÓMEZ DE ARANDA, Lola y PORTÚS, Javier (coords.). *Iconografía de Sevilla, 1869-1936*. Sevilla: Focus, 1993, págs. 88-89.

PÉREZ CALERO, Gerardo. *Gonzalo Bilbao. El pintor de las cigarreras*. Madrid: Tabacalera, 1989, págs. 74-92.

PORTUS, Javier. "Recuerdos de Arcadia. Los sevillanos ante su ciudad". En: VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: El autor, 1981, págs. 122-123.

Carlos Reyero



**Paisaje cerca de Gillena //**

*Landscape near Gillena*

Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)

Sin fecha (s/f) // Dated unknown

Óleo sobre tabla // Oil on panel

26,7 x 35,2 cm.

Memorial Art Gallery, University of  
Rochester, Nueva York // New York

Deliciosa tabla de pequeño formato que recrea uno de los temas más habituales de Emilio Sánchez Perrier, como son las riberas y cauces de los ríos y arroyos próximos a la capital hispalense, que tan buena acogida estaban teniendo en el mercado artístico del momento, en especial el americano.

Se trata de una escena muy apacible en la que serpentea un arroyo, bajo la limpia y luminosa atmósfera de un día de avanzada primavera o principios de verano, meses en los que la vegetación presenta toda la intensidad de su verdor y una gran riqueza de matices. La escena se desarrolla bajo la luz del mediodía y en ella unos campesinos, como nota pintoresca, aproximan una barca de remos a la orilla, motivo este último muy recurrente en la obra del pintor.

El artista ha elegido una composición centrada por el curso del río, que discurre trazando una diagonal de derecha a izquierda contribuyendo a dar profundidad a la escena y a organizarla en diferentes planos, en los que dialogan árboles y arbustos de la flora de esas riberas tan queridas y estudiadas por el pintor.

Destaca en la obra la preocupación por los efectos de luz y el juego de reflejos en las mansas aguas, fruto de una minuciosa observación de los elementos naturales de raíz positivista, y una cuidada y preciosista ejecución. Sánchez Perrier recoge así la mejor tradición del paisajismo de la pintura sevillana del XIX,

enriquecida por la influencia de la pintura inglesa, el legado de los viajeros románticos y la presencia en la ciudad de grandes maestros como Mariano Fortuny, Martín Rico o Raimundo Madrazo, y junto a ello la bien asimilada lección de la pintura *plenairista* francesa.



This small-format painting recreates one of the most common themes in Emilio Sánchez Perrier's work, the banks and courses of the rivers and streams near Seville. This genre was highly appreciated in the art market of the period, particularly the American.

It is a very peaceful scene in which a stream meanders under the clean and luminous atmosphere of late spring or early summer day, months in which the vegetation presents all the intensity and lushness, creating rich shades. The scene takes place under the light of midday and, in it, some peasants, as a picturesque note, are bringing a rowing boat closer to the shore, a very recurring motif in his work.

The artist focused the composition on the course of the river, which runs diagonally, from right to left, contributing to the depth of the scene and organising it into foreground and background. On the latter, the trees and bushes, so loved and studied by him, create a dialogue between them.

The concern for the effects of light and the reflections on the gentle waters are the result of a careful positivist observation of the natural elements and a precious execution. Sánchez Perrier thus brings together the best tradition of landscape painting in Seville in the 19th century, the influence of English painting, the legacy of romantic travellers and the presence in the city of great masters such as Mariano Fortuny, Martín Rico or Raimundo Madrazo, as well as the well-assimilated influence of French En plein air painting.



AA.VV. Catálogo de exposición *Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

GONZÁLEZ CAMAÑO, Francisco. "Nuevas aportaciones al Corpus paisajístico de E. Sánchez Perrier". *Temas de estética y arte* (Sevilla), 23 (2009), págs. 494-508.



REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla:  
Diputación de Sevilla, 2010.

María Isabel Cabrera García



**Vista con barcas** // View with boats

Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)

C. 1880

Óleo sobre tabla // Oil on panel

23,5 x 36,2 cm.

Memorial Art Gallery, University of  
Rochester, Nueva York // New York

La escena centra su atención en esos rincones populares y pintorescos, escenarios periurbanos muy apreciados por Sánchez Perrier. Y en ella las protagonistas de nuevo son esas barcas que evocan la presencia del agua, de esos escenarios fluviales tan queridos por el artista, aunque en este caso el agua está ausente. Junto a ellas aparecen una serie de aperos de pesca y un pequeño cobertizo casi cubierto por las frondosas ramas de un árbol que, junto a un erguido ciprés, ponen la nota de color y rompen la horizontalidad del muro que divide la escena en dos partes.

Todos los elementos han sido trabajados con gran mimo y detalle, dando cuenta del perfeccionamiento técnico del artista, además de su destreza para captar los efectos de luz y color, en una escena de gran luminosidad y atmósfera limpia, en la que el pintor concede protagonismo a la sombra suave que avanza en primer término, permitiendo al espectador apreciar en ella el sutil juego de complementarios que suaviza el contraste que crea en la escena.

El resultado muestra los ecos, en la obra de Sánchez Perrier, del preciosismo de la pintura de Fortuny o Martín Rico y del paisajismo realista de Carlos de Haes y sus seguidores.

The scene focuses on those popular and picturesque corners and outskirts of the cities, so recurrent in Sánchez Perrier's work. Once more, the theme is a group of boats, although, in this case, the water, a subject so dear to the artist, is absent. Next to the boats, a series of fishing tools, a cypress and a small shed, almost covered by the leafy branches of a tree, add a note of colour and break the horizontality that divides the scene into two parts.

All the elements, created with great care and detail, show the artist's technical perfection as well as his skill capturing the effects of the light and colour. It is a luminous scene with a clean atmosphere; the painter gives prominence to the soft shade that advances in the foreground, allowing the observer to appreciate the subtlety of the complementary elements that soften the contrast.

The painting echoes both the detail achieved by Fortuny or Martín Rico and the realistic landscape by Carlos de Haes and his followers.



AA.VV. Catálogo de exposición *Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

GONZÁLEZ CAMAÑO, Francisco. "Nuevas aportaciones al Corpus paisajístico de E. Sánchez Perrier". *Temas de estética y arte (Sevilla)*, 23 (2009), págs. 494-508.

REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010.

ZOIDO NARANJO, Florencio y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jesús (dirs.). *Catálogo de Paisajes de la provincia de Sevilla* (Archivo digital). Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015.

María Isabel Cabrera García





**Aguas transparentes** // Limpid waters

Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)

C. 1890

Óleo sobre tabla // Oil on panel

62,7 x 34,39 cm.

The Heckscher Museum of Art,

Nueva York // New York

Ríos y márgenes de los mismos proliferan en la pintura de Emilio Sánchez Perrier en la década de los ochenta y más aún en los noventa. El pintor recorre esos alrededores de Sevilla, fácilmente accesibles con el ferrocarril, para, a través de una observación directa, conseguir la transcripción naturalista de estas riberas, siguiendo de este modo las prácticas del paisajismo francés a *plein air* del momento, que abandona la gran ciudad para acercarse a su entorno natural y al mundo rural próximo en busca de nuevos valores, sensaciones y efectos pictóricos.

La obra reúne las características y elementos permanentes en la pintura del maestro, que había podido desarrollar gracias al conocimiento y contacto directo con el círculo de discípulos de Carlos de Haes en España y el fenómeno de Barbizon y la pintura de los Daubigny, Corot, o Pissarro en Francia. Su propia práctica, en contacto con los ambientes artísticos parisinos, le llevaría a participar con regularidad en sus Salones obteniendo el favor del público y la crítica.

En esta obra el paisaje tiene valor por sí mismo. La atenta mirada del artista y su mano diestra consiguen transcribir con gran verismo la vegetación de la zona, como podemos observar al pasear la mirada desde el primer plano, donde se suceden zarzas, maleza, y elegantes álamos.

La composición da protagonismo al meandro del río y a los sinuosos troncos de los árboles, que rompen la horizontalidad de las laderas del fondo. De nuevo la

serenidad de las aguas, cual espejo, permiten captar al pintor ese maravilloso juego de reflejos que tan bien domina y que atrae la mirada del espectador, además de dar nombre a la obra, poniendo de manifiesto el virtuosismo técnico del maestro.

Toda la escena respira serenidad, contribuyendo a ello la armonía de verdes y tierras, la luz matizada, la suavidad de los contrastes, y en general la gran delicadeza y sensibilidad con la que Sánchez Perrier se acerca al paisaje.



By the 1880s and 1890s, rivers and river banks proliferated in Emilio Sánchez Perrier's paintings. The artist travelled around Seville, easily accessible by rail, to achieve, through direct observation, a naturalistic depiction of these banks, thus following the *a plein air* practices of the French landscape painting. This School disregard the big city and focused its attention on the natural environment and the nearby rural world, searching for new values, sensations and pictorial effects.

The piece is characteristic of Sanchez Perrier's style, which he had been able to develop thanks to the direct contact in Spain with Carlos de Haes' circle and in France with the painters of Barbizon, Daubigny, Corot and Pissarro. Additionally, his interaction with the Parisian artistic circles would lead him to participate regularly in their salons, gaining the favour of the public and critics.

The landscape in this piece has value in itself. The artist's attentive gaze and skilful drawing are behind the realism of the vegetation, as we can see in the foreground, where brambles, undergrowth, and elegant poplars follow one another.

The composition highlights the meander and the sinuous tree trunks, which break the horizontality of the hills in the background. Once more, the serenity of the mirroring waters allows the painter to masterfully capture the mesmerizing reflections that attract the observer's gaze. This effect also provides a title and shows the technical virtuosity of the master.

The whole scene conveys serenity, contributing to it the harmony of greens and lands, the nuanced light, the softness of the contrasts, and, in general, the great delicacy and sensitivity with which Sánchez Perrier approaches the landscape.



AA.VV. Catálogo de exposición *Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

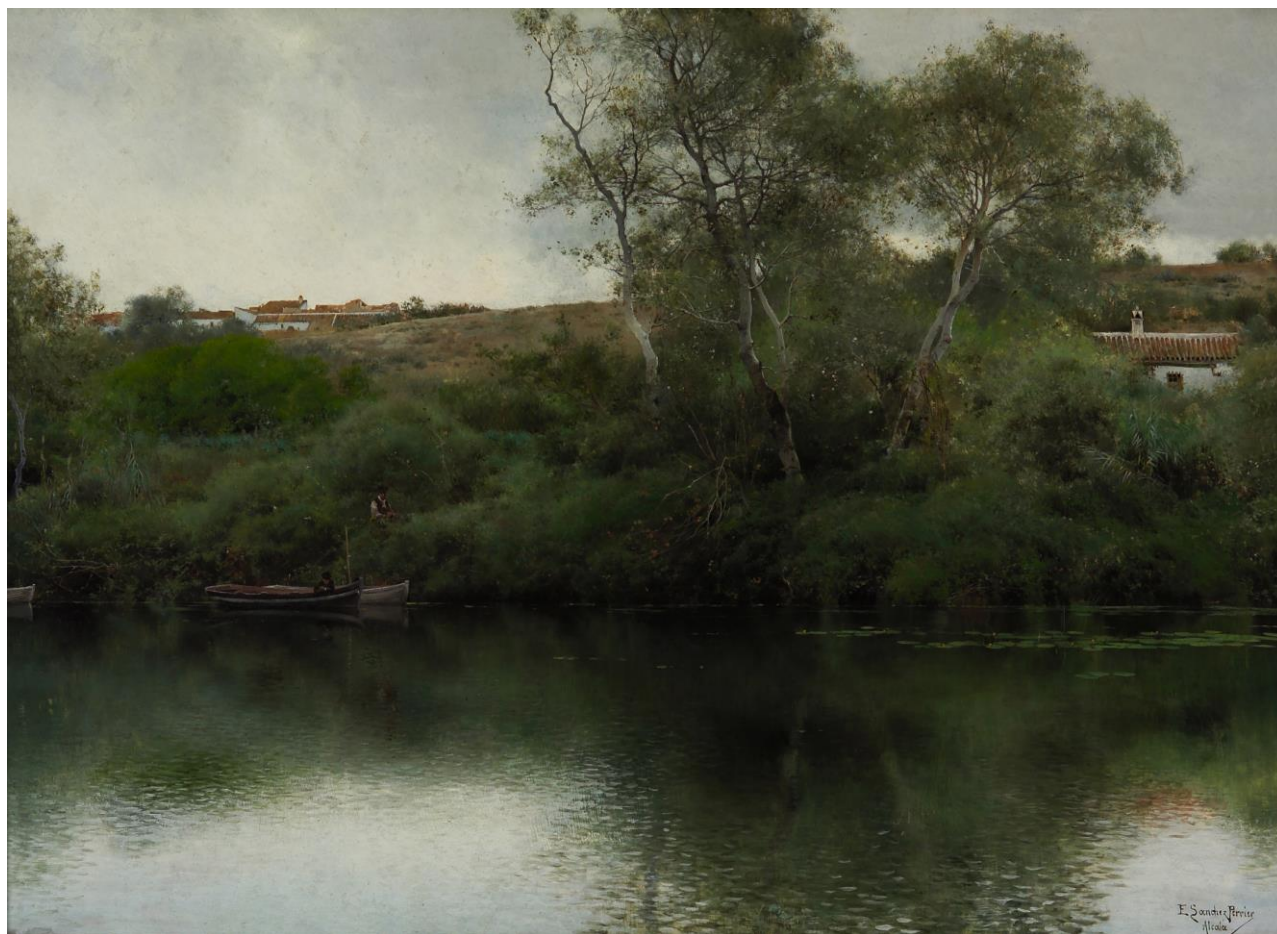
FERNÁNDEZ LACOMBA Juan. *La Escuela de Alcalá de Guadaira y el paisajismo sevillano. 1800-1936*. Alcalá de Guadaira: Diputación de Sevilla, 2002.

GONZÁLEZ CAMAÑO, Francisco. "Nuevas aportaciones al Corpus paisajístico de E. Sánchez Perrier". *Temas de estética y arte* (Sevilla), 23 (2009), págs. 494-508.

REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010.

ZOIDO NARANJO, Florencia y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jesús (dirs.). *Catálogo de Paisajes de la provincia de Sevilla* (Archivo digital). Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015.

María Isabel Cabrera García



**Junto al río** // By the river  
Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)  
C. 1890  
Óleo sobre tabla // Oil on panel  
44,5 x 61 cm.  
Arnot Art Museum, Elmira, Nueva  
York // New York

En la década de los noventa Sánchez Perrier intensifica la línea temática centrada en paisajes de los alrededores de Sevilla y de las riberas del Guadalquivir o de los afluentes próximos, recorriendo rincones de localidades como Alcalá, Guillena, Santiponce o San Juan de Aznalfarache. En ellos nos ofrece una rica variedad de encuadres y puntos de vista, que ponen de manifiesto sus dotes para la observación de la naturaleza y la destreza y calidad técnica adquirida, bien recompensada por el éxito de su obra tanto en España como fuera de ella, como ponían de manifiesto los sucesivos premios, exposiciones y el interés de los coleccionistas por su obra.

Desde el punto de vista formal, la composición se estructura en tres franjas horizontales bien equilibradas, que se corresponden con las masas de agua, tierra y cielo. Destacan en ella el grupo de álamos de la ribera, que ayudan a dirigir la mirada del espectador a los tejados del cercano caserío, insinuando así de manera velada la presencia del hombre. Junto a ellos sitúa el pintor otro motivo muy presente en sus cuadros, una pequeña barca sobre las calmadas aguas del río, que el barquero acerca a la orilla.

Destaca en primer término el cuidadoso tratamiento y el virtuosismo técnico para recrear los reflejos en el agua, con una pincelada menuda y efectista. Junto a ello la atmósfera serena y la luz matizada que inunda la escena de un nublado día, los

tonos más neutros empleados, la armonía de color y suavidad de los contrastes, crean un conjunto que invita a la calma y al sosiego.

La escena es resultado de una atenta mirada, en ella el pintor combina elementos muy bien estudiados del natural, pudiéndose identificar las especies de plantas y árboles de la zona. Proceso de trabajo en el que presumiblemente se adivina el uso de la fotografía para conseguir un acercamiento realista a estas vistas de esmerada ejecución técnica y gran verismo.

Una ejecución que revela cómo el artista tiene muy bien asimilada la enseñanza del paisajismo internacional y el naturalismo artístico de las últimas décadas del XIX, que a través de viajes y estancias -que entre los años ochenta y noventa lo habían llevado a París, Bretaña, Pontoise o Venecia- había conocido y le permitiría tomar soluciones atmosféricas y técnicas del paisajismo preimpresionista francés de los pintores de Barbizon.



During the nineties, Sánchez Perrier focused on the outskirts of Seville, the banks of the Guadalquivir or nearby towns, such as Alcalá, Guillena, Santiponce or San Juan de Aznalfarache. He approaches these pieces by using different perspectives, which prove his talent for observing nature and the technical skills he had acquired. His works were highly rewarded both in Spain and abroad as evinced by the successive awards, exhibitions and the interest of collectors.

From a formal point of view, the composition is structured in three well-balanced horizontal areas, the water, the sky and the earth. The group of poplars on the riverbank stands out, helping to direct the observer's gaze to the roofs of the nearby farmhouse, thus suggesting the presence of men in a veiled way. Next to them, the painter places another recurrent motif in his work, a small boat on the calm waters, which the boatman brings to the shore.

Both, the careful treatment and the technical virtuosity to recreate the reflections in the water, with a small and effective brushstroke, stand out. Along with these, the serene atmosphere and the nuanced light that floods the scene of a cloudy day, the neutral tones used, the harmony of colours and the softness of the contrasts, evoke calm and tranquillity.

The scene is the result of an attentive gaze. The painter displays the well-studied elements of nature, created in such a detailed manner that we can identify the plants and trees species. A work process in which one can presumably guess the use of photography to achieve this technical accurateness.

The piece reveals the influence of the international landscape painting and the artistic naturalism of the last decades of the 19th century. Due to several international travels and stays made between the eighties and nineties in which Sánchez Perrier visited Paris, Brittany, Pontoise or Venice, the artist was influenced by the atmospheric and technical solutions created by the French pre-impressionist landscapes painters of Barbizon.



AA.VV. Catálogo de exposición *Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

FERNÁNDEZ LACOMBA Juan. *La Escuela de Alcalá de Guadaira y el paisajismo sevillano. 1800-1936*. Alcalá de Guadaira, 2005.

GONZÁLEZ CAMAÑO, Francisco. "Nuevas aportaciones al Corpus paisajístico de E. Sánchez Perrier". *Temas de estética y arte (Sevilla)*, 23 (2009), págs. 494-508.

REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010.

María Isabel Cabrera García



**La estrella doble** // Twin stars  
Luis Ricardo Falero (1851-1896)  
1881  
Acuarela // Watercolour  
41,9 x 21,6 cm.  
The Metropolitan Museum of Art,  
Nueva York // NewYork

La fase terminal del academicismo pictórico en Francia mantuvo vigente el interés clasicista por el desnudo, aunque acrecentó el divorcio entre belleza y moralidad. No obstante, la idealización lasciva del cuerpo femenino gozó del favor de crítica y público gracias a las habilidades metafóricas de los artistas. Entre ellos destaca Luis Ricardo Falero, creador de una biografía personal tan sugerente como para abrirse paso entre el competitivo mercado artístico del París de la Belle Époque; y cuya obra aparece consagrada en exclusiva a retratar mujeres de una sensualidad que a menudo raya el erotismo. Pues siendo el desnudo, en su opinión, el género más difícil, buscaba la perfección de la belleza sin prejuicios de pudor.

Las enseñanzas de Gabriel Ferrier marcaron las pinturas orientalistas de sus inicios, introduciéndole en la cartera de artistas de Adolphe Goupil. Tratando de compaginar la actividad artística con la experimentación científica, halló en las alegorías astronómicas de la década de 1880 su aportación artística singular. Precisamente sería *La estrella doble* (*L'étoile double*), presentada a la exposición del Círculo Volney (febrero de 1881), una de sus obras más aclamada. La excelente acogida de esta acuarela, calificada por la crítica de "archibizarre", pero "original y plena de poesía", animó a Falero a presentarla al Salón, donde –aun sin ser galardonada– muchos la consideraron como "una de las pinturas del año". Las reseñas, en efecto, ponderaban el extraño atractivo de la composición, presidida

por una pareja de mujeres –ninfas o sirenas, “agradables aunque poco etéreas”– que entrelazan sus cuerpos desnudos sobrevolando el espacio sideral. Un cuadro que, para Maurice de Seigneur, sin ser maravilloso, “es seductor, lo que no está mal”. Esta obra inaugura la serie de personificaciones de figuras y fenómenos astrales en una línea menos poética que la expresada por W. A. Bouguereau, y cuya versión más perturbadora continuó su condiscípulo Albert-Joseph Pénot.

Si bien responde al interés científico del momento por la observación de las estrellas binarias y sus movimientos gravitatorios, el éxito de esta imagen llevó a Falero a versionarla al óleo y reproducirla en estampa. Incluso, volvió a participar en los salones siguientes con *El planeta Venus* (1882) y *La luna* (1883), imágenes similares que no obtuvieron tanto éxito. Adquirida la composición original por la coleccionista americana Catharine Lorillard Wolfe, fue legada a su muerte en 1887 al Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, bajo el título *Twin Stars*, que desde entonces congrega la atención “incluso de la multitud trabajadores con sus hijos, que cada domingo suele detenerse únicamente ante las imágenes históricas o que cuentan alguna historia”.



Late pictorial Academicism in France maintained the classicist interest in the nude, although it increased the division between beauty and morality. Nevertheless, thanks to the artists' metaphorical skills, the lascivious idealisation of the female body enjoyed the favour of both critics and the public. Among them stands out Luis Ricardo Falero, an artist with a personal biography so suggestive as to make his way through the competitive Parisian art market of the Belle Époque; his work is devoted exclusively to portraying women with a sensuality that often borders on eroticism. For being the nude, in his opinion, the most challenging genre, he sought the perfection of beauty without the prejudices of modesty.

The teachings of Gabriel Ferrier marked Falero's first orientalist paintings, which allowed him to be part of Adolphe Goupil's portfolio of artists. Trying to combine artistic practice with scientific experimentation, he found in the astronomical allegories of the 1880s a unique creative contribution. *Twin Stars* (*L'étoile double*), presented at the Volney Circle exhibition (February, 1881), one of his most acclaimed works. The excellent reception of this watercolour, considered by the critic as "bizarre" but "original and full of poetry", encouraged Falero to present it to the Salon,



where - even without being awarded - many people considered it as "one of the paintings of the year". The reviews pondered the strange attraction of the composition: in its centre, a couple of women -nymphs or mermaids, "nice but not very ethereal"- interlace their naked bodies floating over the sidereal space. A painting that, according to Maurice de Seigneur, without being outstanding, "is seductive, which is not bad". This work inaugurates the series of personifications of Astronomical objects in a less poetic manner than those created by W. A. Bouguereau, and which most disturbing version was continued by his fellow student Albert-Joseph Pénot.

It responds to the scientific interest for the observation of binary stars and their gravitational movements of the period, and its success led Falero to copy it using both oil and engraving. He even participated in the following exhibitions with *The planet Venus* (1882) and *The Moon* (1883), which, although similar, were not so successful. The original composition was acquired by the American collector Catharine Lorillard Wolfe and was bequeathed to the Metropolitan Museum of Art in New York in 1887 under the title *Twin Stars*. Since then, it attracted the attention of "even the working-class crowd with their children, who every Sunday tend to stop only to look at the historical images or those that tell a story".



MOUSSE, V. "Exposition artistique et littéraire de la rue Volney". *Les Deux Mondes Illustrés*, 78 (París, 27 de febrero de 1881), pág. 356.

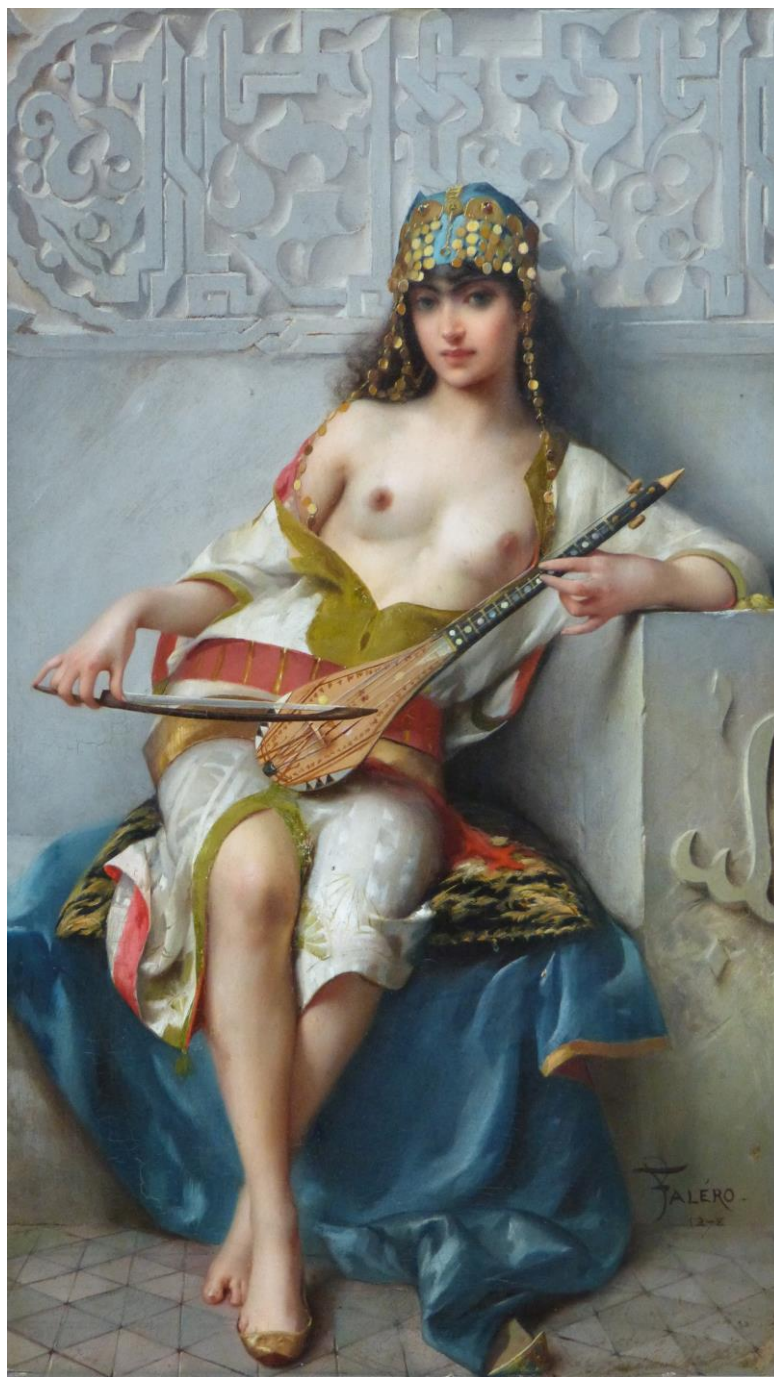
SEIGNEUR, Maurice du. *L'art et les artistes au Salon de 1881*. París: Paul Ollendorff, 1881, págs. 143-144.

STUART JOHNSON, C. "Falero and The Twin Stars". *Munsey's Magazine*, 18(6) (NY, marzo de 1898), pág. 811.

STORY, G.H. *Illustrated Catalogue: Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York*. Nueva York: *The Museum*, 1905, pág. 47.

REYERO, Carlos. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889. Del Museo del Louvre a la torre Eiffel*. Madrid: Universidad Autónoma, 1993, pág. 216.

José Manuel Rodríguez Domingo



**La música siria** // *The Syrian music girl*

Luis Ricardo Falero (1851-1896)

1878

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

40,6 x 25,4 cm.

Arnot Art Museum, Elmira, Nueva

York // New York

La pintura orientalista de Luis Ricardo Falero, desarrollada en la década de 1870, centró toda su atención en el cuerpo femenino desnudo. Mujeres árabes, egipcias, sirias, como músicas, bailarinas, fumadoras de opio o encantadoras de serpientes salen de sus pinceles en estos años de apogeo del Oriente seductor y hedonista. En esta joven música, el atavío alude nuevamente al lujo y el exotismo atemporal como encuadre a la seductora exhibición de pechos, piernas y pie desnudos. De nuevo asistimos a la asociación clásica entre el deleite visual por tal despliegue de sensualidad y el entretenimiento musical del rebab, estratégicamente apoyado sobre el cuerpo de la joven.

Aunque el artista desarrolla una y otra vez la imagen estereotipada de la mujer de harén, tan característica del orientalismo francés, suele enriquecer sus composiciones con notas decorativas de clara raigambre andalusí. Quizás como un guiño a su origen granadino, enmarca las figuras con elementos alhambristas de vaga fidelidad arqueológica, como medio de hacer más comprensibles –y atractivas– sus imágenes entre el público internacional. Estos anacronismos se evidencian aquí, donde la muchacha exhibe su belleza apoyada en el muro presidido por una exagerada cartela de epigrafía cúfica. La imagen es muy semejante a la *Bailarina española* (1878) del Museo Alexandros Soutsos de Atenas, tratándose de la misma modelo con vestido y posturas casi idénticas, y donde

vuelve a reforzar el marco orientalista con una inscripción cursiva, en este caso pintada.

Los desnudos tanto orientalistas como astronómicos de Falero encontraron una excelente acogida entre el público norteamericano. Esta pintura perteneció al periodista William Henry Hurlbert, impulsor del traslado del Cleopatra's Needle a Central Park (NY), siendo subastada por 340 dólares con toda su colección de cuadros y muebles por Leavitt Art Galleries de Nueva York en junio de 1883. Fue adquirida, junto con otras piezas, por Matthias H. Arnot, destacado emprendedor de Elmira y fundador del Chemung Canal Bank. Por disposición testamentaria, la rica colección de pintura europea y americana de Arnot se convirtió en un museo abierto al público en 1913.



During the 1870s, Luis Ricardo Falero's orientalist paintings focused on the naked female body. Arab, Egyptian and Syrian women, like musicians, dancers, opium smokers and snake charmers, came out of his brushes as part of the hedonistic and seductive Orient. In this piece, once again, her attire alludes to luxury and timeless exoticism as the frame for the seductive display of breasts, legs and bare feet. Once more, we witness the conventional association between the sensual delight and the musical performance of the rebab, strategically held on the young woman's body.

Although the artist repeatedly depicts the stereotyped image of the harem women, so characteristic of French Orientalism, Falero usually enriches his compositions with decorative notes of Andalusí origin. Perhaps, as a nod to his Granada origins, he frames the figures with vaguely accurate Alhambra elements as a means of making the images more relatable - and attractive - to an international audience. This type also includes this type of archeological anachronism, for instance, the girl leans against the wall crowned by an excessive Kufic epigraphy. The image is remarkably similar to *The Spanish Dancer* (1878, Alexandros Soutsos Museum, Athens). Falero, once again, to highlight its orientalist appeal, uses the same model, with an almost identical dress and posture, leans on a wall painted with a cursive inscription.

Both his orientalist and astronomical nudes found an excellent reception among the American public. This painting belonged to the journalist William Henry Hurlbert, who was the driving force after the moving of *Cleopatra's Needle* to Central Park (NY), being auctioned, along with all his collection of paintings and furniture, for 340 dollars by Leavitt Art Galleries in New York in June 1883. It was acquired, along with other pieces, by Matthias H. Arnot, a prominent entrepreneur from Elmira and founder of Chemung Canal Bank. By testamentary disposition, Arnot's vast collection of European and American paintings became a museum, which opened to the public in 1913.



AA.VV. *Catalogue of the Artistic & Valuable Collections of Mr. William Henry Hurlbert*. New York: Geo. A. Leavitt & Co, 1883, s.p.

AA.VV. *Catalogue of Paintings*. Arnot Art Gallery. Elmira, N.Y: The Gallery, 1914, pág. 39.

AA.VV. *Catalogue of Permanent Collection*. Arnot Art Museum. New York: Arnot Art Museum, 1973, pág. 105.

BASSEWITZ, Jom Sam. *Orientalist Visual Discourse and National Acculturation in Nineteenth-century France*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996, pág. 386.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El erotismo de la Alhambra: cuerpo femenino y pintura orientalista". En: URSACHE, Oana (coord.) *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina*. Turku: University, 2017, pág. 66.

José Manuel Rodríguez Domingo



**Afilando la pluma** // Sharpening the quill

José Jiménez Aranda (1837-1903)

1889

Óleo sobre tabla // Oil on panel

36,8 x 28 cm.

Syracuse University Art Collection,

Nueva York // New York

La transición del pintor hispalense desde la pintura de *tableautin* a las composiciones vivaces y naturalistas de la década de 1890 se evidencia en esta pintura. A medio camino entre el anecdotismo de casacón y la observación aguda de obras posteriores, Jiménez Aranda despliega aquí una mirada franca y ágil centrada en el movimiento y la expresión. La cotidianeidad del gesto adquiere un extraordinario realismo, casi de retrato, que vuelve a demostrar la capacidad de describir ropas y ambientes, con sus proverbiales dotes técnicas como dibujante. En la figura singular, protagonista absoluta plena de corporeidad, se advierte el cansancio de las composiciones superfluas sobre las que había cimentado su fama. La nueva fascinación por el *Quijote*, del que venía realizando abundantes dibujos y que centrará sus próximos trabajos, puede vislumbrarse en esta figura que recorta la pluma como el caballero que afila su espada. Y es que, como ponderaba Bernardino de Pantorba, más importante incluso que la espléndida ejecución resulta la claridad de la escena, que no ofrece dudas sobre su significado. Esa verdad, centrada en los valores plásticos y la espontaneidad de acción, con la que sorprendería al público y a la crítica poco tiempo después con *Una desgracia* (1890) y, sobre todo, con *Los pequeños naturalistas* (1894).

Reputado como “pintor impecable” este cuadro formó parte de la docena de pinturas, acuarelas y guaches con las que Jiménez Aranda concurrió a la

Exposición Universal de París de 1889. Se destacó como obra maestra "de observación ingeniosa y espiritual", para la que empezaba la posteridad, "expedido ya el pasaporte para los museos donde brillan los maestros del pasado". Es cierto que la década parisina no supuso grandes cambios en cuanto a una temática de asuntos típicamente españoles, ampliamente alabados por el público y reproducidos en los principales semanarios y revistas; pero el progresivo declive en el interés comercial respecto de este tipo de pintura, frente al auge del realismo social, marcaron el regreso a España con su familia y una nueva madurez artística.

La pintura perteneció a la colección de Annie Walter Arents, viuda del fundador de la American Tobacco Company, siendo donada por su hijo George Arents, Jr. a la Universidad de Siracusa en 1949. Este legado, que incluía además obras de W.A. Bouguereau, J.L. Gérôme o J.F. Kenseett, se convirtió en el fundamento de la colección de arte contemporáneo de la institución.



This painting evidences the transition of the Sevillian artist from tableautin painting to the lively and naturalistic compositions of the 1890s. Halfway between the anecdote and the analytical observation of later works, Jiménez Aranda displays a frank and agile gaze centred on movement and expression. The quotidian gesture acquires an extraordinary realism, almost like a portrait, which once again proves his ability to capture clothes and environments with his proverbial technical skills as a draftsman. In the main character, an absolute protagonist full of corporeality, one can perceive the weariness of the superfluous compositions on which he had based his fame. The new fascination for Don Quixote, of which he had been making numerous drawings and will be the motif of his future works, can be glimpsed in this figure who sharpens his quill as a knight sharpens his sword. As Bernardino de Pantorba stated, even more relevant than the splendid execution is the clarity of the scene, which offers no doubt about its meaning. With this aesthetic, centred on plastic values and spontaneity of action, he would surprise the public and critics with *Una desgracia* (1890) and, above all, with *Los pequeños naturalistas* (1894).

Reputed as an "impeccable painter", this painting was part of the dozen paintings, watercolours and gouaches with which Jiménez Aranda attended the 1889 Universal Exhibition in Paris. It stood out as a masterpiece, "of ingenious and



spiritual observation", destined to pass into history, "having already issued the passport to the museums where the masters of the past shine". Indeed, the Parisian decade did not bring any substantial changes in the typically Spanish subjects, which were widely praised by the public and reproduced in the weekly newspapers and magazines. However, the progressive decline of the demand in favour of social marked his return to Spain with his family and the beginning of his artistic maturity.

The painting was part of Annie Walter Arents' collection, widow of the founder of the American Tobacco Company, and was donated by her son George Arents, Jr. to the University of Syracuse in 1949. This legacy, which also included works by W.A. Bouguereau, J.L. Gérôme and J.F. Kenseett, became the foundation of the institution's contemporary art collection.



AA.VV. *Perspectives of an era: late nineteenth-century paintings from the Syracuse University Art Collections*. Syracuse, New York: University, 1982.

AA.VV. *The Elegant Salon: European Academic Painting in the Syracuse University Art Collection*. Syracuse, Nueva York: University, s.a.

SCHMECKEBIER, Alexandra K. *The Syracuse University Collection (1964)*. *Painting. Drawing. Sculpture*. Syracuse, New York: University, 1964.

José Manuel Rodríguez Domingo



**La presentación** // The presentation

José Jiménez Aranda (1837-1903)

1881

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

24 x 36 cm.

The New York Historical Society,

Nueva York // New York

La década de 1880 se inicia para José Jiménez Aranda con el cambio que supone el traslado, con su numerosa familia, a París. Aquí desarrollará una lucrativa actividad como pintor de *tableautin*, especializado en “casacones” recreados en escenarios españoles, mayoritariamente sevillanos. Con sus argumentos anecdóticos e intrascendentes se trataba de un género que vivió un periodo de esplendor de 1874 a 1887 entre la burguesía europea y norteamericana. En su pronta aceptación tuvieron que ver la intermediación de su hermano Luis y de los galeristas y marchantes Adolphe Goupil, Vincenzo Capobianchi o George A. Lucas.

Para abrirse camino en el disputado mercado francés, el artista hispalense llevó consigo algunas de sus cuadros más elaborados, como *La presentación*. Realizado en Sevilla, cumple a la perfección su objetivo como cuadro preciosista a la manera de Meissonier, admirablemente pintado, de color fino y dibujo preciso. La escena se desarrolla en un elegante salón palaciego, que supondríamos romano si no fuera por la presencia del fraile dominico que acompaña al grupo principal. La exquisita complacencia en la descripción del ambiente recuerda *El coleccionista de estampas* o *La elección de la modelo*, de Mariano Fortuny, a quien Jiménez Aranda conoció y admiró durante su estancia romana. De hecho, durante los ocho años que permaneció en la capital francesa prefirió no involucrarse en círculo artístico alguno, dedicado por entero a pintar y vender su obra. En la línea de otros

pintores españoles como Vicente Palmaroli, Luis Álvarez Catalá, Ignacio León, Ricardo Madrazo, Bernardo Ferrándiz o sus hermanos Luis y Manuel, explotó los hallazgos fortunianos en el buen dibujo y la ejecución minuciosa y colorista, aunque destacó sobre todos ellos. De hecho, y a pesar de su enclaustramiento, participó en diferentes certámenes, siendo galardonado con tercera medalla en el Salón de 1882, y extendiendo el género con una presencia cada vez más testimonial ante el progresivo desinterés del público.

El cuadro fue adquirido al poco de la llegada de Jiménez Aranda a París por el acaudalado americano Robert L. Stuart, quien reunió en su mansión de la Quinta Avenida de Nueva York una de las mejores colecciones de pintura americana y europea contemporánea de la ciudad del Hudson. A la muerte del industrial azucarero en 1882, su viuda legó las obras de arte y la nutrida librería a la Sociedad Histórica y a la Biblioteca Pública de Nueva York.



The 1880s began for José Jiménez Aranda with the moving to Paris with his large family. In the French capital, he developed a lucrative activity as a tableautin painter, specialising in "casacones" that recreated Spanish, mostly Sevillian, settings. With its anecdotal and inconsequential motifs, this genre lived a period of splendour among the European and North American bourgeoisie from 1874 to 1887. Jiménez Aranda's works were early demanded due to the mediation of his brother Luis and the gallery owners and dealers Adolphe Goupil, Vincenzo Capobianchi and George A. Lucas.

To make his way into the challenging French market, the Sevillian artist brought some of his most elaborate paintings, such as *The presentation*. Produced in Seville, it perfectly fulfils its purpose as a precious little piece in the style of Meissonier. The scene painted with delicate colorus and precise drawing, takes place in an elegant palatial hall, which we would assume to be Roman if it were not for the Dominican friar who accompanies the group. The exquisite complacency in the description of the setting is reminiscent of *The Collector of Prints* or *The Choice of a model*, both by Mariano Fortuny, whom Jiménez Aranda admired and met during his Roman stay. In fact, during the eight years he spent in the French capital, he preferred not to get involved in any artistic circle, devoted entirely to painting and

selling his work. In the line of other Spanish painters, such as Vicente Palmaroli, Luis Álvarez Catalá, Ignacio León, Ricardo Madrazo, Bernardo Ferrándiz or his brothers Luis and Manuel, he followed Fortuny's steps in drawing and the meticulous and colourful execution, mastering both. Despite his status, he continued to participate in various competitions, being awarded his third medal at the 1882 Salon. This success allowed him to continue with this genre, although, due to the progressive disinterest of the public, it became merely testimonial.

Shortly after Jiménez Aranda arrived in Paris, the painting was acquired by the wealthy American Robert L. Stuart, who assembled in his mansion on Fifth Avenue (New York) one of the best collections of contemporary American and European painting in the city. After the passing of the sugar tycoon in 1882, his widow bequeathed the art collection and the extensive library to the Historical Society and the New York Public Library.



*Catalogue of the paintings in the Robert L. Stuart Collection: the gift of his widow, Mrs. Mary Stuart.* New York: 1893, pág. 35.

José Manuel Rodríguez Domingo



**El poeta** // The poet

Luis Jiménez Aranda (1845-1928)

1881

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

61 x 101,3 cm.

The New York Historical Society,

Nueva York // New York

El mercado artístico y los salones de París se animaron a partir de la segunda mitad de los años 1870 con la participación de numerosos artistas españoles que colmaban las aspiraciones del público con cuadritos de género. Instalado en Pontoise desde 1876, Luis Jiménez Aranda fue una presencia habitual de los certámenes oficiales a los que concurrió con este tipo de pinturas de pequeño formato y asuntos anecdóticos ambientados a finales del siglo XVIII; siendo el artista español más alabado por la crítica, y casi el único que mantuvo esta tendencia con cierta dignidad artística. De hecho, junto con su hermano José, asentado en la capital francesa desde 1881, monopolizó en solitario la pintura de *tableautins* hasta que decidió dedicarse a los llamados “temas del día”, es decir, al realismo social.

Para muchos autores, el arte producido por Jiménez Aranda en estos años era derivación de Mariano Fortuny, aunque el humor y la atención a los ambientes le conectaban más con Meissonier. La relación de los hermanos Jiménez Aranda se hace en esta obra más evidente. Si bien, siendo el colorido jugoso y vibrante, no alcanza el virtuosismo en el dibujo y la imitación estilística de la que hizo gala su hermano José. A pesar de los evidentes errores de perspectiva y la desacompasada ordenación de las figuras en el espacio, tiene a su favor una pincelada prieta y jugosa, de suntuosas entonaciones. Precisamente, la agrupación de figuras supone una habilidad compositiva con frecuencia ponderada por la

crítica, hasta el punto de reconocérsele como el pintor español que poseía esta cualidad en mayor grado y siempre "impregnada de una naturalidad extraordinaria".

Además de la casa Goupil, con oficina en Nueva York, proliferaron marchantes y agentes como Samuel P. Avery y George A. Lucas, quienes abastecieron a sus adinerados clientes estadounidenses de este tipo de pintura. Es el caso de Robert L. Stuart, quien adquirió en 1881 el cuadro de Luis Jiménez Aranda, junto con *La presentación*, de su hermano José, pasando ambas por legado testamentario a la Sociedad Histórica neoyorkina.



The art market and salons in Paris became lively from the second half of the 1870s onwards with the participation of numerous Spanish artists who filled the public's aspirations with genre paintings. Settled in Pontoise in 1876, Luis Jiménez Aranda was a regular participant of the official competitions, where he usually submitted this type of small-format paintings, which subjects were anecdotal scenes set at the end of the 18th century. He became the Spanish artist most praised by the critics, being almost the only one who maintained this trend with artistic dignity. Along with his brother José, who had been living in Paris since 1881, he monopolised the tableautin painting genre until he decided to devote himself to the so-called "current themes", that is, social realism.

For many scholars, the art produced by Jiménez Aranda in these years was a derivation of Mariano Fortuny's work, nevertheless, the humour and attention to the surroundings connected it more with Meissonier. The relationship of the Jiménez Aranda brothers is made more evident in this work. Although being the colouring vibrant, it does not reach the virtuosity in drawing and stylistic imitation shown by his brother José. Despite the perspective errors and the disproportionate arrangement of the figures in space, it has a tight and plump brushstroke with sumptuous intonations. Precisely, the ability to depict groups of figures was often highly-regarded by critics, to the point of being recognised as the Spanish painter who possessed this skill to a greater degree, being his works always "imbued with an extraordinary naturalness".



In addition to Goupil, who also had an office in New York, there were numerous dealers and agents, such as Samuel P. Avery and George A. Lucas, who supplied their wealthy American customers with this type of pieces. In this is the case of Robert L. Stuart, who in 1881 acquired the painting together with *The Presentation*, by his brother, both of which were bequeathed to the New York Historical Society.



*Catalogue of the paintings in the Robert L. Stuart Collection: the gift of his widow, Mrs. Mary Stuart.* New York: 1893, pág. 35.

José Manuel Rodríguez Domingo



**En el Louvre (Una revelación) // At**

*the Louvre (A revelation)*

1881

Luis Jiménez Aranda (1845-1928)

Óleo/Lienzo // Oil on canvas

57,8 x 38,7 cm.

The Frick Art & Historical Center,  
Pittsburgh

Uno de los subgéneros con más seguidores entre los pintores que, como Luis Jiménez, disfrutaron de reconocimiento en el mercado internacional del último tercio del siglo XIX fue el de los asuntos anecdóticos ambientados un siglo antes. Tanto proliferó este tipo de pintura que se identificó de varios modos: por la brillantez, minuciosidad y precisión descriptiva se habla de preciosismo; por la abundancia de casacas, se recurre a la expresión pintura de casacón; y por el tamaño pequeño de los cuadros, es común utilizar el término francés *tableautin* (cuadrito), que da cabal idea de sus pretensiones y de su ubicación en el gabinete de una persona distinguida.

La corriente revela la fascinación que existió por recrear la época de los abuelos, un tiempo anterior a las revoluciones burguesas que habían modificado el mundo, percibida a medio camino entre la nostalgia y la superioridad. Había sido en 1793 cuando había abierto sus puertas el Museum Central des Arts en el Palacio del Louvre, a donde empezaron a llegar los primeros visitantes. No es probable, sin embargo, que una señora de tiempos del Directorio, como la que aquí se describe, cuando la visita al museo era algo propio de eruditos o artistas, se avergonzase ante la visión de la estatua de un fauno desnudo, ni tampoco que su hija hiciese un gran descubrimiento al contemplarla de frente. Debemos interpretar aquel apuro vergonzante como la ridiculización de una situación contemporánea, en la que se

pone de relieve el pudor burgués. Visto así, el cuadro es un testimonio singular de la diversidad de públicos, miradas y cuerpos que coinciden en el museo, de lo que ven y de lo que, como aquí, nos imaginamos que sienten.



Anecdotal scenes set almost a century earlier, like this piece by Luis Jiménez, became a popular subject in the last third of the 19<sup>th</sup> century. This type of subgenre thrived on the international market, receiving several names according to each one of its characteristics, including *Precieux*, name after its a bright colour palette, thoroughness and descriptive nature, "pintura de casacón" (Spanish for dress coats painting) was coined because of the abundance of characters wearing this type of garment, and because of its small format, suitable to usually be located in bourgeois residences, it was commonly known as *tableautin* (French for little panel).

This subgenre reveals the fascination to recreate the period before the bourgeois revolutions that had changed the world; the time of their grandparents, a moment perceived halfway between nostalgia and superiority. In 1793, the Museum Central des Arts in the Palais du Louvre opened its doors to the first visitors, a visit reserved to scholars or artists. However, it is unlikely that a lady from the Directory period would be embarrassed by the sight of a statue of a naked faun, nor that her daughter would make a significant discovery by looking at it. We must interpret that embarrassing predicament as a contemporary reading, which highlights the bourgeois modesty. From that perspective, the painting is a singular testimony to the diversity of audiences, looks and bodies that coincide in the museum, of what they see and what, as here, we imagine they might feel.



REYERO, Carlos. *Observadores. Estudiantes, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008, pág. 217.

Carlos Reyero





**Examinando armas antiguas //**

*Examining antique arms*

1870

José Villegas Cordero (1844-1921)

Óleo sobre tabla // Oil on panel

39,7 x 31,8 cm.

The Metropolitan Museum of Art,

Nueva York // New York

En 1870 Villegas, un joven al comienzo de su carrera, se encontraba en Roma, donde coincidió con pintores como Mariano Fortuny y Eduardo Zamacois, cuyas pinturas de temas anecdóticos, con frecuencia ambientadas en el siglo XVIII, se convirtieron en un modelo a seguir. Entró en contacto con el marchante Goupil y con algunos de los grandes coleccionistas americanos interesados por esta corriente pictórica, que le proporcionará importantes beneficios económicos. Villegas demuestra desde el comienzo una extraordinaria habilidad por captar los detalles, con una técnica prodigiosa, que se ha relacionado con la pintura holandesa de género, y sabe dotar de gran naturalidad a sus composiciones.

Se preocupa por diversificar tipos y actitudes, con un gran verismo, deleitándose en la descripción de telas y accesorios, realizados a partir de objetos concretos. Aquí representa la tienda de un anticuario de armas, a las que algunos pintores eran muy aficionados. Entre las figuras, se reconoce a un oficial del ejército, con botas de montar con espuelas y una espada larga, que imita a un militar en posición similar en *La Vicaría* de Fortuny (1870, Barcelona, MNAC), que, a su vez, remite a otra del francés Meissonier. La figura de la derecha examina una espada italiana o española del siglo XVII. El hombre situado entre ambos, que admira la media armadura, pieza italiana del siglo XVI, parece el propietario de la tienda.

Otras armaduras cuelgan del arco, que quizá se corresponda con algún lugar de Andalucía. La obra está en relación con varias pinturas realizadas por Villegas a comienzos de los años setenta.



In 1870, Villegas, a young man at the beginning of his career, travelled to Rome, where he met a group of painters, including Mariano Fortuny and Eduardo Zamacois, whose genre painting set in the 18th century became a model to follow. He was in contact with the art dealer Goupil and some of the great American collectors interested in this trend, which provided him significant profits. Since his formative years, Villegas showed an extraordinary ability to convey naturalness and capture details with a prodigious technique, a skill that scholars have stated was influenced by the Dutch genre painting.

He was concerned with diversifying types and attitudes without neglecting their realism, taking delight in the reproduction of fabrics and trinkets, all drawn from real objects. In this piece, Villegas depicts the shop of an antique arms dealer, a subject that was quite popular among painters. The army officer, wearing riding boots with spurs and carrying a long sword, shares a remarkable similarity with a military man in *La Vicaría* by Fortuny (1870, Barcelona, MNAC), which, in turn, refers to another soldier by the Frenchman Meissonier. The figure on the right examines an Italian or Spanish sword from the 17th century. The man between them, who examines an Italian 16th-century half-armor, seems to be the shop owner. An armor, possibly of Andalusian origin, hangs from the arch. The work is related to several paintings made by Villegas at the beginning of the seventies.



CASTRO MARTÍN, Ángel (comisario). *José Villegas Cordero (1844-1921)*. Córdoba: CajaSur, 2001, pág. 114.

RALSTON, Daniel. *Examining Antique Arms, 1870*. José Villegas y Cordero. Catalogue entry. 2014. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437902>.

Carlos Reyero







**Retrato de Julia Ward Howe // Portrait**

*of Julia Ward Howe*

José Villegas Cordero (1844-1921)

C. 1898

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

19 x 14 cm.

American Academy of Arts and  
Letters, Nueva York // New York

Establecido en Roma desde 1868 en el estudio que perteneciera a Eduardo Rosales, el sevillano José Villegas intentó alcanzar una fama pareja a la que por entonces disfrutaba Mariano Fortuny. Pronto, tanto coleccionistas como anticuarios se interesaron por sus obras, algunas de las cuales recibieron destacados galardones en las exposiciones internacionales. El prestigio alcanzado le llevó a dirigir la Academia de España y el Museo del Prado. Cultivó casi todos los géneros, sobresaliendo en la pintura de género que llamó la atención de los marchantes parisinos por su virtuosismo y calidad de detalle. No obstante, destacó en el retrato, sobre los que lograba imponer la máxima naturalidad en la descripción de gestos y actitudes, convirtiéndose en retratista de Alfonso XIII y de la alta sociedad madrileña a su regreso a España en 1901.

Alumno de Villegas sería el pintor inglés John Elliot, quien conocería en Roma a su futura esposa, la escritora norteamericana Maud Howe. Ésta relata en la biografía de su madre, la célebre abolicionista y activista Julia Ward, la admiración de ambas por la obra del maestro andaluz. Durante la última estancia de Julia Ward en Roma entre noviembre de 1897 y mayo de 1898 varios fueron los artistas

que retrataron a esta firme defensora de los derechos de la mujer, como el escultor noruego Hendrik C. Andersen (Comune di Roma) o el propio Villegas, al que visitó en su estudio del monte Parioli, donde realizó este espléndido retrato, tan brillante como realista. Reducido a la cabeza presenta el toque rápido y de largas pinceladas de un estudio preparatorio, aunque contiene toda la intensidad expresiva que caracterizaba a la autora de *The Battle Hymn of the Republic*. Frente al aplomo heroico y activo que luce en los retratos fotográficos de Sarah Choate Sears, el gesto se manifiesta aquí con el reposo y sinceridad de quien se siente bajo una contemplación íntima y familiar.

Por su relevancia social, Julia Ward fue retratada en multitud de ocasiones a lo largo de su dilatada vida, en especial durante sus últimos años, vestida a la moda holandesa del siglo XVII, de negro con tocado y cuello de encaje blancos. Una imagen de respeto y admiración que llevó a Villegas a reemplazar la apariencia sofisticada de sus retratos aristocráticos por la hondura psicológica de la mirada velazqueña. El cuadro, dedicado por el autor a Maud Howe, fue expuesto en la sección norteamericana de la Exposición Internacional de Roma de 1911, junto con otro retrato realizado por John Elliot, quien acabó donando el de su maestro a la Academia Americana de Artes y Letras. Julia Ward fue la primera mujer en formar parte de esta corporación en 1908.



Established in Rome in 1868, in the studio that belonged to Eduardo Rosales, the Sevillian José Villegas tried to achieve the same fame as Mariano Fortuny was enjoying at the time. Soon, both collectors and antique dealers became interested in his works, some of which received outstanding awards at international exhibitions. The prestige he achieved led him to direct the Spanish Academy and the Museo del Prado. He cultivated almost all genres, excelling in genre painting, which attracted the attention of Parisian art dealers for his virtuosity and detailed drawing. Nevertheless, he stood out in portraiture, managing to impose the maximum naturalness in gestures and attitudes, becoming, on his return to Spain in 1901, a portraitist of Alfonso XIII and Madrid high society.

The English painter John Elliot, who studied under Villegas, would meet his future wife, the American writer Maud Howe, in Rome. In the biography she wrote

about her mother, the famous abolitionist and activist Julia Ward, she states their admiration for the work of the Andalusian master. During Julia Ward's last stay in Rome, between November 1897 and May 1898, several artists portrayed her in a different medium, including the Norwegian sculptor Hendrik C. Andersen (Comune di Roma) or Villegas himself. Ward visited his studio on Mount Parioli, where he produced this splendid portrait, which is as brilliant as it is realistic. Focusing on her head, Villegas used the quick long brushstrokes typical of a preparatory study, although this does not undermine the expressive intensity that characterized the author of *The Battle Hymn of the Republic*. In contrast to the heroic and active poise of Sarah Choate Sears's photographic portraits, her gesture, calm and sincere, echoes the intimate and familiar relationship she had with the artist.

Because of her notoriety, Julia Ward was portrayed on many occasions throughout her long life, especially during her last years; she was often rendered dressed in 17th-century black Dutch garments with a white lace headdress and collar. An image of respect and sobriety that led Villegas to replace the sophisticated appearance of these aristocratic portraits with a psychological depth, vastly influenced by Velázquez's gaze. Villegas dedicated the painting to Maud Howe. Exhibited in the American section at the International Exhibition in Rome in 1911, it was displayed with a portrait by John Elliot. The former donated Villegas' painting to the American Academy of Arts and Letters. Julia Ward was the first woman to join this institution in 1908.



BRUSH, George de Forest. *A Catalogue of an Exhibition of Paintings and Drawings by George de Forest Brush*. New York: American Academy of Arts and Letters, 1933, pág. 20.

RICHARDS, Laura E. y HOWE ELLIOT, Maud. *Julia Ward Howe (1819-1910)*. Boston-New York: Houghton Mifflin Co., 1915, v. 2, pág. 345.

José Manuel Rodríguez Domingo



## Los artistas viajeros. Pintando en Nueva York

Yolanda Guasch Marí

A finales del siglo XIX diversas iniciativas permitieron que, de forma ascendente, nuestra cultura se fuera internacionalizando cada vez en mayor grado. La creación de la Institución Libre de Enseñanza, la Junta de Ampliación de Estudios o la Residencia de Estudiantes se convirtieron en espacios de conexión entre intelectuales españoles y extranjeros, propiciando nexos personales y profesionales que permitieron, a la vez, la creación de redes e intercambios culturales y científicos entre España, Europa y América. Sírvanos de ejemplo, para el caso de Estados Unidos, la fundación de la Hispanic Society of America (1904), por Archer M. Huntington, a la que volveremos más adelante, o el Instituto de las Españas en la Universidad de Columbia en Nueva York (1920), por Federico de Onís. Asimismo, cumplieron una importante misión aquellas instituciones fundadas en España que nos vinculaban a los Estados Unidos, como el Internacional Institute for Girls in Spain (IIGS), que actuó, según apunta Pilar Piñón, “como un verdadero puente atlántico entre España y los Estados Unidos en el establecimiento de contactos y relaciones académicas”<sup>1</sup>. Entre las mujeres ligadas a esta institución encontramos a Susan Huntington, quien, tras su vuelta a Nueva York en 1916, se convirtió en una de las mecenas para los españoles más importante y, con el estallido de la Guerra Civil, su casa fue refugio abierto para los exiliados<sup>2</sup>. Igualmente, importante fue Ethel L. Coe, profesora de arte del Art Institute of Chicago y del IIGS, entre 1912 y 1913, quien

---

<sup>1</sup> PIÑÓN VARELA, Pilar. “El Instituto Internacional, puente atlántico con los Estados Unidos”. En: GARCÍA-VELASCO, José (ed.). *Redes internacionales de la cultura española*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2014, pág. 277.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 281.

promocionó el arte español en Nueva York con la exposición *Artistas contemporáneos españoles* (1914).

También la creación de certámenes específicos, como las conocidas muestras Internacionales convocadas por el Carnegie Institute<sup>3</sup>, permitieron que el arte español, tanto de finales del siglo XIX como del XX, se hiciera visible y, como indica Javier Pérez Segura, proyectara las carreras de muchos de los artistas participantes en el escenario internacional. En este sentido, asegura que:

*igual que había sucedido en el periodo anterior, hasta 1939, con pintores como Salvador Dalí, Hipólito de Cavedes o, en menor medida, Pere Pruna, Joan Junyer o Pedro Sánchez, después de 1950 algunos de los pintores y escultores españoles tuvieron –gracias a su éxito previo en las Internacionales– una presencia muy destacada en otras ciudades (por supuesto siempre con Nueva York a la cabeza) del país<sup>4</sup>.*

El año 1898 inaugura la presencia de artistas españoles en estos certámenes, aunque expusieron, principalmente, aquellos que vivían en Roma, como José Villegas, o en París, como Francisco Domingo. A principios de la siguiente centuria, nombres como Joaquín Sorolla abrirán la llegada de una nueva generación de pintores, como Luis Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao o José Moreno Carbonero, entre los andaluces<sup>5</sup>. Sus obras atraerán el interés del coleccionismo americano.

A partir de 1922, un cambio en la dirección fortaleció las relaciones con nuestro país a través de la representante Margaret Palmer, quien se instaló en Madrid hasta 1939 tras su salida de París con el inicio de la I Guerra Mundial<sup>6</sup>. Por lo tanto, en la edición de 1923 se amplió la nómina de españoles con la presencia, entre otros, de los andaluces José María López Mezquita y Daniel Vázquez Díaz, quien se convertirá en uno de los artistas esenciales “en la configuración de una imagen concreta del arte español moderno”<sup>7</sup>. En la edición de 1925 se presentaba, también por primera vez, la obra de Pedro Antonio Martínez Expósito, originario de Pulpí (Almería), y la de José María Rodríguez Acosta, natural de Granada.

---

<sup>3</sup> Fundado por Andrew Carnegie.

<sup>4</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*. Madrid: Instituto Franklin, 2017, pág. 16.

<sup>5</sup> *Ibidem*, págs. 23-24.

<sup>6</sup> Sobre la labor de Margaret Palmer en España, véase PÉREZ SEGURA, Javier. *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

<sup>7</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie!...* pág. 26.





Vista de la Hispanic Society, Nueva York // View of the la Hispanic Society, New York.

La década de los treinta, inaugurada con la concesión del primer premio a Pablo Picasso (1881-1973) por su obra *Retrato de Olga* (1923), siguió ampliando la nómina de artistas españoles presentes en el certamen, "selección amplia y, cómo no, muy heterodoxa, donde cabían todavía algunos de los pioneros del proceso de modernización de la pintura español (Zuloaga, Mir, Solana o Valentín de Zubiaurre), pero empezaban a quedar relegados frente a la generación más joven, que de inmediato iba a liderar variadas propuestas neofigurativas"<sup>8</sup>, apunta Pérez Segura. Sin embargo, los creadores de origen andaluz siguieron teniendo la misma representación en nombres como Daniel Vázquez Díaz, Gustavo Bacarizas o Alfonso Grosso. Este último, de origen sevillano, como hiciera también Diego López, realizaron largos viajes para vender su obra en territorio estadounidense. El primero, Grosso, viajaría en dos ocasiones, la primera vez en 1926 para realizar una exposición en las Galería Ehrich de Nueva York, que previamente pudo verse en Sevilla; y en una segunda ocasión en 1929, exponiendo en las Galerías Humberto y Galerías Anderson de Nueva York, así como en otras ciudades de los Estados Unidos<sup>9</sup>.

En cuanto a Diego López, realizó un viaje a finales de 1916, que le llevó a visitar Nueva York, Nueva Jersey y Filadelfia, acompañado de un conjunto de obras que logró vender, además de recibir otros encargos<sup>10</sup>.

A partir de 1934, nuevos cambios permitieron la exhibición de obras de artistas que aún no habían expuesto, no encontrando el nombre de ningún andaluz hasta la edición de 1937, en la que se incluye a Cristóbal Ruiz Pulido, presente también en la de 1938, cuando ya se encontraba instalado en Londres. Entre 1940 y 1949 dejaron de ser internacionales, pero se presentaron españoles que se habían nacionalizado estadounidenses, como los almerienses Federico Castellón y Xavier González y, ya en los años cincuenta con el retorno a la internacionalización, se presentaron pintores como José Guerrero (1950) o Rafael Zabaleta (1952). Por lo tanto, estos certámenes fueron importantes espacios para la adquisición de obras que hoy se integran en numerosos acervos de museos y colecciones privadas, además de convertirse para algunos pintores en la puerta de entrada al territorio estadounidense.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, págs. 39-40.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, págs. 495-502.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pág. 493.

Igualmente, otras exposiciones realizadas durante las primeras décadas del siglo XX tuvieron como epicentro la ciudad de Nueva York, como la organizada, en 1927, por la Unión de Dibujantes Españoles o los intentos en 1928 y 1929 por realizar una muestra selectiva del arte español.

Si importantes fueron todos estos eventos, del mismo modo, tuvieron un papel determinante destacadas personalidades españolas que se encargaron de proyectar a España en los Estados Unidos. En este sentido, fue clave la labor desarrollada por el marqués Benigno de la Vega-Inclán, sobre todo, desde su posición como director de la Comisaría Regia de Turismo (1911-1929), quien estuvo implicado, además, directa o indirectamente, en “polémicas” ventas de obras de arte español en Estados Unidos por sus relaciones con grandes magnates y coleccionistas, como Henry Frick, Charles Deering o el citado Huntington<sup>11</sup>.

Volviendo a la Hispanic Society, gracias a ella y a su fundador, Archer Milton Huntington, un artista de origen granadino se convirtió en el protegido del norteamericano. Nos estamos refiriendo al pintor José María López Mezquita (1883-1954). Huntington fue un apasionado de la cultura hispánica, lo que le llevó a conformar un espacio en 1904 dotado de una biblioteca especializada y un museo<sup>12</sup>.

López Mezquita se formó, inicialmente, en el taller de José Larrocha, etapa en la que establece “el gusto por el costumbrismo como opción estética, social y antropológica”<sup>13</sup> y muestra ya sus dotes para el retrato.

Tras la instalación, en 1897, junto a su familia en Madrid, ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, asistiendo también al taller de Cecilio Plá, decisivo en su desarrollo tanto técnico como temático, haciéndose socio del Círculo de

---

<sup>11</sup> KAGAN, Richard. “El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?”. En: SOCIAS, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (eds.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Trea, 2013, págs. 199-202.

<sup>12</sup> Sobre su labor como coleccionista y mecenas del arte español véase, entre otros, JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y MACK, Cindy. *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, 2010, págs. 129-147. Y, específicamente, sobre la colección artística véase BURKE, Markus B. “The Hispanic Society of America, Nueva York”. En ROGLÁN, Mark A. (dir. ed.). *Arte español en los Estados Unidos*. Madrid: Ediciones El Viso, 2016, págs. 125-143.

<sup>13</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*. Valencia: López de Aragón S.L y Arco Libros, S.L., 2007, pág. 32.

Bellas Artes. Durante este período entrará en contacto con las obras de los grandes maestros, como Velázquez, Goya o El Greco, convirtiéndose el primero en referente, junto a reputados artistas retratistas del momento como John Singer Sargent.

Su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1901 con la tela, entre otras, *Los presos*, también llamada *Cuerda de presos* (propiedad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), da como resultado la obtención de la medalla de primera, situándolo ya como un precoz artista, con un reconocimiento superior al que gozan otros pintores de su misma generación, como su gran amigo José María Rodríguez Acosta. Este primer éxito le valió ser pensionado por la Infanta D<sup>a</sup> Isabel de Borbón para viajar a París en 1902. Su estancia, que se extendió durante cuatro años, será alternada con viajes a España, así como visitas a Bélgica, Holanda e Inglaterra, iniciando un aprendizaje en solitario de los maestros europeos. En este periodo su fama se acrecentará con la obtención del primer reconocimiento internacional, al conseguir la medalla de tercera en el Salón de París de 1903. Es importante reseñar que es aquí, en esta etapa, donde nacen también sus primeros contactos americanos. El *Retrato de Alice Mumford*, presentado en el Salón de Otoño del mismo año, nos indica de la relación de amistad del granadino con la pintora estadounidense Alice Mumford Roberts Culin<sup>14</sup>. Otro artista americano con el que tendrá un encuentro Mezquita, aunque ya instalado en Granada, será con John Singer Sargent en un viaje a Londres en 1906<sup>15</sup>, de quien se han apreciado, junto a James Whistler, notables influencias en sus retratos, aunque alejándose del simbolismo de este último para caminar hacia el naturalismo.

En 1905 participa en la exposición francesa del Grand Palais, donde está presente con la obra denominada hoy *Patio de Arrayanes*, sumándose así a las visiones de la Alhambra y el Generalife, sobre las que él ya venía y seguirá trabajando, que seducen a numerosos artistas extranjeros, entre los que Sargent se sitúa como uno de los pioneros<sup>16</sup>. Ese mismo año regresó a España instalándose en Granada, donde abrió un taller de pintura por el que pasaron, entre otros, el almeriense Pedro Antonio Martínez Expósito, quien después también llegaría a tierras

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, pág. 125. Parece ser que la pintora norteamericana, además de residir en París, también estuvo en España como apuntan sus biografías. Cfr. WARDLE, Marian (ed.). *American Women Modernists: The Legacy of Robert Henri, 1910-1945*. UT: Brigham Young University Museum of Art; New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005, pág. 191.

<sup>15</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954...* pág. 153.

<sup>16</sup> *Ibidem*, págs. 138-145.

americanas; aunque mantendrá el contacto tanto con París, donde siguió presentando sus telas en diversos certámenes, y Madrid.

A partir de aquí, López Mezquita evoluciona de nuevo con cambios, especialmente visibles en la temática regional, el retrato y, en menor medida, en el paisaje, que le llevan a un estilo, "más maduro y directamente orientado hacia los modelos de la gran tradición de la pintura española"<sup>17</sup>. Un realismo de intensa fuerza expresiva, matiza Pérez Rojas, que se aleja de Sorolla para acercarse a la pintura de Zuloaga. Hasta la década de los veinte sus obras no vuelven a ser premiadas en las nacionales, pero los triunfos en la Internacional de Munich (1909), con medalla de oro, y en la Exposición de Buenos Aires (1910) nos delatan, también, a un artista de reconocimiento internacional que tiene por delante los años de plenitud. Se abre aquí un periodo de exploración de la etnia romaní, interesándose de lleno por el folklore y lo popular, con especial interés por retratos femeninos, en los que imprime su temperamento y personalidad, mostrándose como un gran admirador de la belleza femenina. Esta temática se mantiene con los retratos de encargo y con la incorporación de su visión de Castilla, que empieza a tener prioridad en la segunda década de los veinte, especialmente la ciudad de Ávila, donde terminará construyendo una casa estudio.

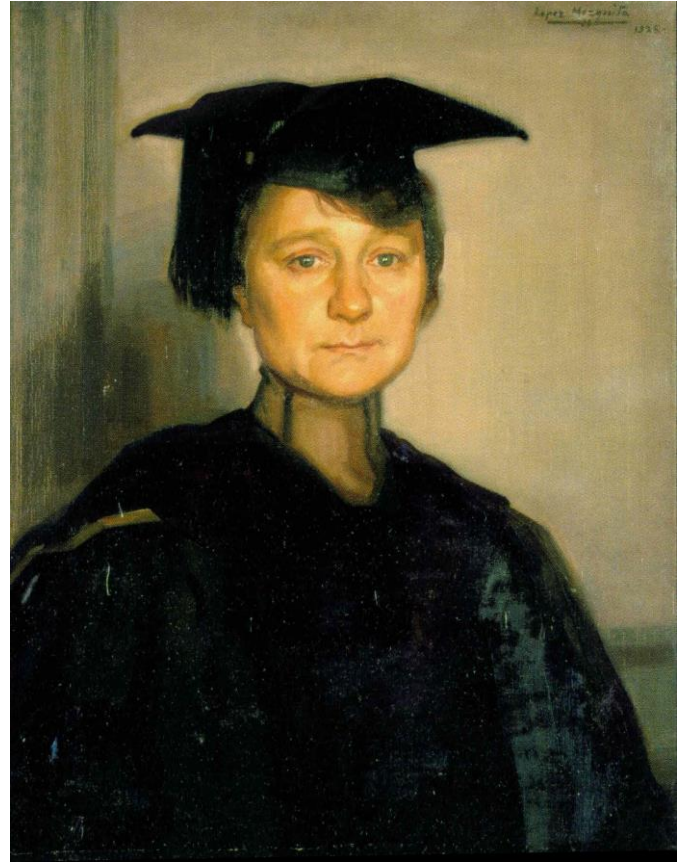
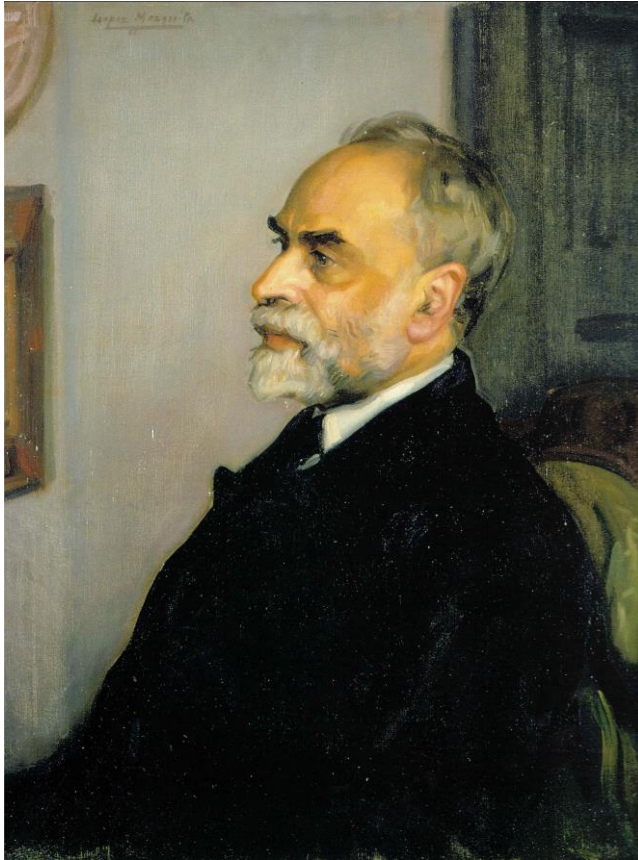
En lo personal, López Mezquita se casa con Fernanda Morales, modelo que aparece en algunos de sus cuadros, y fruto de ese matrimonio nacerá Julio (1915). En torno a estas fechas produce varias obras con temáticas relacionadas con el mundo del toreo. Algunos de los personajes representados son conocidos, mientras otros, como el de la Hispanic, muestran figuras de extracción popular<sup>18</sup>. Junto a los retratos de carácter popular, López Mezquita creará su propia galería de personajes ilustres, muchos de ellos realizados para su etapa americana que se abrirá a mitad de los veinte, aunque las primeras noticias que vinculan a López Mezquita con Estados Unidos se refieren a su presencia en la Exposición Universal de San Francisco (California), celebrada en 1915, donde obtiene una medalla de plata<sup>19</sup>, y en la década de los veinte en las del Instituto Pittsburgh. Igualmente, hay que precisar

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*, pág. 152.

<sup>18</sup> Donado por su discípula Antoinette E. Schulte, Pérez Rojas lo data entre 1915-1920 y, en cambio, la Hispanic Society en 1924, el mismo año que realiza el retrato de Juan Belmonte.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada. *Arte y cultura en la prensa...* pág. 493.



*Don Manuel Gómez Moreno y Doña María de Maeztu Whitney, José María López Mezquita, 1928, óleo sobre lienzo, 81,5 x 66 cm. y 74,5 x 59,3 cm., The Hispanic Society of America, Nueva York. // Don Manuel Gómez Moreno and Doña María de Maeztu Whitney, José María López Mezquita, 1928, oil on canvas, 81,5 x 66 cm. y 74,5 x 59,3 cm. The Hispanic Society of America, New York.*

que, a la ya citada amistad con Alice Mumford Roberts Culin, entre las discípulas de su taller en Madrid, destaca la artista neoyorkina Antoinette Schulte.

Sin embargo, no será hasta la segunda mitad de los años veinte cuando la presencia de López Mezquita en Estados Unidos se haga permanente. En 1926, un año después de ser nombrado académico de San Fernando, se convertirá en correspondiente, primero, y, en 1930, de número de la Hispanic Society. El motivo del viaje a la ciudad de los rascacielos es la realización de una importante exposición en las Galerías Reinhardt, bajo el patrocinio del Rey Alfonso XIII, con itinerancia en Chicago y Boston. Como bien apunta Pérez Rojas<sup>20</sup>:

*Este viaje a los Estados Unidos tuvo una trascendencia que seguramente el artista ya intuía o en parte buscaba. Mezquita se encontraba en un momento culminante de su trayectoria, con un prestigio sólidamente labrado como retratista y pintor de tipos y costumbres, aunque quizás ya había casi tocado techo en España dentro de lo que era su mundo de posibilidades y ambiciones<sup>21</sup>.*

Viaje y exposición que propiciaron el encuentro con Huntington<sup>22</sup>, quien adquirió su tela *Mujeres de Ávila* y, además, le encargó la realización de los retratos de él y de su segunda esposa, Hyatt Huntington. El *retrato de Archer Huntington*, incluido en la exposición, está representado de cuerpo entero elegantemente vestido, haciendo gala de su interés por la cultura a través del libro en la mano. Se convierte así en el personaje fundamental, y más claro, de la relación entre Andalucía y Nueva York, entre un pintor, López Mezquita, y el mecenazgo estadounidense, ya que el aristócrata le propuso continuar con la labor que había estado ejerciendo Joaquín Sorolla, abriéndole, también, las puertas del mercado artístico norteamericano<sup>23</sup>.

---

<sup>20</sup> El estudio más completo publicado hasta el momento sobre José María López Mezquita en Nueva York ha sido realizado por Francisco Javier Pérez Rojas en su libro *López Mezquita. 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*, publicado en 2007. Un magno proyecto de investigación que fue acompañado por una exposición itinerante por varias ciudades de la que se publicó un pequeño catálogo, también, con el mismo título. Esta muestra permitió ver por primera vez en España un conjunto de telas pertenecientes a la Hispanic Society de Nueva York.

<sup>21</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954...* pág. 312.

<sup>22</sup> Aunque como apunta el propio Pérez Rojas, ambos tenían amigas americanas en común como la pintora Alice Culin Mumford y Antoniette Schulte, discípula de López Mezquita. Cfr. *Ibíd.*, pág. 313.

<sup>23</sup> *Ibíd.*, pág. 322.

Será en este periodo cuando emprenda el encargo de realizar un conjunto de retratos de personalidades del mundo político y cultural de España, pero, también, de otras latitudes, lo que le obliga a regresar a Nueva York ese mismo año, y viajar durante meses por el sur de América, entre 1927 y 1928, realizando los retratos en directo<sup>24</sup>. Fechados, por lo tanto, entre 1926 y 1928, están presentados de perfil, aunque en menor medida, o de frente, en un interior o en abocetados paisajes, mayoritariamente hombres, como Manuel de Falla o Manuel Gómez-Moreno entre los andaluces; aunque también hay espacio para mujeres, como Concha Espina o María de Maetzu, todos fechados en 1928; y, años después, en 1935, el de Gabriela Mistral. Mucho más moderno se expresa en aquellos en los que el personaje es anónimo, como el *Retrato de artista*, en el que se nos presenta un personaje femenino de incuestionable modernidad<sup>25</sup>.

Entre 1929 y 1930, le fue encargada la realización de un conjunto de obras de carácter etnográfico, de tipos regionales con sus trajes populares y festivos, mujeres y hombres de las provincias de Alicante, Ávila y Valencia que se completarán, entre 1930 y 1932, con retratos de tipos populares de Granada, adentrándose en la Alpujarra para pintar *Viejas Alpujarreñas*, en el que una de las viejas está hilando estopa y la otra hace media; *Viajando en la Alpujarra*, *Pastores de la Alpujarra*; escenas de Málaga, con telas como *Jabegote* o *Vendedor de Pescado*, y Murcia, las de más grandes proporciones. Esta colección, ampliamente analizada por Pérez Rojas<sup>26</sup>, cumple con "la orientación del encargo, imponiéndose una sensación de verosimilitud entre las figuras y la conjunción de los elementos de su entorno"<sup>27</sup>. El mundo del trabajo, la artesanía o la solemnidad de la fiesta religiosa inspiraba el conjunto de estas creaciones, con un valor etnográfico.

López Mezquita actuó, también, como un delegado de Huntington en España, al dedicarse a adquirir cuadros de pintores contemporáneos para completar su colección, como el cuadro del andaluz Gonzalo Bilbao, *La fábrica de tabacos*, que fue elegido por él mismo en una visita a su estudio en la que no encontró nada más interesante y por el que se pagaron 8.000 pesetas<sup>28</sup>. Su relación

---

<sup>24</sup> Sobre estos retratos, cfr., *ibíd.*, págs. 325-345.

<sup>25</sup> Las fechas vuelven a ser dispares. La Hispanic lo data en 1924 y, en cambio, Pérez Rojas lo propone de 1929, en la misma fecha que realiza los paisajes urbanos de Nueva York. *ibíd.*, pág. 349.

<sup>26</sup> *ibíd.*, págs. 353-378.

<sup>27</sup> *ibíd.*, pág. 372.

<sup>28</sup> *ibíd.*, pág. 346.



inicial entre mecenas y pintor fue poco a poco convirtiéndose en una relación de amistad, llegando a ser partícipe del círculo de amistades de Huntington en España a través de la figura del marqués de la Vega-Inclán, quien en sus cartas a Huntington solía introducir referencias llenas de aprecio al pintor. Este conjunto epistolar nos permite analizar la posición encontrada, neutral o a veces posicionada, de Huntington con la España republicana<sup>29</sup>.

El inicio de la Guerra Civil sorprende a Mezquita en Madrid, trasladándose, en 1937, a Valencia junto a su familia, y siguiendo el mismo itinerario que el gobierno republicano. Ese mismo año se exiliará a los Estados Unidos, dejando en España a su hijo y a su esposa, a la que no volvería a ver más<sup>30</sup>. Posteriormente, en 1944, llegó a la ciudad de La Habana, fijando su residencia y su taller, donde siguió dedicándose al retrato, y manteniéndose gracias a los encargos de familias cubanas adineradas, aunque conservará siempre su contacto con Nueva York. De hecho, tras una pequeña estancia en Santo Domingo en 1947, retornará y contraerá matrimonio, en segundas nupcias, con la americana Elnora Gruber. Es en este momento cuando Huntington le compra algunos cuadros más, como el de *Cuquita*, dando continuidad a su interés por los tipos populares, pero ahora americanos<sup>31</sup>, y le encarga la realización de otra serie etnográfica, centrada en Portugal, realizada un año después y entregada en 1949, personalmente, a la Hispanic<sup>32</sup>.

En 1950 visita México, aunque es el momento en el que su salud empezó a debilitarse, y en 1952 regresa a España, instalándose en Ávila. Aquí realizará sus últimas telas, en las que se perciben ciertos cambios, tras sus vivencias americanas, observados en una paleta más apagada y con una técnica más sintetizada. Esta producción fue presentada como antológica en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, institución que un año antes, en 1951, le había otorgado el recién creado Premio de Honor.

A pesar de su estado de salud, aún realiza un viaje más a Estados Unidos y Cuba, regresando en 1954, año en el que fallecería en Madrid. La Crespi Gallery de Nueva York sería la encargada de realizar su exposición póstuma<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> Véase los capítulos 4 y 5 de FERNÁNDEZ LOZANO, Patricia. *Archer M. Huntington. El fundador de la Hispanic Society of America en España*. Madrid: Marcial Pons, 2018, págs. 217-309.

<sup>30</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954...* pág. 390.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, pág. 397.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, págs. 400-412.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, pág. 431.

En definitiva, López Mezquita es el artista que mantuvo a lo largo de su vida la misma relación con España y con Estados Unidos. Desde los años veinte hasta 1954, fecha de su muerte, fueron llegando otros artistas a la ciudad de los rascacielos, en distintos momentos y por diversos motivos. En esas cuatro décadas, posiblemente, el momento histórico más importante y decisivo para su llegada fue la guerra civil española, que obligó, como es sabido, al exilio de todos aquellos que a través de diferentes acciones participaron de esa guerra atroz apoyando al gobierno legal de la II República. La urbe neoyorkina se había convertido entonces, según Dore Ashton, en "un faro para los artistas, la única ciudad que albergaba un museo cosmopolita radicalmente nuevo", refiriéndose al recién creado Museo de Arte Moderno, en 1929.

Sin embargo, la política de los Estados Unidos con relación a nuestro conflicto no permitió una entrada masiva de exiliados españoles, debido a la neutralidad por la que optó el país, y pese a que, desde distintos escenarios, como asociaciones, periódicos o de manera individual, se pidió el apoyo para la España republicana, que tuvo en la ciudad de Nueva York el foco de ayuda más activo. En el campo de las artes plásticas, los artistas neoyorkinos de izquierdas se sumaron a la causa republicana movilizándose en "favor de su supervivencia y del embargo militar estadounidense a los defensores españoles a través de campañas de recaudación, exposiciones e imágenes visuales llenas de fuerza hasta la rendición del gobierno republicano en 1939"<sup>34</sup>. Desde espacios como el Sindicato Artists Union, creado en 1935, se recaudaron fondos, se enviaron miembros a España como combatientes a través de la Brigada Lincoln y en *Art Front*, su propio periódico, se publicaron noticias, ensayos e imágenes de lo que estaba ocurriendo.

Similares actuaciones se llevaron a cabo por el American Artists Congress (Congreso de Artistas Estadounidenses, AAC), creado en 1935 por activistas de izquierdas. Como apunta Helen Langa, "este grupo representaba a artistas de un amplio abanico de posturas artísticas y políticas, pero el antifascismo, la oposición al racismo estadounidense y el apoyo a España ocupaban los primeros lugares de su agenda política"<sup>35</sup>. De ahí que organizaran encuentros y exposiciones, dos<sup>36</sup> de las

---

<sup>34</sup> LANGA, Helen. "Los artistas visuales de Nueva York y la Guerra Civil española". En: CARROLL, Peter N., y FERNÁNDEZ, James D. (eds.). *Contra el fascismo. Nueva York y la Guerra Civil española*. Madrid: Museum City of the New York, Instituto Cervantes, Fundación Pablo Iglesias, Generalitat de Catalunya, 2007, pág. 105.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pág. 106.

cuales tuvieron como tema central el conflicto español, participando artistas como Philip Guston. También los artistas de izquierdas tuvieron en la revista comunista *New Masses* la forma de dar visibilidad a sus dibujos, grabados o pinturas que denunciaban o mostraban la realidad del conflicto español y que iban firmados por William Gropper, Michael Lenson o Elizabeth Olds. Muchas de estas obras se han perdido, pero los ejemplos conservados permiten agrupar el conjunto en imágenes de mujeres y niños, obras que enseñan la heroicidad de las milicias y de las tropas de la Brigada Lincoln, trabajos que muestran el compromiso de los artistas estadounidenses o paisajes que abordan la destrucción de campos y comunidades campesina<sup>37</sup>. En estos últimos destacan los trabajos realizados por Federico Castellón (1914-1971), como la litografía *Paisaje español* (1938), "en la que retrató la angustia ante la contemplación de la propia tierra destruida por la guerra".

Castellón había llegado a Nueva York siendo un niño, instalándose junto a su familia en el barrio de Brooklyn, donde daría sus primeros pasos para su futura carrera de pintor. Originario de Almería, "neoyorquinizado desde temprana edad"<sup>38</sup>, mantuvo a lo largo de su vida relación con su tierra natal como manifiestan algunas de sus telas. Figura esencial de la Nueva York surrealista, entre 1934 y 1936, gracias a una beca, disfrutó de una estancia en Europa que le permitió regresar a su lugar de origen. Tras su vuelta a Estados Unidos al estallar la guerra, realizó varios trabajos que muestran las consecuencias del conflicto armado.

Como vemos, la guerra civil española conectó a estos artistas de distintas generaciones, aunque sin que ello significara un compromiso con ella. López Mezquita en su huida de España continúa con una obra volcada en el retrato y en el encargo. En cambio, Castellón, que ha crecido lejos de su país, asimila en su obra lo que está sucediendo en España.

En paralelo, entre los artistas que también recalaron en Estados Unidos y que están más directamente relacionados con las consecuencias del final de la guerra y la llegada al poder de Franco, debemos mencionar al giennense Juan Eugenio Mingorance (1906-1979) y al cordobés Antonio Rodríguez Luna (1910-1985). En torno

---

<sup>36</sup> La primera se celebró en octubre de 1936 bajo el título "Para ayudar a la democracia en España" y la segunda, celebrada en diciembre de 1937, "En defensa de la democracia mundial: En memoria de los pueblos de España y China". *Ibíd.*

<sup>37</sup> *Ibíd.*, pág. 109.

<sup>38</sup> BONET, Juan Manuel. "Una Nueva York española". En AA.VV. *El Nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930-1960*. Nueva York: Instituto Cervantes, 2010, pág. 58.



Cobres, Juan Eugenio Mingorance, c. 1960, óleo sobre lienzo, 69,5 x 89,8 cm. Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, Estados Unidos. // *Coppers*, Juan Eugenio Mingorance, c. 1960, oil on canvas, 69,5 x 89,8 cm. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, United States.

al primero, Mingorance, y su presencia en Nueva York, la información que tenemos al respecto es bastante confusa, ya que sus estancias se produjeron en distintos momentos entre las décadas de los treinta y los cuarenta.

De hecho, entre 1934 y 1935, se documenta una primera estancia con motivo de una exposición<sup>39</sup> de la que la prensa se hace eco gracias al interés que suscitan sus tipos de Marruecos. Esta temática en su obra responde a los dilatados viajes que realiza el pintor desde su estancia en París, donde residía como pensionado gracias a una beca del Ministerio de Instrucción Pública en 1932<sup>40</sup>.

La muestra en Nueva York tiene lugar en las Galerías Seligman y Scuybb, vendiendo casi todo lo expuesto. En esa fecha, según indica la prensa, se ha casado con una "distinguida dama norteamericana"<sup>41</sup>, gozando de un éxito rotundo y siendo aplaudido como artista revelación. La mujer a la que hace referencia la prensa es la pintora France Latzko<sup>42</sup>.

Durante la Guerra Civil algunos investigadores lo sitúan fuera de España. En otros textos, como el que realiza Castro Leal, y recoge Julio Trenas, para la exposición que presenta en 1944 en la Galería Arte y Decoración de México, se recoge "...entonces ocurre la tragedia de España. Pelea en las filas de la República y sufre, como todos los españoles generosos, esa crisis espiritual que busca en todos los pintores de la Península, sin excluir al propio Picasso, símbolos cargados de elocuencia..."<sup>43</sup>. En cualquier caso, sea cual sea la fecha exacta de su salida definitiva, ese mismo año 36 embarca hacia los Estados Unidos, donde expone en Los Ángeles (California), en el Otis Institute; en la Galerías Seligman y Squybb neoyorquinas y en la Radio City Center. Al final de ese año expone por primera vez en la Galería Witcomb de Buenos Aires. En 1937 vuelve a viajar por Europa, París,

---

<sup>39</sup> S/A. "Juan E. Mingorance". *Revista Hispánica Moderna* (Pennsylvania), 4 (1935), págs. 317-318.

<sup>40</sup> TRENAS, Julio. *El pintor Juan Eugenio Mingorance. Obra plástica y trayectoria humana*. Madrid: Arte Universal, 1963, pág. 24.

<sup>41</sup> GALINSOC, Luis de. "El pintor Juan E. Mingorance, en Norteamérica". *ABC Madrid*, 8 de Septiembre de 1935, pág. 7.

<sup>42</sup> Pocos datos tenemos de esta artista quien en México realizará algunas muestras como la de 1946 en el Círculo de Bellas Artes, donde entre las obras presentadas se nombra la acuarela *Estudio de Mingorance en Nueva York*, lo que manifiesta la presencia de ambos en la ciudad estadounidense. Cfr. FERNÁNDEZ, Justino. "Catálogo de Exposiciones de 1946". *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas* (México), Suplemento del núm. 15 (1947), págs. 30-31.

<sup>43</sup> CASTRO LEAL, Antonio. "Mingorance: un pintor español en México". En: TRENAS, Julio. *El pintor Juan Eugenio Mingorance...* págs. 76-77.

primero, Roma, Génova, Milán, Venecia y vuelve a París, donde vivió durante dos años. El inicio de la Segunda Guerra Mundial lo lleva a marcharse de París, desembarcando, nuevamente, en Nueva York, donde realiza un conjunto de telas bajo el título *Masacres*<sup>44</sup>.

Sin embargo, a partir de 1943 se trasladará a México y empieza a trabajar como profesor de la Escuela de Bellas Artes en San Miguel Allende, radicando definitivamente en Monterrey, donde se convierte en el pintor de moda. Sus obras en Estados Unidos están la mayor parte en colecciones particulares y solo hemos logrado documentar un lienzo en el Philadelphia Museum of Art, por lo que está ausente en la muestra.

Diferente es la trayectoria de Rodríguez Luna, quien, en 1941, becado por la prestigiosa Guggenheim Foundation, llegó a Nueva York. Tan solo dos años atrás había aterrizado en México como exiliado. De hecho, la beca concedida formaba parte del programa creado en 1925 por John Simon Guggenheim y Olga Hirsch, quienes en 1929 ampliaron los beneficiarios del programa incluyendo a América Latina con el fin de mejorar y estrechar relaciones culturales<sup>45</sup>.

La estancia del pintor en la ciudad de los rascacielos cambiará el devenir de su vida. Si durante los primeros momentos manifestó una gran soledad y añoranza por sus seres queridos, su mujer e hijo se habían quedado en el país mexicano, pronto la situación cambió. En el terreno personal, conoció a Alicia von Stoberl Holsten, quien más tarde se convertiría en su esposa. En lo profesional, la estancia estadounidense le permitió la realización de dos muestras, en el National Museum de Washington<sup>46</sup>, la primera, y la Galería Carrol Carstairs de Nueva York, la segunda.

La beca, que debía ser de un año, fue prorrogada otro más, hasta 1943. Sin embargo, ni su biógrafo más cercano, Juan Rejano, ni los trabajos más actuales

---

<sup>44</sup> Cfr. VIRIBAY, Miguel. "Aproximación a la pintura en Jaén: 1900-1060". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*(Jaén), 204 (2011), pág. 391 y SESMERO RUIZ, Julián. *Diccionario de pintores, escultores y grabadores en Málaga siglo XX*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2009, pág. 262.

<sup>45</sup> Entre los mexicanos que tuvieron la beca en las mismas fechas que Rodríguez Luna, podemos destacar a los pintores Miguel Covarrubias, Leopoldo Méndez y Carlos Orozco Romero.

<sup>46</sup> En esta institución se conservan algunas obras, aunque están identificadas con el nombre de pila erróneo.

AMERICAN FOREIGN SERVICE

At México, D. F., México Date August 14, 1941

APPLICATION FOR NONIMMIGRANT VISA

Visa authorized within the discretion  
of this Consulate General by Department's  
Instruction of: 7/29/41

I declare that the following statements are true and correct:

Name Antonio RODRIGUEZ y Luna

Place of birth Montoro, Cordoba, Spain Date of birth July 22, 1910

Nationality Naturalized Mexican

Travel document Passport No. 8588, issued Aug. 11, 1941 by Foreign  
Office in Mexico, D. F.

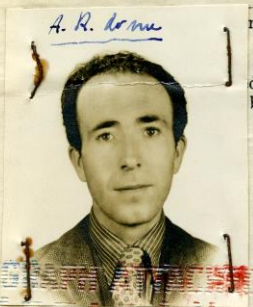
Accompanied by alone.

Present legal residence Ejido 27, Apt. 2, Mexico, D. F.  
(Street, city, and country)

Address (if any) in the United States c/o Guggenheim Foundation, 551 Fifth Ave.,  
New York City.

Purpose of entry to do creative work in fine arts with fellowship  
granted by Guggenheim Foundation.

Length of stay 12 months.



has not refused a visa, deported, or excluded from admission into the United States, and has not been refused registration under the Alien Registration Act, and has not been deported, and has not been required to depart from the United States at the end of my temporary stay in the United States, and has not been required to depart from the United States at the end of my temporary stay in the United States.

A. R. Luna  
(Signature of applicant)

Subscribed and sworn to before me this 14th  
day of August, 1941

Ernest V. Stracusa  
(Signature of official)

Ernest V. Stracusa  
Vice Consul of the United States of America

Vice Consul of the United States of America.

Nonimmigration visa No. 934 issued SEP 30 1941 under Section 3(2) of the  
Immigration Act of 1924. Service numbers 6603

Files clear.  
dbc.

Visa de migración de Antonio Rodríguez Luna, 1941, Archivo personal, Ayuntamiento de Montoro, Córdoba. // Migration visa of Antonio Rodríguez Luna, 1941, Personal archive, Montoro City Council, Córdoba.

sobre su figura<sup>47</sup> han dado demasiada importancia a esta etapa en Nueva York, que en palabras de su hijo Antonio Serna "fue un paréntesis", desde el punto de vista de su familia y las relaciones que dejó en México; pero, también, fue el lugar donde su pintura se despojó "de todo vestigio de aquel surrealismo social que lo caracterizó durante los años de la guerra. En Nueva York se encontró con el impresionismo, y se zambulló en él con el gusto"<sup>48</sup>.

Aunque pueda ser que ésta solo marcara un parteaguas en su vida personal, existe, también, la posibilidad que las dos muestras realizadas lo situarán en el punto de mira de los intereses del coleccionismo norteamericano, quien sabemos se interesó por su obra a través de la Galería de Arte Mexicano, situada en la ciudad de México. Su relación con este espacio, fundado en 1935, y su galerista, Inés Amor, comenzó desde el mismo momento de su llegada, exponiendo por primera vez en 1941 y, desde entonces, nunca faltó un cuadro suyo en esta Galería. De hecho, el mismo Luna apuntó: "No sabría decir cuántos cuadros se han vendido, ni quién los ha comprado... En Estados Unidos de América, hay muchos cuadros míos, pero nunca me he detenido a indagar dónde están"<sup>49</sup>.

Inés Amor fue la que supo situar la pintura mexicana en Estados Unidos, como demuestran las muestras celebradas en Chicago (1937)<sup>50</sup> o en la Galería Knoedler de Nueva York (1942), entre otras muchas, convirtiéndose en el trampolín para la conquista del mercado estadounidense que se interesó por el arte mexicano debido, también, al cierre del mercado europeo al estallar la II Guerra Mundial. Mantuvo una larga amistad con personalidades como Henry Clifford, director durante muchos años del Museo de Arte de Filadelfia<sup>51</sup>, Nelson Rockefeller, Sam Lewison, Steven Clark, Stantely Marcus, entre otros, quienes acudieron con frecuencia en busca de pintura mexicana a la galería más prestigiosa de la época.

---

<sup>47</sup> Véase, por ejemplo, CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005 o GARCÍA GARCÍA, Isabel (texto). *Catálogo exposición Antonio Rodríguez Luna, hacia el horizonte de la vanguardia*. Córdoba: Fundación CajaSur, 2006, pág. 64.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ SERNA, Antonio. "Boceto biográfico". En: ORDIALES, Graciela (coord.). *Rodríguez Luna*. México: Grupo Financiero Bital, 1995, pág. 172.

<sup>49</sup> ROMERO KEITH, Delmari. *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México: Ediciones GAM, 1985, pág. 132.

<sup>50</sup> *Ibidem*, pág. XXIV.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 61.



En sus memorias no dudó en situar al coleccionismo del país vecino como el “capítulo más importante de [su] galería”<sup>52</sup>.

Rodríguez Luna regresó en 1943 a México, ingresando como profesor de la Escuela Nacional de San Carlos, donde gozó a partir de entonces de reconocido prestigio formando a artistas como María Lagunes o Luis Nishizawa, quienes se sienten sus discípulos. Es a su vuelta, no obstante, donde se manifiesta la influencia de su estancia neoyorkina con “una nueva reelaboración simplificadora” de su pintura, con nuevos temas, o en asuntos ya tratados, dejándose sentir con más contundencia a partir de los años sesenta, cuando evoluciona hacia una abstracción figurativa, apreciándose la influencia de la abstracción americana<sup>53</sup>.

El contacto de Luna con Estados Unidos se mantuvo, volviendo a exponer en 1968 en la Galería Wenger de San Francisco y, en 1969, en la Gallery of Fine Arts de San Diego en California. En la actualidad, la obra de Rodríguez Luna en Nueva York está en paradero desconocido ya que las telas localizadas se ubican en otros estados. Sin embargo, incluimos un conjunto de pinturas que fueron vendidas a coleccionistas originarios de Nueva York, como indican tanto los documentos de venta conservados en la Galería de Arte Mexicano como algunos papeles personales que hoy se ubican en el archivo de Antonio Rodríguez Luna en Montoro (Córdoba). El conjunto, presentado en blanco y negro, abarca telas realizadas entre 1958 y 1963, periodo en el que realiza, en paralelo, series como *Comparsa para un tirano*, la más vasta en su trayectoria, en la que encontramos la representación de presos, locos o lisiados y todo un conjunto de naturalezas muertas con granadas, cebollas o panes. La pintura de Luna siempre estuvo en constante cambio, llevándolo a un último periodo caracterizado por la abstracción, y que coincide con sus últimos 15 años de vida. Las obras adquiridas para Nueva York son las que estuvieron presentes en la exposición de 1960 de la Galería de Arte Mexicano. Se caracterizan por una simplificación que tiende cada vez más a la abstracción y geometrización de las formas y volúmenes, a excepción de *El cojo lisiado*, en la que mantiene, aún, temas muy humanos y profundos. En definitiva, finalizando la década de los cincuenta inició un camino plástico donde dominaron las naturalezas muertas como *Rosas*, *Granadas* o *Peras*, las cuales compartieron

---

<sup>52</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto y CONDE, Teresa del. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pág. 243.

<sup>53</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del...* págs. 197-198.



*Autoridad del Valle de Tenese*, Xavier González, 1937, mural, Oficina de correos y Juzgado, Huntsville, Alabama, Estados Unidos. // *Tennessee Valley Authority*, Xavier González, 1937, mural, Post Office and Court, Huntsville, Alabama, Estados Unidos.

espacio con la presencia de la visión sarcástica del pintor sobre la España del momento, con cuadros críticos de personajes.

Algunos años después del pintor cordobés aterrizará uno de los pintores más internacionales del panorama español, José Guerrero (1914-1991). Iniciado en Granada en los años veinte y treinta, tras el final del conflicto comenzó un periplo europeo con estancias en París, Bruselas, Londres, algunas ciudades de Suiza y Roma. En la ciudad de Tíber su encuentro con Roxanne Whittier, su futura esposa, será el motivo para la llegada de Guerrero a Nueva York en 1949.

Su presencia coincide, en el plano artístico, con el apogeo del expresionismo abstracto que influirá de manera decisiva en el pintor, convirtiéndose en uno de los exponentes más representativos de la pintura abstracta del siglo XX y de la llamada segunda generación de la Escuela de Nueva York<sup>54</sup>.

A comienzos de los años sesenta florecerá en su pintura el recuerdo de Andalucía, especialmente de su Granada natal perceptible a través de obras como *Generalife* o *La Alhambra* que nos remiten directamente a la ciudad nazarí.

Cierra la muestra el almeriense Xavier González (1898-1993), un artista que, aunque cronológicamente fue de los primeros en llegar a Estados Unidos, su vínculo con España se mantiene, más bien, por la relación personal con algunos pintores como Guerrero Magalón<sup>55</sup>.

Llegó a San Antonio (Texas) a instancias de su tío, el también pintor de origen sevillano José Arpa, quien en 1925 abrió una Academia de Arte. Procedente de México, donde su familia había emigrado cuando González tenía apenas 8 años, fue en este país donde acudió a la Academia de San Carlos formándose con Miguel Covarrubias y Rufino Tamayo entre 1923 y 1924. Esta etapa, aunque breve, tendrá gran influencia en su trabajo como muralista que desarrollará posteriormente<sup>56</sup>. Época de formación que será completada en Chicago, en el Art Institute, antes de vincularse a la academia de su tío como docente.

En 1929 se trasladó a Nueva Orleans, entrando a formar parte del plantel de profesores en el Newcomb College. Será en este espacio donde conozca a su futura mujer, la artista Ethel Edwards, quien además fue su primera alumna. Durante estos años, frecuentó la ciudad de Alpine, en Texas, donde durante varios veranos

---

<sup>54</sup> FUENTES, Elvis. "El nexo español de Nueva York". En: AA.VV. *El Nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930-1960*. Nueva York: Instituto Cervantes, 2010, pág. 122.

<sup>55</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie!...* nota 137, pág. 268.

<sup>56</sup> KATAYAMA, Erika. *Xavier González*. Tesis, Louisiana State University, 2009, pág. 65.

dirigió una colonia de pintores. Fue el momento, también, de regresar al viejo continente y de conocer Medio Oriente y Asia gracias a dos licencias que obtuvo para estudiar en Europa, entre 1933-1934 y 1937-1938, conociendo en la última a Picasso en París<sup>57</sup>.

De regreso a Lousiana, donde desarrolló muchos de sus trabajos, inició una de las facetas por las que más se le reconoce, sus murales. Algunos de estos proyectos se inscriben en la política cultural del New Deal lanzada a partir de 1934 por la presidencia de Roosevelt como parte de su proyecto de recuperación económica y apoyo a la cultura, con un programa de contratación de artistas conocido como Public Works of Art Project, seguidos de los Work Progress Administration y los Federal Cultural Program<sup>58</sup>, en los que 10.000 artistas de los Estados Unidos produjeron más de 15.000 trabajos artísticos dirigidos a embellecer edificios públicos, bibliotecas o centros culturales.

A mediados de la década de los cuarenta se mudó a Nueva York donde continuó realizando murales, obras al óleo y acuarelas. A partir de aquí su obra sufrió un cambio, acercándose más al cubismo o surrealismo y apartándose del regionalismo que había copado su obra anterior. Fue profesor en la Escuela de Arte del Museo de Brooklyn y de la Academia Nacional de Diseño, hasta 1976, además de abrir su propio estudio.

En 1947 le fue otorgado el título de Miembro del Guggenheim, siendo también becado por esta institución para recorrer los principales museos de Europa. Viaje que repitió en 1949, esta vez gracias a la beca otorgada por el Museo de Brooklyn. Su obra fue premiada en numerosas ocasiones lo que demuestra el éxito y reconocimiento de su pintura.

En la actualidad, aunque es un artista bastante desconocido en nuestro país, ha sido incluido en algunos trabajos genéricos sobre la pintura de Almería<sup>59</sup>, de ahí

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, pág. 38.

<sup>58</sup> Véase LARKIN, David. *When Art Worked: The New Deal, Art, and Democracy*. New York: Rizzoli International Publications, 2009. En este magno proyecto también participó el andaluz José Moya del Pino (Priego de Córdoba, 1890- San Francisco, 1969) establecido en San Francisco (California). Sobre el programa en general véase, también, <https://www.newdealartregistry.org/Home.html>. [Fecha de consulta: 20 de abril de 2021].

<sup>59</sup> En nuestro país contamos con los trabajos de GODOY ROLLÓN, Dionisio. *Diccionario biográfico de artistas almerienses 1800-1900*. Málaga: Fundación Unicaja, 2014, págs. 138-140 y CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *La pintura almeriense durante la época de la Restauración*. Granada: Universidad de Granada, 1997.



*Saga pionera*, Xavier González, 1941, mural, Oficina de Correo Postal, Kilgore, Texas, Estados Unidos. // *Pioneer Saga*, Xavier González, 1941, mural, Post office, Kilgore, Texas, Unites States.

que su presencia está motivada por la apropiación de la historiografía contemporánea como artista andaluz. Su pintura está representada en importantes museos de Nueva York, como el Metropolitan Museum of Art o el Whitney Museum, y en otras instituciones culturales de diferentes estados, como el Museum of Fine Arts de Seattle, el Museum of Fine Arts de Boston o el New Orleans Museum<sup>60</sup>.

Todos los artistas presentes en la muestra dialogan de una manera diferente con la Gran Manzana, pero mantienen, a través de vasos comunicantes, puntos de unión con Andalucía.



### **The travelling artists. Painting in New York**

At the end of the 19th century, various initiatives enabled our culture to become increasingly international. The creation of the Institución Libre de Enseñanza, the Junta de Ampliación de Estudios and the Residencia de Estudiantes became spaces of connection between Spanish and foreign intellectuals. The three institutions fostered personal and professional links that allowed the creation of cultural and scientific networks and exchanges between Spain, Europe and America. For instance, in the United States, the founding of the Hispanic Society of America (1904) by Archer M. Huntington, to which we shall return later, or the Instituto de las Españas at Columbia University in New York (1920) founded by Federico de Onís. Likewise, there are institutions established in Spain that connect us to the United States, including the International Institute for Girls in Spain (IIGS), which, according to Pilar Piñón, acted "as a true Atlantic bridge between Spain and the United States,

---

<sup>60</sup> Cfr. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Xavier Gonzalez papers, 1908-1997, Series 1: Biographical Materials, 1932-1992, Box 1, Folder 13, Resumes, circa 1969.

establishing contacts and academic relations"<sup>1</sup>. Among the women affiliated with this institution, Susan Huntington, after her return to New York in 1916, became one of the most influential patrons; during the outbreak of the Civil War, her house was an open refuge for exiles<sup>2</sup>. Equally important was Ethel L. Coe, professor of art at the Art Institute of Chicago and the IIGS between 1912 and 1913, who promoted Spanish art in New York with the exhibition *Contemporary Spanish Artists* (1914).

The creation of specific competitions, such as the well-known international exhibitions organised by the Carnegie Institute<sup>3</sup>, also allowed Spanish art, both in the late 19th and 20th centuries, to become visible. As Javier Pérez Segura points out, these awards projected the careers of many Spanish artists onto the international scene. The creation of specific competitions, such as the well-known international exhibitions organised by the Carnegie Institute, also allowed Spanish art, both in the late 19th and 20th centuries, to become visible. As Javier Pérez Segura points out, these awards projected the careers of many Spanish artists onto the international scene. According to Pérez Segura:

*just as had happened until 1939 with painters such as Salvador Dalí, Hipólito de Caviedes or, to a lesser extent, Pere Pruna, Joan Junyer or Pedro Sánchez, after 1950 some of the Spanish painters and sculptors had - thanks to their previous success in the Internationals - a very prominent presence in other American cities, being New York always at the forefront<sup>4</sup>.*

The year 1898 inaugurated the presence of Spanish artists in these competitions; however, the most prominent artists lived in Paris (Francisco Domingo) or Rome (José Villegas). At the beginning of the following century, names such as Joaquín Sorolla paved the way for a new generation of painters, including the Andalusians<sup>5</sup> Luis Jiménez Aranda, Gonzalo Bilbao and José Moreno Carbonero. Their works attracted the interest of many American collectors.

---

<sup>1</sup> PIÑÓN VARELA, Pilar. "El Instituto Internacional, puente atlántico con los Estados Unidos". In: GARCÍA-VELASCO, José (ed.). *Redes internacionales de la cultura española*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2014, p. 277.

<sup>2</sup> Ibid, p. 281.

<sup>3</sup> Founded by Andrew Carnegie.

<sup>4</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*. Madrid: Instituto Franklin, 2017, p. 16.

<sup>5</sup> Ibid, p. 23-24.

From 1922 onwards, a change in management strengthened relations with our country through the manager Margaret Palmer, who settled in Madrid until 1939 after leaving Paris with the outbreak of the First World War<sup>6</sup>. Thus, the 1923 edition expanded the list of Spaniards with the presence, among others, of the Andalusians José María López Mezquita and Daniel Vázquez Díaz, who was to become one of the essential artists "in the configuration of a specific image of modern Spanish art"<sup>7</sup>. The 1925 edition also featured, for the first time, the work of Pedro Antonio Martínez Expósito, originally from Pulpí (Almería), and that of José María Rodríguez Acosta, a native of Granada.

The 1930s began with the award of the first prize to Pablo Picasso for his *Portrait of Olga* (1923). According to Pérez Segura, during this decade, the list of Spanish artists taking part in the competition became "a broad and highly heterodox selection, which included some of the pioneers of the modernisation of Spanish painting (Zuloaga, Mir, Solana and Valentín de Zubiaurre). However, they were beginning to be relegated by a younger generation, which would immediately lead the way in a variety of neo-figurative proposals"<sup>8</sup>. However, artists of Andalusian origin continued to be represented by names such as Daniel Vázquez Díaz, Gustavo Bacarissas and Alfonso Grosso. The latter, born in Seville, made extensive trips to sell his work in the United States. He travelled twice to New York, the first time in 1926, to hold an exhibition -which previously had been shown in Seville- at the Ehrich Gallery and on a second occasion, in 1929, exhibiting at the Humberto and Anderson Galleries, as well as in other cities in the United States<sup>9</sup>.

As for Diego López, he made a trip at the end of 1916 that took him to visit New York, New Jersey and Philadelphia. During this trip, he sold various works as well as receiving other commissions<sup>10</sup>.

From 1934 onwards, changes allowed the exhibition of pieces by artists who had not yet exhibited. However, no Andalusian artist was part of it until the 1937 edition, when Cristóbal Ruiz Pulido was part of the exhibition. Ruiz Pulido also took

---

<sup>6</sup> On Margaret Palmer in Spain: PÉREZ SEGURA, Javier. *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

<sup>7</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie!...* p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid*, p. 39-40.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, p. 495-502.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 493.



part in the 1938 edition when he was already living in London. Between 1940 and 1949, these exhibitions were no longer international; however, Spaniards who had become American citizens, such as Federico Castellón and Xavier González, from Almería, were part of them. In the 1950s, the exhibitions became international once more, so painters such as José Guerrero (1950) and Rafael Zabaleta (1952) submitted pieces. Thus, for some painters, these competitions were valuable venues for both becoming the gateway to the United States and the acquisition of works, now part of numerous museums and private collections.

Other exhibitions held during the first decades of the 20th century also took place in New York, including the one organised in 1927 by the Union of Spanish Draughtsmen and the attempts in 1928 and 1929 to hold a curated exhibition of Spanish art. While all these events were important, prominent Spanish personalities played a decisive role in projecting Spain in the United States. In this regard, the work by the marquis Benigno de la Vega-Inclán was essential due to his position as director of the Royal Commissariat of Tourism (1911-1929). Similarly, he was also, directly or indirectly, involved in "controversial" sales of Spanish artworks in the United States due to his relations with great magnates and collectors such as Henry Frick, Charles Deering and Huntington<sup>11</sup>.

Thanks to the Hispanic Society and its founder, Archer Milton Huntington, a Granada-born artist, the painter José María López Mezquita (1883-1954), became his protégé of the American. Huntington was passionate about Hispanic culture, which led him to create, in 1904, a specialised library and museum<sup>12</sup>.

López Mezquita initially trained in the studio of José Larrocha, a period in which he already showed his talent for portraiture and established "a taste for costumbrismo as an aesthetic, social and anthropological option"<sup>13</sup>. After settling in

---

<sup>11</sup> KAGAN, Richard. "El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?". In: SOCIAS, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (eds.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Trea, 2013, p. 199-202.

<sup>12</sup> On his work as a collector and patron of Spanish art see, among others, JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores and MACK, Cindy. *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, 2010, p. 129-147. On the art collection see BURKE, Markus B. "The Hispanic Society of America, Nueva York". In: ROGLÁN, Mark A. (ed.). *Arte español en los Estados Unidos*. Madrid: Ediciones El Viso, 2016, p. 125-143.

<sup>13</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*. Valencia: López de Aragón S.L y Arco Libros, S.L., 2007, p. 32.

Madrid with his family in 1897, he entered the San Fernando School of Fine Arts and studied under Cecilio Pla, who was decisive in his technical and thematic development. During this period, López Mezquita became a member of the Círculo de Bellas Artes. He came into contact with the works of the great masters such as Velázquez, Goya and El Greco, the former becoming a point of reference, together with renowned portrait artists of the time such as Singer Sargent.

His participation in the National Exhibition of Fine Arts of 1901 with *Los presos*, also known as *Cuerda de presos* (currently held at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), granted him the first prize. He was a precocious artist who enjoyed greater recognition than other painters of his generation, such as his great friend José María Rodríguez Acosta. This early success also earned him a grant from the Infanta Isabel de Borbón to travel to Paris in 1902. During this stay, which lasted four years, he alternated trips to Spain, Belgium, Holland and England, initiating a self-taught apprenticeship with the European masters. His fame increased after winning the third medal at the Paris Salon of 1903. It is important to note that it was during this period that he also made his first American contacts. The Portrait of Alice Mumford, submitted the same year at the Salon d'Automne, evidences his friendship with the American painter Alice Mumford Roberts Culin<sup>14</sup>. Mezquita met Singer Sargent on a trip to London in 1906<sup>15</sup>. Both Sargent and James Whistler became notable influences in his portrait, although Mezquita moved away from the latter's symbolism, becoming more interested in naturalism.

In 1905, he took part in the French exhibition at the Grand Palais, where he exhibited the work today known as *Patio de Arrayanes*. This subject, which he had already been working on and would continue to work, had seduced numerous foreign artists, among whom Sargent was one of the pioneers<sup>16</sup>. That same year he returned to Spain, settling in Granada, where he opened a painting workshop which was visited by, among others, Pedro Antonio Martínez Expósito (Pulpí, Almería, 1886). Despite travelling to America, Martínez Expósito always had a bond with Madrid and Paris, where he continued to submit his canvases in various awards.

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 125. As her biography points out, the American painter lived in Paris but also spent time in Spain. Cfr. WARDLE, Marian (ed.). *American Women Modernists: The Legacy of Robert Henri, 1910-1945*, 2005, p. 191.

<sup>15</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954...* p. 153.

<sup>16</sup> Ibid., p. 138-145.

From this point onwards, López Mezquita continued evolving, a change, particularly visible, in regional themes, portraiture and, to a lesser extent, landscape painting, which led him to a *more mature style oriented towards the models of Spanish painting*<sup>17</sup>. Pérez Rojas's realism was intensely expressive, moving away from Sorolla and becoming closer to Zuloaga. It was not until the new decade that his works were awarded again; his success at the Munich International (1909), with a gold medal, and at the Buenos Aires Exhibition (1910), reveal an internationally recognized artist whose years of plenitude lay ahead of him. These events mark the beginning of a period of exploration of the gypsy ethnicity, being captivated by folklore and popular art, with a keen interest in female portraits. In these portraits, he displays his temperament, personality and admiration of feminine beauty. López Mezquita painted several commissions on this subject, starting to take an interest in the vision of Castile, which began to take priority in the second decade of the 1920s. Particularly, the city of Ávila, where eventually he ended up building a studio, became a recurrent motif.

On a personal level, López Mezquita married Fernanda Morales, a model who appears in some of his paintings; the couple welcomed their first child, Julio, in 1915. Around this time, he produced several works with themes related to the art of bullfighting. Some of the figures depicted are well-known, while others, such as those held at the Hispanic Society, show anonymous characters<sup>18</sup>. In addition to these portraits, López Mezquita created his gallery of several illustrious figures, many of them painted for his American period, which began in the mid-1920s. However, the first link that López Mezquita had with the United States was in 1915 at the Panama-Pacific International Exposition (San Francisco, California), where he won a Silver Medal<sup>19</sup>, and in the 1920s, at the Pittsburgh Institute. It should be noted that, in addition to his friendship with Alice Mumford Roberts Culin, the New York artist Antoinette Schulte studied under López Mezquita in his studio in Madrid.

However, it was not until the second half of the 1920s that López Mezquita's presence in the United States became permanent. In 1926, a year after being named a member of the San Fernando Academy, he became the first corresponding member and, in 1930, a full member of the Hispanic Society. He

---

<sup>17</sup> Ibid., p. 152.

<sup>18</sup> Gifted by his pupil Antoinette E. Schulte, Pérez Rojas dates it to between 1915-1920, while the Hispanic Society dates it to 1924, the same year that he painted the portrait of Juan Belmonte.

<sup>19</sup> RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa...*p. 493.

travelled to New York to stage an exhibition under the patronage of King Alfonso XIII at the Reinhardt Galleries, which toured Chicago and Boston. As Pérez Rojas<sup>20</sup> rightly points out:

*This trip to the United States had a significance that the artist had no doubt already sensed or was partly seeking. Mezquita was at the peak of his career with a solidly established prestige as a portraitist and painter of types and customs. However, perhaps he had almost reached his peak in Spain within his world of possibilities and ambitions<sup>21</sup>.*

The travel and exhibition led to meet Huntington<sup>22</sup>, who both acquired his canvas *Women of Avila* and commissioned him to paint portraits of himself and his second wife, Hyatt Huntington. In this full-length portrait, included in the exhibition, Archer Huntington was captured elegantly dressed and holding a book in his hand, a symbol of his interest in culture. Thus, the canvas embodies the relationship between Andalusia and New York, between a painter, López Mezquita, and an American patron, as the aristocrat proposed that the Spanish artist continues with the work that Joaquín Sorolla had been doing, thus opening the doors of the American art market to him<sup>23</sup>.

During this period, he received a commission to paint a series of portraits of Spanish and international political and cultural personalities, which led him to return to New York that same year and travel to South America between 1927 and 1928<sup>24</sup>. Thus, dated between 1926 and 1928, most of them are frontal and, to a lesser extent, profile portrait, using interior or sketchy landscapes as a background. The majority of the sitter are men, including the Andalusians as Manuel de Falla or Manuel Gómez-Moreno; though, there is also room for women, such as Concha Espina, María de Maetzu, both dated 1928, and Gabriela Mistral (1935). Occasionally, when the sitter

---

<sup>20</sup> The most complete research of José María López Mezquita in New York to date has been carried out by Francisco Javier Pérez Rojas in his book *López Mezquita. 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*, published in 2007. A major research project which was completed by a touring exhibition. A small catalogue was also published with the same title. This exhibition made it possible to see for the first time in Spain a group of canvases belonging to the Hispanic Society of New York

<sup>21</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954...* p. 312.

<sup>22</sup> Although, as Pérez Rojas points out, both had American friends in common, including the painter Alice Culin Munford and Antoniette Schulte, a disciple of López Mezquita. Cf. *ibid.*, p. 313.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>24</sup> About these portraits, *cfr.*, *ibid.*, p. 325-345.

is anonymous, as in *Portrait of an Artist*, the tone and style of the piece are unquestionable modern<sup>25</sup>.

Between 1929 and 1930, he received a commission to produce a series of types dressed in regional costumes, both women and men from the provinces of Alicante, Ávila and Valencia. Between 1929 and 1930, he received a commission to produce a series of types dressed in regional costumes, both women and men from the provinces of Alicante, Ávila and Valencia. This series concluded with various portraits (1930-1932) of popular types from Granada, Malaga and Murcia, which have larger sizes than the previous ones. The artist made several trips to paint *Viejas Alpujarreñas* ("Old women of the Alpujarra"), in which two old women are spinning bast and knitting stockings, *Viajando en la Alpujarra* ("Travelling in the Alpujarra"), *Pastores de la Alpujarra* ("Shepherds of the Alpujarra"), *Jabegote* or *Vendedor de Pescado* ("Fish Seller"). According to Pérez Rojas<sup>26</sup>, these series are defined by "*the orientation of the commission, which has a sense of verisimilitude between the figures and the conjunction of the elements of their surroundings*"<sup>27</sup>. The work, the craftsmanship or the solemnity of religious festivities inspired these creations, giving them a unique and ethnographic value.

López Mezquita also acted as Huntington's delegate in Spain, acquiring paintings by contemporary artists to complete his collection, including works by the Andalusian Gonzalo Bilbao, *The Tobacco Factory*. López Mezquita bought it during a visit to Bilbao's studio for 8.000 pesetas<sup>28</sup>, having not found anything else of interest. Their initial relationship, between patron and painter, gradually developed into a true friendship, becoming a member of Huntington's circle of friends in Spain through the Marquis de la Vega-Inclán, who often included references full of appreciation for the painter in his letters to Huntington. These letters allow us to examine Huntington's conflicting, neutral or, at times, favourable towards the Second Spanish Republic<sup>29</sup>.

Mezquita was in Madrid when the outbreak of the Spanish Civil War took place in 1937; he moved to Valencia with his family, following the same itinerary as

---

<sup>25</sup> The dates again differ. The Hispanic Society dates it 1924, while Pérez Rojas suggests 1929, the same date as the New York cityscapes. *Ibid.*, p. 349.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 353-378.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>29</sup> See chapters 4 and 5 in Patricia FERNÁNDEZ LOZANO, Patricia. *Archer M. Huntington. El fundador de la Hispanic Society of America en España*. Madrid: Marcial Pons, 2018, p. 217-309.

the Republican government. That year he went to exile in the United States, leaving his son and wife in Spain, whom he would never see again<sup>30</sup>. In 1944, he moved to Havana, where he continued to devote himself to portraiture thanks to commissions from wealthy Cuban families, although he would always keep in touch with New York. After a short stay in Santo Domingo in 1947, he returned and remarried the American Elnora Gruber. During this period, Huntington bought various paintings, including *Cuquita*, continuing his interest in popular types, now Americans<sup>31</sup>, and commissioned him to produce another ethnographic series, centred on Portugal, which López Mezquita painted a year later and delivered personally to the Hispanic Society<sup>32</sup> in 1949.

In 1950, he visited Mexico; despite his health beginning to fail in 1952, he returned to Spain, moving to Avila. In the Castilian city, he produced his last canvases. In 1951, he visited Mexico; despite his health beginning to fail in 1952, he returned to Spain, moving to Avila. In the Castilian city, he produced his last canvases, which, through a muted palette and a more synthesised technique, reflect his American experiences. This period was an anthology at the *Círculo de Bellas Artes* in Madrid, an institution which a year earlier, in 1951, had awarded him the recently created Prize of Honour.

Despite his deteriorated health, he made one more trip to the United States and Cuba, returning in 1954, passing away in Madrid that same year. His posthumous exhibition<sup>33</sup> was held at the Crespi Gallery in New York.

In short, López Mezquita is an artist who maintained, throughout his life, an equal relationship with Spain and the United States. From the 1920s to the 1950s, other artists arrived in New York for various reasons, being the Spanish Civil War era, a pivotal period for the entrance of Spanish citizens to the country. As is well known, those who, in any capacity, supported the legal Republican government were exiled. According to Dore Ashton, New York became "a beacon for artists, the only city that housed a radically new cosmopolitan museum", referring to the recently created Museum of Modern Art in 1929.

Due to its neutrality and exterior policy, the United States did not allow a massive influx of Spanish exiles; however, associations, newspapers or citizens,

---

<sup>30</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954....* p. 390.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 400-412.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 431.

particularly in New York, supported and requested aid for Republican Spain. In the field of the visual arts, left-wing New York artists joined the Republican cause by mobilising "in favour of its survival and the US military embargo on Spanish defenders through fund-raising campaigns, exhibitions and visual images full of force, until the surrender of the Republican government in 1939"<sup>34</sup>. Spaces such as the Artists Union, created in 1935, raised funds, sent members to Spain as combatants through the Lincoln Brigade, and through *Art Front*, its newspaper, published news, essays and images of what was happening.

The American Artists Congress (AAC), created in 1935 by left-wing activists, carried out similar actions. According to Helen Langa<sup>35</sup>, "this group represented artists from a wide range of artistic and political positions, but anti-fascism, opposition to American racism and support for Spain were at the top of their political agenda"<sup>36</sup>. Hence, they organised meetings and exhibitions, two of which focused on the Spanish conflict with the participation of artists such as Philip Guston. Also, left-wing artists, including William Gropper, Michael Lenson or Elizabeth Olds, found in the communist magazine *New Masses* a way to give visibility to their drawings, engravings or paintings that condemned or showed the reality of the Spanish conflict. Many of these works are lost; the pieces that have survived have recurrent motifs, including women and children, the heroism of the militias and the troops of the Lincoln Brigade, the commitment of American artists, and landscapes depicting the destruction of the countryside and peasant communities<sup>37</sup>. Federico Castellón (1914-1971) created a remarkable piece, *Paisaje español* (1938), on the latter motif "in which he portrayed the anguish of contemplating your homeland destroyed by the war".

Castellón had arrived in New York as a child, settling with his family in Brooklyn, where he took his first commission as a painter. Originally from Almería and "New-

---

<sup>34</sup> LANGA, Helen. "Los artistas visuales de Nueva York y la Guerra Civil española". In: CARROLL, Peter N. and FERNÁNDEZ, James D. (eds.). *Contra el fascismo. Nueva York y la Guerra Civil española*. Madrid: Museum City of the New York, Instituto Cervantes, Fundación Pablo Iglesias, Generalitat de Catalunya, 2007, p. 105.

<sup>35</sup> Ibid, p. 106.

<sup>36</sup> The first was held in October 1936 under the title "To Help Democracy in Spain" and the second, held in December 1937, was titled "In Defence of World Democracy: In Memory of the Peoples of Spain and China". Ibid.

<sup>37</sup> Ibid., p. 109.

Yorkised from an early age"<sup>38</sup>, throughout his life, as it is evident in some of his works, he never broke the bond with his native land. An essential figure of surrealist New York, between 1934 and 1936, thanks to a grant, he enjoyed a stay in Europe, which enabled him to return to Spain. After returning to the United States after the outbreak of the Spanish Civil War, he produced several pieces depicting the consequences of the armed conflict.

Thus, the Spanish Civil War connected these artists of different generations, although this did not mean that they were committed to this conflict. López Mezquita, who fled Spain, continued with a work focused on portraiture and commissions. Castellón, who grew up in another country, assimilates in his work what was happening in Spain.

Concurrently, among the artists whose arrival to the United States was more directly related to the consequences of the end of the war and Franco's rise to power are Juan Eugenio Mingorance (1906-1979) and Antonio Rodríguez Luna (1910-1985). The information available on Mingorance's stays in New York is quite confusing as they took place at different times during the 1930s and 1940s. Between 1934 and 1935<sup>39</sup>, as the press reflects, Mingorance exhibited for the first time in the United States, having his Moroccan types positive reviews. The motif was inspired by the extensive travels he made during his time in Paris, where he lived in 1932<sup>40</sup>, after receiving a grant from the Ministry of Public Instruction.

The exhibition in New York took place at the Seligman and Scuybb Galleries, selling almost everything on show. At that time, and according to the press, he had married a "distinguished American lady"<sup>41</sup>, enjoying resounding success and being applauded as a revelation artist. The woman referred to in the press was the painter France Latzko<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> BONET, Juan Manuel. "Una Nueva York español". In: AA.VV. *El Nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930-1960*. Nueva York: Instituto Cervantes, 2010, p. 58.

<sup>39</sup> "Juan E. Mingorance". *Revista Hispánica Moderna* (Pennsylvania), 4 (1935), p. 317-318.

<sup>40</sup> TRENAS, Julio. *El pintor Juan Eugenio Mingorance. Obra plástica y trayectoria humana*. Madrid: Arte Universal, 1963, p. 24.

<sup>41</sup> GALINSOC, Luis de. "El pintor Juan E. Mingorance, en Norteamérica". *ABC Madrid*, September, 8, 1935, p. 7.

<sup>42</sup> We have little information about the artist, who held several exhibitions in Mexico, such as the one in 1946 at the Círculo de Bellas Artes, where the watercolour *Estudio de Mingorance en Nueva York* is mentioned among the works presented, which proves that both of them were in the American city. Cfr.



During the Civil War, some researchers placed him outside Spain. However, Castro Leal, who is cited by Julio Trenas, referring to the exhibition he presented in 1944 at the Galería Arte y Decoración in Mexico, states: "...then came the tragedy of Spain. He fights in the ranks of the Republic, suffering, like all generous Spaniards, that spiritual crisis which seeks in all the painters of the Peninsula, not excluding Picasso himself, symbols charged with eloquence..."<sup>43</sup>. In any case, whatever the exact date of his definitive departure, in 1936, he travelled to the United States where he exhibited in Los Angeles (California), at the Otis Institute, at the Seligman and Squybb Galleries in New York and the Radio City Center. At the end of that year, he exhibited for the first time at the Witcomb Gallery in Buenos Aires. In 1937 he travelled around Europe again, first to Paris, then Rome, Genoa, Milan, Venice and back to Paris, where he lived for two years. The outbreak of the Second World War forced him to leave Paris, landing again in New York, where he produced a group of canvases under the title *Masacres* (Massacres)<sup>44</sup>.

However, in 1943 he moved to Mexico, where he began to work as a professor at the Escuela de Bellas Artes in San Miguel Allende, settling permanently in Monterrey where he became a fashionable painter. He is absent from this exhibition since most of his works in the United States are currently in private collections - we could locate only one piece at the Philadelphia Museum of Art-.

Rodríguez Luna arrived in New York in 1941 on a grant from the prestigious Guggenheim Foundation. Only two years earlier, he had arrived in Mexico as an exile. The scholarship was part of the programme created in 1925 by John Simon Guggenheim and Olga Hirsch; in 1929, Hirsch included Latin America as part of the programme to improve and strengthen cultural relations<sup>45</sup>.

The painter's stay in the city of skyscrapers changed the course of his life. While at first, he expressed loneliness and longing for his loved ones, his wife and son having remained in Mexico, the situation soon changed. On a personal level, he met Alicia

---

FERNÁNDEZ, Justino. "Catálogo de Exposiciones de 1946". Anales de Instituto de Investigaciones Científicas (Mexico), Supplement to number 15 (1947), p. 30-31.

<sup>43</sup> CASTRO LEAL, Antonio. "Mingorance: un pintor español en México". In: TRENAS, Julio. *El pintor Juan Eugenio Mingorance...* p. 76-77.

<sup>44</sup> Cfr. VIRIBAY, Miguel. "Aproximación a la pintura en Jaén: 1900-1060". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses*, 204 (2011), p. 391. and SESMERO RUIZ, Julián. *Diccionario de pintores, escultores y grabadores en Málaga siglo XX*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2009, p. 262.

<sup>45</sup> Among the Mexicans who received the scholarship at the same time as Rodríguez Luna were the painters Miguel Covarrubias, Leopoldo Méndez and Carlos Orozco Romero.

von Stoberl Holsten, who later became his wife. His stay in the United States enabled him to hold two exhibitions, the first at the National Museum<sup>46</sup> in Washington and the second at the Carrol Carstairs Gallery in New York.

The one-year grant was extended until 1943; however, neither his biographer Juan Rejano nor the most recent papers<sup>47</sup> have given too much significance to this period in New York, which in the words of his son Antonio Serna "was a parenthesis". It was not only a temporary digression from his family and the relations he left behind in Mexico but also a change in his style. His painting was stripped "of all vestiges of the social surrealism that it had during the war years. In New York, he encountered Impressionism and plunged into it with gusto"<sup>48</sup>.

Although it might be considered an episode in his personal life, the two exhibitions he held placed him in the spotlight of American collectors, who, as we know, became interested in his work through the Galería de Arte Mexicano, located in Mexico City. His relationship with this gallery, founded in 1935, and its gallery owner, Inés Amor, began as soon as he arrived, exhibiting his work for the first time in 1941. Since then, his work was constantly displayed at the gallery; Luna stated: "I can't say how many paintings have been sold, nor who has bought them... In the United States of America, there are many of my paintings, but I have never stopped to find out where they are"<sup>49</sup>.

Inés Amor positioned Mexican painting in the United States, as is evidenced by the exhibitions, among many others, held in Chicago (1937)<sup>50</sup> and at the Knoedler Gallery in New York (1942). These shows were pivotal to conquer the American market, which became interested in Mexican art when the European market closed following the outbreak of the Second World War.

He maintained friendships with influential personalities, who frequently came to the most prestigious gallery of the time seeking Mexican paintings, including Henry

---

<sup>46</sup> Some works are preserved in this institution, although they are identified by the wrong first name.

<sup>47</sup> See, CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005 or GARCÍA GARCÍA, Isabel (texto). *Catálogo exposición Antonio Rodríguez Luna, hacia el horizonte de la vanguardia*. Córdoba: Fundación CajaSur, 2006 p. 64.

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ SERNA, Antonio. "Boceto biográfico". En: ORDIALES, Graciela (coord.). *Rodríguez Luna*. México: Grupo Financiero Bital, 1995, p. 172.

<sup>49</sup> ROMERO KEITH, Delmarí. *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México: Ediciones GAM, 1985, p. 132.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. XXIV.

Clifford, director for many years of the Philadelphia Museum of Art<sup>51</sup>, Nelson Rockefeller, Sam Lewison, Steven Clark or Stanly Marcus. In her memoirs, she did not hesitate to describe collecting in the neighbouring country as the "most important chapter of [her] gallery"<sup>52</sup>.

After his return to Mexico in 1943, Rodríguez Luna became a lecturer at the Escuela Nacional de San Carlos, enjoying the recognition of his peers and having disciples that included artists such as María Lagunes and Luis Nishizawa. In time, the influence of his New York period became apparent by "a new simplifying reworking" of his painting, new motifs or in subjects already treated, a new phase started. A period reached its highest point from the 1960s onwards when he evolved towards a figurative abstraction, influenced by American abstract art<sup>53</sup>.

Luna's contact with the United States continued, holding two exhibitions, one in 1968 at the Wenger Gallery in San Francisco and, in 1969, at the Gallery of Fine Arts in San Diego, California. Currently, Rodríguez Luna's work in New York is unaccounted for, being the located canvases in other states. However, we have included a group of paintings sold to New York collectors, as indicated both by the ledgers kept at the Galería de Arte Mexicano and by some personal documents, currently held at the Archive Antonio Rodríguez Luna in Montoro (Cordoba). The set, a group of black and white canvases, was created between 1958 and 1963; during this period, he also produced several series, including *Comparsa para un tirano* (*Comparsa for a Tyrant*), the most extensive one in his career. The set, a group of black and white canvases, was created between 1958 and 1963; during this period, he also produced several series, including *Comparsa para un tirano* (*Comparsa for a Tyrant*), the most extensive one in his career. These works depict prisoners, madmen, disabled people and a whole series of still lifes with pomegranates, onions and loaves of bread. Luna's painting was always in constant change, being the final period of his career, the last 15 years of his life, defined by its abstraction. The works bought for New York clients were exhibited in 1960 at the Galería de Arte Mexicano. Except for *The Cripple*, in which he still maintains human and profound subjects, the rest of these series depict a simplification of forms and volumes, becoming quite close to abstraction and geometrization. In the late 50s, he began a plastic style dominated

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 61.

<sup>52</sup> MANRIQUE, Jorge Alberto y CONDE, Teresa del. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, p. 243.

<sup>53</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del...* p. 197-198.

by still lifes such as *Roses*, *Pomegranates* or *Pears*, which shared space with the painter's sarcastic vision of the Spain of the time expressed through critical portraits.

José Guerrero (1914-1991), one of the most international painters on the Spanish scene, arrived a few years later than Rodríguez Luna. He began his career in Granada in the 1920s and 1930s, and after the end of the Spanish Civil War, he travelled to Europe on a tour that included Paris, Brussels, London, Rome and several Swiss cities. Meeting his future wife, Roxane Whittier Pollock, in the Italian capital was the reason behind his arrival in New York in 1949.

His stay coincided with the peak of abstract expressionism, which would have a decisive influence on the painter, making him one of the most representative authors of the second generation of the New York School<sup>54</sup>.

At the beginning of the 1960s, his memories of Andalusia, especially Granada, will be reflected in his paintings, in works such as *Generalife* and *La Alhambra*, which take us back to the Nasrid city.

The exhibition ends with Xavier González (1898-1993), an artist who, although chronologically was the first to arrive in the United States, his bond with Spain was mainly through his relationship with the painter Guerrero Magalón<sup>55</sup>.

He arrived in San Antonio (Texas) at the behest of his uncle, the Sevillian-born painter José Arpa, who opened in 1925 an art academy. In Mexico, where his family had emigrated when González was only eight years old, he attended the San Carlos Academy, where he studied, between 1923 and 1924, under Miguel Covarrubias and Rufino Tamayo. This period, although brief, would influence his work as a muralist<sup>56</sup>. He completed his training in Chicago, at the Art Institute, before joining his uncle's academy as a teacher.

In 1929, he moved to New Orleans and joined the faculty at Newcomb College, where he met his future wife, the artist Ethel Edwards, who was also his first student. It was a frantic period, running, during the summers, a colony of painters in Alpine (Texas) and travelling, between 1933-1934 and 1937-1938, to Europe, thanks to two fellowship grants, the Middle East and Asia. It was during his stay in Paris when he met Pablo Picasso<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> FUENTES, Elvis. "El nexo español de Nueva York". In: AA.VV. *El Nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930-1960*. Nueva York: Instituto Cervantes, 2010, p. 122.

<sup>55</sup> PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie!*...note 137, p. 268.

<sup>56</sup> KATAYAMA, Erika. *Xavier González*. Thesis, Louisiana State University, 2009, p. 65.

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 38.

On his return to Louisiana, where he produced many of his works, he began to work on murals, the media for which he is best known. Some of these projects are part of the New Deal cultural policy launched in 1934 by the Roosevelt presidency, as part of the economic recovery project and support for culture. This plan included a programme for hiring artists known as the Public Works of Art Project, followed by the Work Progress Administration and the Federal Cultural Program<sup>58</sup>, for which 10,000 American artists produced more than 15,000 works of art aimed at beautifying public buildings, libraries and cultural centres.

In the mid-1940s, he moved to New York, where he continued to paint murals, oil paintings and watercolours. From this point onwards, his style changed, moving closer to Cubism or Surrealism and away from the regionalism that had dominated his earlier career. He opened his studio and taught at the Brooklyn Museum School of Art and the National Academy of Design until 1976.

In 1947, he was appointed a member of the Guggenheim museum and awarded a fellowship that allowed him to visit the museums of Europe. In 1949, he returned thanks to a grant awarded by the Brooklyn Museum, visiting, once more, the most prominent museums. His work enjoyed great success and recognition, being awarded numerous times.

Although he is not a well-known artist in our country, his name has been part of several volumes on the painting of Almeria. Thus, contemporary historiographers had considered him an Andalusian artist. His work is part of several American collections, including the Metropolitan Museum of Art and the Whitney Museum, both in New York, the Museum of Fine Arts in Seattle, the Museum of Fine Arts in Boston and the New Orleans Museum.

All the artists that are part of this exhibition had a unique dialogue with New York without losing their bonds with Andalusia.

---

<sup>58</sup> See LARKIN, David. *When Art Worked: The New Deal, Art, and Democracy*. New York: Rizzoli International Publications, 2009. The Andalusian José Moya del Pino (Priego de Córdoba, 1890 - San Francisco, 1969), who settled in San Francisco (California), also participated in this great project. On the programme, see also, <https://www.newdealartregistry.org/Home.html>. [Date of access: April 20th, 2021].



**Catálogo de obras**

// Catalogue





### **Archer Milton Huntington**

José María López Mezquita (1883-1954)

1926

Óleo sobre tabla // oil on panel

235 x 106,8 cm.

The Hispanic Society of America,

Nueva York // New York

Clasificado como un “retrato de aparato” democratizado, se somete a la adulación al dejar patente la distinción del personaje, siguiendo la tesis de Ramón Pérez de Ayala para este término. Para ello escoge un encaje de la figura en vertical con un punto de vista de abajo arriba que potencia la ascensionalidad sublimando al personaje, una posición que permite que la cabeza se posicione en línea de continuidad restando altivez y distancia al gesto. La mirada directa lo pone en relación con el plano exterior suavizando límites sociales y el anuncio de sonrisa, solo apuntado por una leve línea en la comisura de los labios, lo humaniza y provoca cotidianeidad y simpatías.

La lectura clara de estos valores viene de la mano de Velázquez del que toma prestado su *Esopo de la cintura para arriba* y del *Conde Duque de Olivares* de la propia colección Huntington, la mitad inferior. Sin embargo, para la posición de la cabeza recurre a un esquema que ya había usado en el retrato de Fernando de los Ríos de 1924 y la enmarca y resalta igualmente con los toques blancos del cuello de la camisa con una clara intención de concentrar en ella la personalidad imponente del retratado. En la paleta vuelve a Velázquez trabajando los negros y blanco que modelan con valores escultóricos a la figura al recortarla y aislarla del plano de fondo.

La asociación tan directa a Velázquez no es gratuita ya que le permite transmitir esa estética de la dignidad que este acuñó y que en las primeras décadas del siglo XX en España se recupera para la definición de los valores de lo español. Una relación que, además, identifica y define al retratado como el hispanista que era y potenciador, desde el arte y la cultura, de los valores de España.

La obra fue presentada a la Hispanic Society of America el 14 de Julio de 1934.



Following Ramón Pérez de Ayala's use of the term "camera portrait", this piece has been classified as a democratized version of it since the artist's aim to flatter the sitter by highlighting his social position. López Mezquita chose a vertical orientation for this portrait, with a bottom-up viewpoint that enhances the sitter's verticality, sublimating him; a composition that allows the head to be positioned in a continuous line, reducing the haughtiness and distance of the gesture. The direct gaze, out of frame, helps to blur the social differences, and the hint of a smile, barely expressed by a line in the corner of the lips, humanizes him, making him relatable.

Velázquez was the source of inspiration for this piece. The upper part is influenced by the portrait of Aesop while the lower area pays homage to the portrait of Gaspar the Guzmán, Count-Duke of Olivares, which Huntington owned. However, the position of the head is not a reference to the Sevillian Master but part of López Mezquita's technique. Previously, he had employed this perspective, for instance, in the portrait of Fernando de los Ríos (1924). Similarly, the artist frames and highlights Huntington's features by adding white brushstrokes to the collar, aiming to focus the observer's attention on his imposing personality.

López Mezquita turns to Velázquez for the colour palette, working with blacks and whites that model the body with sculptural values by emphasizing it and isolating it from the background.

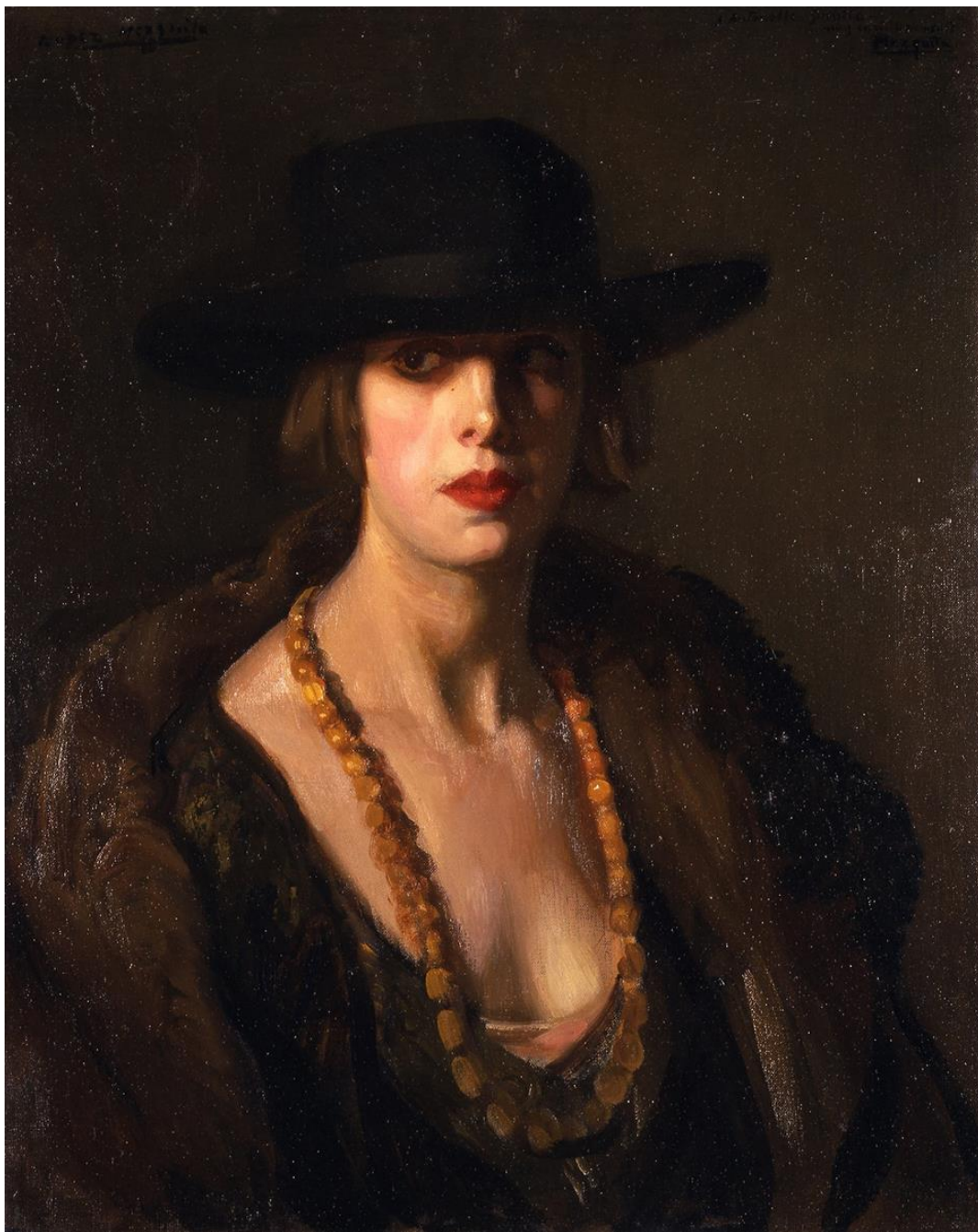
AA.VV. Catálogo exposición *López Mezquita*. Granada: Instituto Gómez Moreno-Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

CAÑAS JIMÉNEZ, José Tomás y FRIERA SUÁREZ, Florencio (comps.). *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta- Caja de Ahorros de Granada, 1991, págs. 34-36.

CODDING, Mitchell A. (ed.). *Tesoros de la Hispanic Society: Visiones del mundo hispánico*. Madrid, New York: Museo Nacional del Prado, The Hispanic Society of America, 2017, págs. 418-419.

GILMAN PROSKE, Beatrice. *Archer Milton Huntington*. New York: The Hispanic society of America, 1965.

Teresa Sauret Guerrero



**Modelo con sombrero** // *An artista model*  
José María López Mezquita (1883-1954)  
C. 1929  
Óleo sobre lienzo // Oil on canvas  
87,6 x 72,4 cm.  
The Hispanic Society of America, Nueva York //  
New York

Realizada hacia 1929, pertenecía a la colección del pintor hasta que éste se la regaló a su alumna Antoinette E. Schulte que a su vez la donó a la Hispanic Society of America en 1976.

Aunque, como el título indica, se trata de un estudio de figura, el tratamiento dado a la modelo traspasa los límites de mero estudio y alcanza la categoría de retrato, especialmente por la indumentaria que porta el personaje.

Se escoge el esquema de retrato de media figura que permite enmarcar el rostro en un amplio marco creado a partir del busto. Este, junto al rostro, recibe el impacto de la luz, resaltando ambas partes del cuerpo, sumergiendo el resto en la oscuridad de una indumentaria estructurada a partir de la paleta marrón de origen muy castizo pero también recordando a Rembrandt y a la retratística de los Países Bajos.

Subyace en cada gesto unos guiños hacia la profesión del personaje. Si por una parte, la paleta la dota de elegancia, el amplio escote alude a un personaje trasgresor en el que el abrigo de visón más que prestigio social deriva hacia un ejercicio profesional poco valorado.

La expresión del rostro, ausente, indica un abandono lejos de insinuar recato, sino de resignación; sometimiento a sesiones de trabajo en el que la inmovilidad era su base. Con todo, la calidad pictórica del procedimiento de ejecución eleva la

obra a una categoría superior a la de un mero estudio de figura y permite al autor perfilar un tratamiento de la imagen femenina con ciertas dotes innovadoras.



Painted around 1929, it belonged to the painter's collection until he gifted it to his student, Antoinette E. Schulte, who bequeathed it to the Hispanic Society of America in 1976.

Although, as the title indicates, it is a preliminary study, its quality goes beyond the limits of a mere sketch, reaching the category of a portrait, especially, if we consider the clothes worn by the sitter.

The half-length format frames the model's body; the light touches and highlights both the face and the bust, submerging the rest of her body in darkness. Her outfit was structured using a traditional brown palette, reminiscent of both Dutch School and Rembrandt's portraits.

Underlying each gesture are some nods towards the sitter's profession. If, on the one hand, the colour palette implies elegance, the wide neckline alludes to her transgressor character, and the mink coat, rather than social prestige, alludes to a profession that is not highly valued.

Her absent expression indicates an abandonment that far from insinuating modesty transmits resignation to the long work sessions in which immobility was the basis. Nevertheless, the quality and the execution surpasses a mere preliminary study, contributing to outline innovative attributes in the portrayal of the female image.



AA.VV. Catálogo exposición *López Mezquita*. Granada: Instituto Gómez Moreno-Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. De Granada a Nueva York*. Valencia: Cajasol Fundación, 2007, págs. 349-351.

Teresa Sauret Guerrero







**Retrato de torero** // A bullfighter  
José María López Mezquita (1883-1954)  
C. 1915-1920  
Óleo sobre lienzo // Oil on canvas  
65,1 x 65,1 cm.  
The Hispanic Society of America, Nueva York //  
New York

El Torero, obra donada a la *Hispanic Society of America* en 1976 por Antoinette E. Schulte, alumna del pintor desde 1928 aproximadamente, es una pieza realizada cuando el pintor aún estaba sumergido en su práctica Regionalista.

Entre el estudio de figura y el retrato, la obra se centra en resaltar los rasgos étnicos del personaje del que trata de hacer un retrato también de su personalidad: altivo, desafiante e insolente, con una clara vocación realista por lo provocativo del gesto, incrementado por el detalle del cigarrillo colgante de la comisura de los labios, y con el que ejecuta intereses de este nuevo Regionalismo en el que se insiste en reivindicar la pureza étnica de la diversidad andaluza y, en este caso, vehicula del anonimato del prototipo a la individualidad por el ejercicio de un Naturalismo cargado de intenciones realistas.

El autor pasa del tradicional prototipo gitano/torero de base romántica a la reivindicación de una etnia por la altivez del gesto, aunque no se sustrae de volver a la tradición con la asociación al mundo de la tauromaquia.

Otro desafío se expresa a través de la técnica, casi agresiva en la chaquetilla, de recuerdos velazqueños y con unos magistrales toques de luz y una paleta "castiza" que nos vuelve hacia el barroco andaluz. Y en la modernidad, española, se encuentra, en esa metodología aplicada de salvar al individuo por el Arte.

A bullfighter was painted during the artist's Regionalist period. It was donated to the Hispanic Society of America in 1976 by Antoinette E. Schulte, who studied under López Mezquita since 1928.

As part of his Regionalist interest, López Mezquita revindicated the ethnic purity of Andalusian people. Instead of portraying a trope using a conventional approach, the artist conveyed individuality and realism by using a Naturalistic style.

Halfway between a figure study and a portrait, the piece focuses on both highlighting the ethnic features of the sitter and portraying his personality: arrogant, defiant and insolent. The artist explores a realist approach by depicting the provocative gesture, enhanced by the detail of the cigarette hanging from the corner of his lips. As part of his Regionalist interest, López Mezquita revindicated the ethnic purity of Andalusian people. Instead of portraying a trope using a conventional approach, the artist conveyed individuality and realism by using a Naturalistic style.

The painter does not approach the portrait using the romantic gypsy/bullfighter stereotype but vindicates his ethnicity by portraying him with a fiery expression. However, and besides this new approach, López Mezquita did not avoid the traditional association of Romani people with bullfighting.

The challenging technique, quite aggressive in the jacket, and the masterly use of light are reminiscent of Velázquez, and the "castizo" palette takes us back to the Andalusian Baroque. As for the modern aspect of it, López Mezquita seems to suggest that art might be the saving power for the individual.



AA.VV. Catálogo exposición *López Mezquita*. Granada: Instituto Gómez Moreno- Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. De Granada a Nueva York*. Valencia: Cajasol Fundación, 2007, págs. 262-269.

Teresa Sauret Guerrero





**Viejas alpujarreñas. Timar** // Old Women  
of the Alpujarra, Timar (Granada)  
José María López Mezquita (1883-1954)  
1930  
Óleo sobre lienzo // Oil on canvas  
80 x 80 cm.  
The Hispanic Society of America, Nueva York //  
New York

En 1930 comienza el tercer encargo que le hace la Hispanic Society of America sobre escenas de las regiones de España, continuando con el programa iniciado por Sorolla años antes y en donde tenía que retratar "Los valores más destacados de nuestra raza, tipos costumbres y paisajes de algunas regiones españolas". López Mezquita realizará tipos, escenas y paisajes castellanos, murcianos, valencianos y andaluces reservándose cuatro escenas para Timar (1930) y las Alpujarras granadinas entre 1929 y 1932.

Timar destaca por ser un enclave minero (mercurio) y productor de seda y sus tejidos, en donde, aún hoy, conserva el carácter de lo auténtico, cualidad más que suficiente para que el autor haga todo un manifiesto de la esencia de ese Regionalismo traído al presente, en donde se quiere publicitar la inherencia de la naturaleza española en su diversidad y particularidad, de vocación antropológica, que da cuenta de la realidad natural y moral, como razona Henares.

La acción se centra en las dos ancianas que expresan esa dignidad de la casta rural, raíces puras de la intrahistoria unamuniana que se pretende ensalzar en la corriente cultural del momento. El apoyo de un técnica, paleta y tratamiento de las figuras que nos trae, de nuevo, el siglo de oro y Velázquez en concreto, serían las

claves referenciales incuestionables para esa exaltación de lo local sin cuestionamientos.

López Mezquita, con ello, construye un modelo de Regionalismo basado en la sobriedad ausentando gestualidades, enalteciendo la sencillez por ser expresión de verdad y nobleza y con ello y por contaminaciones contextuales volviendo hacia los valores de lo español desde sus particularidades.

La obra fue presentada a la Hispanic Society el 12 de Junio de 1931.



In 1930, López Mezquita began his third commission for the Hispanic Society of America, a set of scenes from various Spanish regions, which was a continuation of the work begun by Sorolla years earlier. These pieces aimed to capture "The most outstanding values of our race, types, customs and landscapes of some Spanish regions". López Mezquita will portray Castilian, Murcian, Valencian and Andalusian types, scenes and landscapes, of which four scenes depict Timar (1930) and the Alpujarras of Granada between 1929 and 1932.

Timar stands out both for being a mining village (mercury) and producing and manufacturing silk and silk fabrics. Even today, it preserves its traditional character, a quality more than sufficient so that the author, as Henares states, used to create a whole manifesto of its essence. A Regionalism statement with which López Mezquita wants to publicize the diversity and uniqueness of Spanish heritage. With an almost anthropological vocation, the paintings depict the natural and moral reality of his time.

The women carried themselves with the dignity of the rural people, a reflection of their roots, an attitude and lifestyle that was considered the essence of Unamuno's notion of intrahistoria, an idea extolled by the cultural circles of the period. The technique, palette and drawing bring us to, once again, Velázquez and the Spanish Golden Age. The use of these references to the Sevillian Master would be regarded as key to define rural life and its people.

López Mezquita creates a Regionalist model based on the sobriety, almost absence, of gestures. The artist uses an apparent simplicity to express the truthfulness and nobility of these women, not claiming traditional Spanish values but recognizing that those values emanate from them.

López Mezquita constructs a Regionalist model based on sobriety without any gestures, exalting the simplicity as an expression of truth and nobility, the symbolization of specific Spanish values.

The work was presented to the Hispanic Society on June 12 1931.



AA.VV. Catálogo exposición *López Mezquita*. Granada: Instituto Gómez Moreno-Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

DU GUÉ TRAPIER, Elizabeth. *Catalogue of paintings (19th and 20th centuries) in the collections of the Hispanic society of America*. Nueva York: 1932, I, págs. 646-647.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. De Granada a Nueva York*. Valencia. Cajasol Fundación, 2007, pág. 370.

Teresa Sauret Guerrero





## **Cuquita**

José María López Mezquita (1883-1954)

1947

Óleo sobre lienzo // Oil on canvas

150 x 119,6 cm.

The Hispanic Society of America, Nueva York //

New York

Instalado en Nueva York a partir de 1937 se trasladará a La Habana en 1944 en donde pintará retratos de la sociedad local. Sin embargo *Cuquita* esta fechado en 1947 y por los rasgos parece que sea Elnora su segunda esposa a la que hace su modelo con la misma intención de expresar cotidianeidad como ya hizo en 1912 con *Fernanda*, reinterpretando a la mujer en su espacio doméstico desde una libertad de expresión muy poco convencional.

Fue constante en sus producciones reivindicar la libertad femenina mediante escenas y actitudes en las que la mujer se presenta liberada de convencionalismos sociales traducidos en miradas directas hacia el espectador (como la de *Fernanda en la cocina*), y posiciones poco convencionales para las reglas del decoro instaladas en las conservadoras sociedades cubanas o española como en *Cuquita*.

Olimpia, Nana (Manet) y Rolla (Gervex) habían iniciado con el Realismo, esa provocativa exaltación de la mujer transgresora, que en la España fin de siglo, y especialmente en Rodríguez Acosta o López Mezquita (mucho más que en Romero de Torres) se trata de normalizar hacia, simplemente, un posicionamiento mas liberal sobre la actitud de la mujer en el contexto social.

*Cuquita* muestra un abandono mucho más trasgresor, modelo, sí, pero también prototipo de un ejemplo de mujer que ni siquiera necesita redimirse. Como Olimpia, solo está ahí.

López Mezquita, con ello, se posiciona en un más allá en la reivindicación de las libertades femeninas rompiendo con esos ciertos convencionalismos de sus primeras obras de temáticas similares como pudieran ser *La jaula*, *Día de fiesta*, *Gitana sentada*, y desde la normalidad, plantea un nuevo espacio para la mujer.

En el reverso aparece la inscripción "Cuquita". "López Mezquita fecit". "Habana 1947". Fue presentado a la Hispanic Society of America el 9 de Diciembre de 1947.



Settled in New York in 1937, he moved to Havana in 1944, where he painted portraits of the local society. However, *Cuquita* is dated 1947, and considering the model's facial features, it seems plausible that Elnora, his second wife, was the sitter. He intended to depict her in her everyday life as he did in 1912 with Fernanda, reinterpreting women in their domestic space with unconventional freedom of expression.

As in *Cuquita*, it was constant in his productions to vindicate feminine freedom through scenes and attitudes in which women present themselves freed from social conventions. Women gaze directly at the observer (like Fernanda in the kitchen) while adopting unconventional gestures and body positions for the decorum of the conservative Cuban or Spanish societies.

Olimpia, Nana (Manet) and Rolla (Gervex) were the first examples of a provocative Realism exaltation of the transgressor woman. In turn-of-the-century Spain, authors such as Rodríguez Acosta or López Mezquita (more than Romero de Torres) normalise a more liberal positioning on women's attitude in the social context.

*Cuquita* displays a much more transgressive abandonment. She is a model but also the archetype of a woman who does not need to redeem herself. Like Olimpia, she is just there.

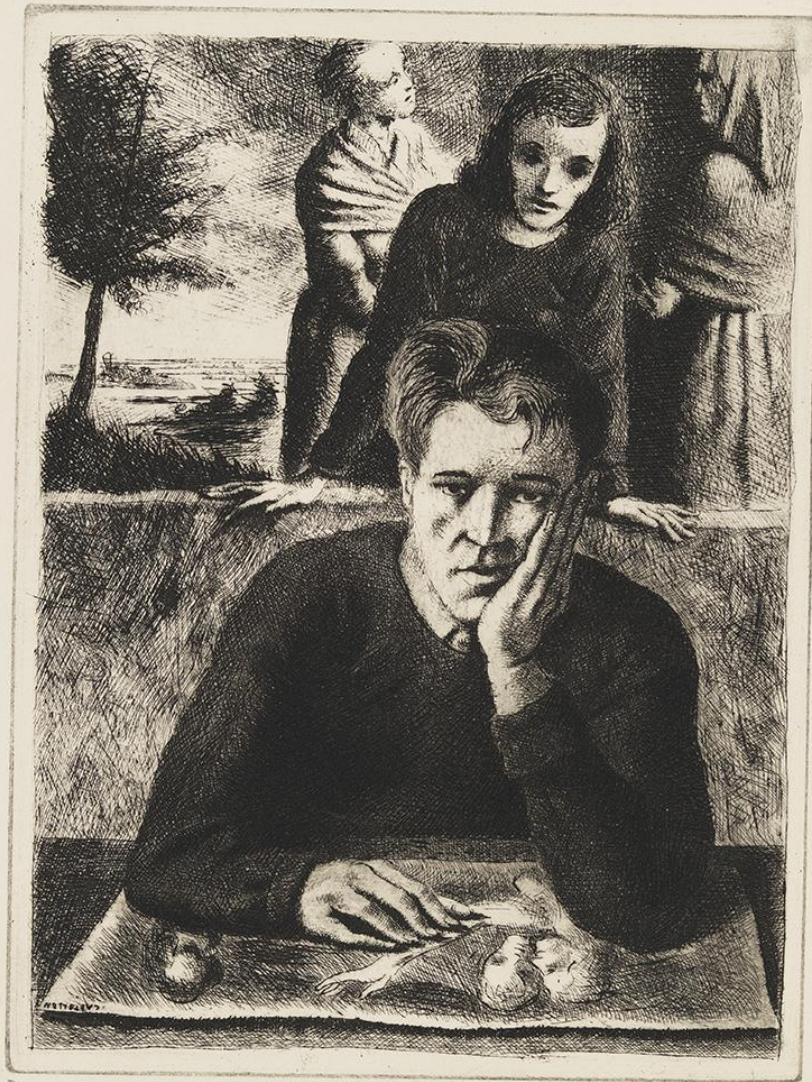
With this piece, López Mezquita positions himself in favor of the fight for women's freedom, breaking with the conventionalism present in his first works, which had similar subjects, such as *La Jaula*, *Día de Fiesta* or *Gitana sentada*. From everyday life, López Mezquita raises a new space for women.



AA.VV. Catálogo exposición *López Mezquita*. Granada: Instituto Gómez Moreno-Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. De Granada a Nueva York*. Valencia: Cajasol Fundación, 2007, págs. 398-399.

Teresa Sauret Guerrero



31  
50

Federico Castellón

**Autorretrato con H** // Self-portrait with H  
Federico Castellón (1914-1971)  
C. 1942  
Aguafuerte // Etching  
26,4 x 19,4 cm.  
Whitney Museum of American Art, Nueva York  
// New York

A finales de marzo de 1941, desde la Fundación J. S. Guggenheim le comunicaban a Castellón la concesión de una de sus becas anuales. Si bien el deseo del artista era destinar aquella ayuda a viajar por Europa, la situación bélica que entonces se vivía en el Viejo Continente le llevó a cambiar sus planes y dedicar aquella primera beca Guggenheim a viajar, acompañado por Hilda Greenfield - con quien había contraído matrimonio unos meses antes-, por el Suroeste de los Estados Unidos. Una experiencia a la postre poco enriquecedora para el artista, quien en 1971 confesaba a Cummings que: "era todo tan pintoresco que no me sentía parte de lo que observaba. Era algo que yo miraba como si fuese un escaparate, algo de lo que yo no podía formar parte porque me era demasiado ajeno".

Composición dividida en tres planos sin aparente continuidad, entre los que el artista parece marcar distancias mediante la intensidad tonal y el cuidado en los detalles, *Autorretrato con H* nos parece -más conocida la tendencia de Castellón a trasladar episodios autobiográficos a su obra- un recuerdo visual de aquella experiencia. Una hipótesis con punto de partida tanto en la actitud del artista, situado en primer plano con expresión entre ensimismada y hastiada, apoyado sobre un dibujo del que oculta buena parte y dirigiendo su mirada al espectador, ajeno a lo que sucede a su espalda, como por la aparición de *H* -Hilda- en el

segundo plano, vigilante ante el trabajo de Castellón pero dispuesta en un espacio diferenciado del ocupado por el éste mediante el muro en el que aquélla se apoya, y el paisaje que sirve de fondo a las dos mujeres que, ataviadas con ropas propias de las zonas entonces recorridas, conversan en el último plano.



At the end of March 1941, the J. S. Guggenheim Foundation informed Castellón that he had been awarded one of its annual grants. Although the artist had intended to use the grant to travel around Europe, the war situation on the Old Continent led him to change his plans, spending that first Guggenheim grant travelling around the Southwest of the United States. He travelled with Hilda Greenfield, whom he had married a few months earlier. In the end, the experience was not an enriching one for the artist, who in 1971 confessed to Cummings that "it was all so picturesque that I didn't feel part of what I was observing. It was something I looked at as if it were on a shop window, something I could not be part of because it was too alien to me."

The composition is divided into three planes with no apparent continuity; the artist seems to mark distances between them by employing tonal intensity and attention to detail. Castellón commonly used autobiographical events as a theme in his paintings; thus, it is possible to identify *Self-portrait with H* as a visual memory of that experience. This hypothesis is based on both his attitude and the position occupied by H- Hilda-. Castellón is standing in the foreground with an expression halfway between self-absorbed and jaded. Leaning on the drawing, he hides it almost entirely, looking directly at the observer, oblivious to what is happening behind him. In the background, Hilda watches Castellón's work while leaning on the wall, which separates the space in which both figures stand. As a background for the scene, a landscape and two women conversing, both dressed in traditional clothes.



CASTELLÓN SERRANO, Federico. "Federico Castellón. Una figura recuperada para el arte español". *Revista Eiverna* (Málaga), 7 (2020), págs. 25-41.

CUMMINGS, Paul. *Oral history interview with Federico Castellon, 1971 April 7-14*. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-federico-castellon-5452#overview>.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. La colección del artista*. Almería: Fundación de Arte Ibáñez Cosentino – Instituto de Estudios Almerienses, 2016.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. Las series eróticas*. Almería: Fundación Museo Casa Ibáñez, 2011.

Juan Manuel Martín Robles



a Ben en carter de *Federico Castellón* 37



**Paisaje de España** // Landscape of Spain  
Federico Castellón (1914-1971)  
1937  
Litografía // Lithography  
31,4 x 45,4 cm.  
Whitney Museum of American Art, Nueva York  
// New York

En 1934, gracias a la intervención del muralista mexicano Diego Rivera (1886-1957), la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Estado español concedía a Federico Castellón una beca para continuar sus estudios en Europa. Si bien el destino elegido para su estancia fue París, antes de llegar a la capital francesa el joven artista pasaría unos meses en Madrid y Almería. Un retorno a los orígenes que tuvo inmediato reflejo en la obra realizada tras su vuelta a América, como se puede observar en la litografía que nos ocupa.

Resuelta con trazo firme, haciendo gala de su dominio del dibujo, aquí Castellón, partiendo de una estética realista con sugerentes guiños surrealistas, rememora tanto el paisaje costero y la arquitectura tradicional mediterránea, como las costumbres entonces observadas en Almería. En un primer plano, un viejo marinero, con el rostro semioculto por la gorra que lo protege del sol, aparece arrodillado y estirando un trozo de tela, ocupado en labores propias del oficio al que hacen también referencia las redes que junto a él se extienden sobre cuatro palos; tras éste, en un espacio cuya orografía se transforma árida y rocosa, aparecen dos pequeñas viviendas de pescadores. En el fondo, recortado contra un cielo surcado por nubes de sugerentes formas que contrastan con la quietud del mar, se alza un abrupto perfil montañoso cuya apariencia recuerda al cabo sobre el que se eleva el faro de Gata.

In 1934, thanks to the intervention of the Mexican muralist Diego Rivera (1886-1957), the Cultural Relations Board (Ministry of Foreign Affairs) granted Federico Castellón a scholarship to continue his studies in Europe. Although the chosen destination for his stay was Paris, before arriving in the French capital, the young artist spent a few months in Madrid and Almería. This visit to his country of birth had an immediate reflection on his work after returning to America, as can be noted in this lithograph.

The etching was created using firm strokes, demonstrating his mastery of drawing. Castellón, using a realistic aesthetic with evocative surrealist touches, recalls both the coastal landscape and traditional Mediterranean architecture, as well as the customs he observed in Almería at the time.

In the foreground, an old sailor, with his face half-hidden by the hat that protects him from the sun, kneels while stretching out a cloth. The fisherman is engaged in his trade, which is also alluded by the nets stretched out next to him on four poles. Behind him, an arid and rocky landscape frames two small fishermen's dwellings. In the background, an abrupt mountainous profile, whose appearance is reminiscent of the cape on which the Gata lighthouse stands, rises silhouetted against a sky furrowed by clouds of evocative shapes contrasting with the stillness of the sea.



CARINI, Miguel (dir.). *Federico Castellón. De Almería a Nueva York*. Almería: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

FREUNDLICH, August L. *Federico Castellón: His Graphic Works 1936-1971*. Nueva York: Syracuse University, 1978.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. La colección del artista*. Almería: Fundación de Arte Ibáñez Cosentino – Instituto de Estudios Almerienses, 2016.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. Las series eróticas*. Almería: Fundación Museo Casa Ibáñez, 2011.

Juan Manuel Martín Robles





**Paisaje español** // Spanish landscape  
Federico Castellón (1914-1971)  
C. 1939  
Litografía // Lithography  
31,8 x 42,5 cm.  
Whitney Museum of American Art, Nueva  
York // New York

Catorce años después de su marcha a Nueva York, a cuyo puerto llegaba en junio de 1920 junto a su familia, Federico Castellón volvía a Alhabia (Almería) en el verano de 1934.

Un retorno a la pequeña población en la que vio la luz en 1914 cuyo impacto quedaría plasmado en algunas obras gráficas realizadas entre 1937 y 1940, como la que aquí nos ocupa. Un paisaje de onírica concepción en el que el artista esencializa su visión de lo almeriense a través de la arquitectura, de sencillos volúmenes cúbicos de escasa altura con terrados planos, y la aridez del paisaje local.

Obra gráfica de gran plasticidad y aires surrealistas, en ésta se destacan especialmente tanto las formaciones rocosas del fondo, en las que los juegos de luces y sombras hacen emerger curiosas e inquietantes formas, como las dos pequeñas figuras femeninas que se sitúan a la derecha, una de ellas apoyada en un pétreo antepecho, la otra andando por un sendero con un cántaro sobre su cabeza, o el volumen de la iglesia, cuyo tejado a dos aguas y estilizada torre, destacadas sobre el resto del caserío, recuerdan, abstraído, el perfil del templo parroquial de Alhabia.

En 1939 esta litografía era expuesta por Castellón en dos ocasiones: en la muestra individual celebraba en la Universidad de Nebraska -señalando entonces la

crítica a esta obra como ejemplo de los vínculos telúricos que unían al joven con Almería- y en la colectiva 'Grabados americanos' organizada por el Museo de Arte de Cincinnati.



Fourteen years after his departure for New York, which he reached in June 1920 with his family, Federico Castellón returned to Alhabia (Almería) in the summer of 1934. The visit to the small town where he was born had a considerable impact on his graphic works, particularly those made between 1937 and 1940, including *Spanish landscape*. The piece has an oneiric quality to it. The artist's vision represents the Almerian landscape as a schematic panorama with an arid countryside and an almost elemental architecture, simple cubic volumes with flat roofs.

The piece is characterized by its plasticity and surrealist aura. The light and shadows shape the rock formations in the background, creating curious and disturbing shapes. Among them, two small female figures stand out on the right: one of them leaning on a stone parapet, the other is walking along a path with a pitcher on her head, and the church (possibly the parish church of Alhabia), whose gabled roof and light tower stands out against the rest of the hamlet.

In 1939, this lithograph was exhibited by Castellón on two occasions: in the solo exhibition held at the University of Nebraska - the critics pointed to this work as an example of the telluric connection that bonded the young man with Almería - and in the group exhibition 'American Engravings' organised by the Cincinnati Art Museum.



FREUNDLICH, August L. *Federico Castellón: His Graphic Works 1936-1971*. Nueva York: Syracuse University, 1978.

GREEN, Jerald R. "Federico Castellón: reivindicación para un surrealista español". *Goya. Revista de arte* (Madrid), 240 (1994), págs. 349-354.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. La colección del artista*. Almería: Fundación de Arte Ibáñez Cosentino – Instituto de Estudios Almerienses, 2016.

S/A. "Surrealist art on exhibit in Morrill Hall". *Lincoln Sunday Journal and Star* (Lincoln, Nebraska), 12 de enero de 1939.

Juan Manuel Martín Robles





**Autorretrato con sombrero español** // Self-  
portrait with Spanish cap  
Federico Castellón (1914-1971)  
1938  
Litografía // Lithography  
25,1 x 34,9 cm.  
Whitney Museum of American Art, Nueva  
York // New York

Instalado desde principios de 1935 en París, donde contactaría con algunos de los miembros del grupo surrealista como José Luiz González Bernal (1908-1939), Crevel (1900-1935) o Dalí (1904-1989), a finales de octubre de ese mismo año Castellón recibía una notificación desde España requiriendo su incorporación al servicio militar. Declarado en rebeldía por no presentarse en plazo ante las autoridades militares, se le informaba entonces que, como sanción, su destino sería uno de los campamentos de Marruecos. Inmediatamente el joven renunciaba a la beca concedida un año antes por el gobierno de la República española y regresaba a Nueva York.

En la litografía que nos ocupa, una imagen surrealista con ecos dalinianos, resumiría Castellón aquella situación, vivida con desasosiego por el artista, y lo que podría haber sido su paso por los cuerpos destacados en Marruecos, de ahí la vestimenta y el característico *chapiri* legionario que luce la figura, ensimismada y como ausente, del autorretratado. Una escena a la que concede especial aire enigmático la figura femenina que en el centro de la composición aparece sentada, de espaldas al militar, vestida con sugerentes ropas -de las que parece desasirse en su intento de abandonar el lecho que ocupa-, y dirigiendo su mirada al

desértico paisaje del fondo, referencia al destino asignado al joven "rebelde". Una mujer -tal vez simbólica referencia a la ciudad que tan precipitadamente tuvo que abandonar Castellón- a la que podemos pensar pertenecería el extraño zapato de tacón que aquél sostiene en su mano a modo de recuerdo.



After settling in Paris in early 1935, Castellón came in contact with some members of the surrealist group, such as José Luiz González Bernal (1908-1939, Crevel (1900-1935) and Dalí (1904-1989). Castellón received a notification from Spain at the end of October of that same year requesting him to join the military service. Since he did not report to the military authorities on time, the artist was judged by default, being sanctioned to join the service in Morocco. The young man immediately renounced the scholarship granted a year earlier by the Spanish government and returned to New York.

In this piece, a surrealist image with echoes of Dalí, Castellón express the unease felt during the experience and what might have been like being stationed in Morocco, hence the uniform, the characteristic legionary *chapiro* (cap) and the self-absorbed and absent expression.

The female figure in the centre of the composition, seated with her back to the soldier, is dressed in suggestive clothes - which she seems to be taking off in her attempt to leave the bed - while gazing at the desert landscape in the background, a reference to the young "rebel's" destiny. The artist holds, as a keepsake, a strange high-heeled shoe, which might belong to the woman, who is perhaps a symbolic reference to the city that Castellón had to leave so hastily.



CUMMINGS, Paul. *Dictionary of Contemporary American Artists*. Londres: St. James Press, 1971 (2ª edición).

FREUNDLICH, August L. *Federico Castellón: His Graphic Works 1936-1971*. Nueva York: Syracuse University, 1978.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. La colección del artista*. Almería: Fundación de Arte Ibáñez Cosentino – Instituto de Estudios Almerienses, 2016.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. Las series eróticas*. Almería: Fundación Museo Casa Ibáñez, 2011.

Juan Manuel Martín Robles



**Paisaje (número 9)** // Landscape (number 9)

Xavier González (1898-1993)

1950

Acuarela y caseína sobre papel //

Watercolor and casein on paper

55,4 x 77,3 cm.

Whitney Museum of American Art, Nueva

York // New York

En 1940, el pintor almeriense Xavier González se estableció en Nueva York proveniente de Luisiana, donde había llegado en la década de los veinte. Hasta ese momento, en lo pictórico, González permanecía aferrado a lo figurativo a través del regionalismo americano. Tras una estancia en Europa, donde pudo conocer a Picasso en París entre 1936 y 1937, su pintura sufrió una transformación que empezó a manifestarse en la década de los cuarenta. A partir de ese momento, se dejó sentir la influencia del pintor malagueño, a través de una pintura con claras influencias cubistas, otras con tintes surrealistas, sin desprenderse de una realidad manipulada para ajustarse a sus necesidades.

Artista diverso y polifacético, abarcó en su carrera diferentes técnicas que, según Erika Katayama, utilizó dependiendo de las estaciones del año, aunque esto más bien conformaba su forma de trabajar. Durante el verano, se dedicaba a la observación directa de la naturaleza que cobraba protagonismo en sus acuarelas con representaciones de paisajes deconstruidos. Una realidad transformada a través de un rico, alegre y emocional colorido, con intuitiva improvisación del espacio que le convertirán en un maestro de este medio. Sobre este aspecto el mismo sentenció: "El naturalismo de la forma se transformará en el realismo de la

pintura, incluso si nuestro realismo recién adquirido no tiene semejanza aparente con nuestro concepto preconcebido de la naturaleza".



In 1940, the Almeria painter Xavier Gonzalez moved to New York from Louisiana, where he had settled in the 1920s. Until then, González practised figurative painting in the lines of American regionalism. After a stay in Europe, where he met Picasso in Paris between 1936 and 1937, his painting underwent a transformation that began to manifest itself in the 1940s. From that point onwards, Picasso's influence became more evident, particularly on the clear Cubist influences, surrealist overtones and never detaching himself from a manipulated reality that suited his needs.

A diverse and multifaceted artist, his career encompassed numerous techniques that, according to Erika Katayama, he used depending on the seasons. These variations were his usual way of working. During the summer, he devoted himself to direct observation of nature, which took centre stage in his watercolours with depictions of deconstructed landscapes. A reality transformed employing a rich, joyful and emotional colouring with an intuitive improvisation of space that would make him a master of this medium. On this aspect, he stated: "The naturalism of form will be transformed into the realism of painting, even if our realism bears no apparent resemblance to our preconceived concept of nature".



AA.VV. *A memorial exhibition Xavier Gonzalez (1898-1993)*. New York: The Art Students League Gallery, 1993.

KATAYAMA, Erika. *Xavier Gonzalez*. Tesis, Louisiana State University, 2009.

Yolanda Guasch Marí







**Negro y amarillos** // Black and Yellows  
José Guerrero (1914-1991)  
1961  
Óleo sobre lino // Oil on linen  
214 x 177,8 cm.  
Whitney Museum of American Art, Nueva  
York // New York

José Guerrero tuvo un despegue tardío en la escena artística. Sin embargo, su contribución pictórica fue fundamental para el expresionismo abstracto. Desde temprana edad trabajó en diferentes y variados empleos y posteriormente inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y Oficios de Granada (1931). Su largo aprendizaje, en el que la historia del arte cobraría una gran importancia para Guerrero, fue completado en Madrid con Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) primero y una prolongada estancia en la Casa de Velázquez después. La inquietud del pintor granadino por el arte moderno lo abocó a una constante búsqueda del mismo en París, Bruselas o Roma, ciudad esta última donde conoció a la que sería su mujer, Roxanne Whittier Pollock. Con ella se trasladó a Estados Unidos, lo que lo situaría definitivamente en el panorama internacional.

Durante esta etapa, comenzada en 1950 en Filadelfia y continuada en la Gran Manzana, Guerrero entabló relación con la denominada Escuela de Nueva York y figuras tan relevantes como la galerista Betty Parsons. A partir de entonces su obra dio un giro determinante y aplicó grandes campos redondeados de color – muy influido por Robert Motherwell (1915-1991)– mediante pinceladas largas y diagonales, heredadas de Franz Kline (1910-1962). A este periodo pertenece *Black and Yellows* (1961). Mientras que el amarillo –uno de sus colores favoritos– ha sido visto como el campo andaluz de su infancia, el negro es el color de la tragedia;

ambos se encontraban ya en una obra previa similar (*Black and Yellow*, 1959, Galería Mayoral, Barcelona) y confluirían más tarde en *La brecha de Víznar* (1966). Las tonalidades elegidas, lejos de ser tintas planas, incorporan una amplia variedad cromática –a veces imperceptibles a la vista– en la que también participan blancos, azules y grises, que separan de algún modo los colores protagonistas.



José Guerrero had a late start on the art scene. However, his pictorial contribution was central to Abstract Expressionism. He worked from an early age, beginning to study at the Escuela de Artes y Oficios in Granada in 1931. His long apprenticeship, in which the History of Art would become very important to Guerrero, was completed in Madrid under Daniel Vázquez Díaz (1882-1969) in addition to a stay in the Casa de Velázquez afterwards. His interest in modern art led him to Paris, Brussels, and Rome. In the latter, he met his wife, Roxanne Whittier Pollock, with whom he moved to the United States, a change of scenery that would place him on the international scene.

During this period, which began in 1950 in Philadelphia and continued in the Big Apple, Guerrero established a relationship with the New York School and the renowned gallery owner Betty Parsons. From then on, his work and technique took a decisive turn, starting to applying large rounded areas of color and using long and diagonal brushstrokes, very much influenced by Robert Motherwell (1915-1991) and Franz Kline (1910-1962). *Black and Yellows* (1961) is part of this period. While yellow - one of his favourite colours- has been seen as the Andalusian field of his childhood, black is the colour of tragedy. Both colours were similarly used in previous works (*Black and Yellow*, 1959, Mayoral Gallery, Barcelona) and would later converge in *La Brecha de Víznar* (1966). The hues, far from being flat colours, incorporate a wide chromatic variety -sometimes almost imperceptible - in which whites, blues and greys seamlessly separate the two main colours.

ALONSO, Óscar; NAVARRO, Mariano y ROSALES, José Carlos (textos). *El efecto Guerrero. José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*. Granada/Pamplona: Centro José Guerrero/Museo de Navarra, 2006.

BAENA, Francisco; VALLEJO, Inés y CORDERO, Beatriz (textos). *José Guerrero: peregrinaje (1966-1969)*. Madrid/Granada: Fundación Juan March/Centro José Guerrero, 2019.

IBÁÑEZ, Pedro Miguel; BONET, Juan Manuel y MADERUELO, Javier (textos). *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*. Madrid: Fundación Juan March, 2016.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (textos). *José Guerrero: obra gráfica. Catálogo razonado, 1950-1991*. Granada: Centro José Guerrero, 2017.

ROMERO, Yolanda y VALLEJO, Inés. *José Guerrero: Catálogo Razonado. 2 Vols*. Granada: Centro José Guerrero, 2007-2008.

Carmen Gaitán Salinas



**Fuentes documentales y bibliografía** // Primary sources  
and bibliography

AA.VV. *The Elegant Salon: European Academic Painting in the Syracuse University Art Collection*. Syracuse, NY: University, s.a.

AA.VV. *Catalogue of Paintings*. Arnot Art Gallery. Elmira, N.Y: The Gallery, 1914.

AA.VV. *Catalogue of Permanent Collection*. Arnot Art Museum. New York: Arnot Art Museum, 1973.

AA.VV. *Perspectives of an era: late nineteenth-century paintings from the Syracuse University Art Collections*. Syracuse, New York: University, 1982.

AA.VV. *Catálogo exposición López Mezquita*. Granada: Instituto Gómez Moreno-Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1984.

AA.VV. *A memorial exhibition Xavier Gonzalez (1898-1993)*. New York: The Art Students League Gallery, 1993.

AA.VV. *Sargent Abroad. Figures and Landscapes*. New York: Abbeville Press Publishers, 1997.

AA.VV. "La muerte del Maestro de José Villegas Cordero. Investigación y tratamiento". *PH Boletín* (Sevilla), 36 (2001), págs. 32-46.

ACKERMAN, Gerald. *American Orientalists*. Courbevoie. París: ACRÉ'D, 1994.

ALCOLEA, Fernando. "El anticuario y marchante Francesc Guiu i Gabalda (1843-ca. 1914) y el mercado americano". *Locus Amoneus* (Barcelona), 14 (2016), págs. 167-185.

ALONSO, Óscar; NAVARRO, Mariano y ROSALES, José Carlos (textos). *El efecto Guerrero. José Guerrero y la pintura española de los años 70 y 80*. Granada/Pamplona: Centro José Guerrero/Museo de Navarra, 2006.

ALZAGA RUIZ, Amaya. "Ignacio León y Escosura: París, Londres y el mercado artístico norteamericano". En: ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO, María Dolores (ed.). *Colecciones, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011, págs. 287- 315.

BAENA, Francisco; VALLEJO, Inés y CORDERO, Beatriz (textos). *José Guerrero: peregrinaje (1966-1969)*. Madrid/Granada: Fundación Juan March-Centro José Guerrero, 2019.

BASSEWITZ, Jom Sam. *Orientalist Visual Discourse and National Acculturation in Nineteenth-century France*. Minneapolis: University of Minnesota, 1996.

BAZÁN, Pedro (ed.). *Catálogo de la Exposición José Jiménez Aranda, 1837-1903*. Sevilla: Fundación Cajasol, 2006.

BENJAMIN, Samuel G. W. *Our American Artists*. Boston: 1879.

BOLGER BURKE, Doreen y LUHRS, Kathleen (eds.). *American Paintings in The Metropolitan Museum of Art*. En: *Catalogue of Works by Artists Born between 1846 and 1864*. Vol. 3, New York: Metropolitan Art of New York, 1980.

BONET, Juan Manuel. "Una Nueva York español". En: AA.VV. *El Nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930-1960*. Nueva York: Instituto Cervantes, 2010, págs. 57-71.

BOONE, Mary Elizabeth. *Catálogo Exposición España. American Artists and the Spanish Experience*. New York: Hollis Taggart Galleries, 1999.

- *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860–1914*. New Haven: Yale University Press, 2007.

BOYD, Caroline P. "La imagen de España y los españoles en Estados Unidos de América". En: Primer Seminario Internacional *La imagen de España y de los españoles en el mundo*. Valladolid: 2001, págs. 317-328.

BRUSH, George de Forest. *A Catalogue of an Exhibition of Paintings and Drawings by George de Forest Brush*. New York: American Academy of Arts and Letters, 1933.

CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Rodríguez Luna, el pintor del exilio republicano español*. Madrid: CSIC, 2005.

CANAVAGGIO, Jean. *Les Espagnes de Mérimée*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

CAÑAS JIMÉNEZ, José Tomás y FRIERA SUÁREZ, Florencio (comps.). *Ramón Pérez de Ayala y las artes plásticas: escritos sobre arte de Ramón Pérez Ayala*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta- Caja de Ahorros de Granada, 1991.

CAPARRÓS MASEGOSA, Lola. *La pintura almeriense durante la época de la restauración*. Granada: Universidad de Granada, 1997.

- "Coleccionismo y mercado de la pintura andaluza del siglo XIX en Estados Unidos (1850-1930)". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUASCH MARÍ, Yolanda (eds.). *Intercambios Culturales. Andalucía-Brasil-Estados Unidos*. Madrid: Silex, 2020, págs. 125-148.

CARINI, Miguel (dir.). *Federico Castellón. De Almería a Nueva York*. Almería: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.

CASTELLÓN SERRANO, Federico. "Federico Castellón. Una figura recuperada para el arte español". *Revista Eiverna* (Málaga), 7 (2020), págs. 25-41.

CASTRO MARTÍN, Ángel. *Catálogo de la Exposición José Villegas (1844-1921)*. Córdoba: Caja Sur, 2001.

*Catalogue of Mr. George I. Seney's collection of modern paintings: to be sold by auction*. New York: American Art Association, 1885.

*Catalogue of the A. T. Stewart collection of paintings, sculptures, and other objects of art*. New York: American Art Association, 1887.

*Catalogue of the paintings in the Robert L. Stuart Collection: the gift of his widow, Mrs. Mary Stuart*. New York: 1893.

*Catalogue of Modern Paintings, Statuary, Bronzes, Ceramics, and Other Artistic Property Collected by the Late Henry Hilton to be Disposed of at Absolute Public by order of the executors. Chikerin Hall, At the American Art Galleries*. New York: American Art Association, 1900.

CHARTERIS, Evan. *John Singer Sargent*, New York: C. Scribner's sons, 1927.

CLARK, Robert Judson. "Frederick MacMonnies and the Princeton Battle Monument". *Record of the Art Museum* (Princeton), 2 (1984), págs. 26-59.

CODDING, Mitchell A. (ed.). *Tesoros de la Hispanic Society: Visiones del mundo hispánico*. Madrid, New York: Museo Nacional del Prado, The Hispanic Society of America, 2017.

CUMMINGS, Paul. *Oral history interview with Federico Castellon, 1971 April 7-14*. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

- *Dictionary of Contemporary American Artists*. Londres: St. James Press, 1971 (2ª edición).



*Exposición Universal de Chicago 1893. Catálogo de la sección española.* Madrid: Imprenta R. Rojas, 1893.

DUGUÉ TRAPIER, Elizabeth. *Catalogue of paintings (19th and 20th centuries) in the collections of the Hispanic society of America.* New York: 1932.

FERNÁNDEZ, Justino. "Catálogo de Exposiciones de 1946". *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas (México)*, Suplemento del núm. 15 (1947), págs. 30-31.

FERNÁNDEZ LACOMBA Juan. *La Escuela de Alcalá de Guadaira y el paisajismo sevillano. 1800-1936.* Alcalá de Guadaira: Diputación de Sevilla, 2002.

- Catálogo de la Exposición *Emilio Sánchez Perrier (1855-1907)*. Sevilla: Fundación El Monte, 2000.

FERNÁNDEZ LOZANO, Patricia. *Archer M. Huntington. El fundador de la Hispanic Society of America en España.* Madrid: Marcial Pons, 2018.

FIDELL-BEAUFORT, Madeleine, KLEINFELD, Herbert L. y WELCHER, Jeanne K. (eds.). *The Diaries, 1871-1882, of Samuel P. Avery. Art Dealer.* New York: Arno Press, 1979.

FREUNDLICH, August L. *Federico Castellón: His Graphic Works 1936-1971.* Nueva York: Syracuse University, 1978.

FUENTES, Elvis. "El nexo español de Nueva York". En: AA.VV. *El Nexo español: artistas españoles en Nueva York, 1930-1960.* Nueva York: Instituto Cervantes, 2010, págs. 113-122.

GALINSOC, Luis de. "El pintor Juan E. Mingorance, en Norteamérica". *ABC Madrid*, 8 de septiembre de 1935, pág. 7.

GALLATI, Barbara Dayer. *William Merritt Chase.* New York: Harry N. Abrams, 1995.

GARCÍA GARCÍA, Isabel (texto). *Catálogo exposición Antonio Rodríguez Luna, hacia el horizonte de la vanguardia.* Córdoba: Fundación CajaSur, 2006.

GILMAN PROSKE, Beatrice. *Archer Milton Huntington*. New York: The Hispanic Society of America, 1965.

GODOY ROLLÓN, Dionisio. *Diccionario biográfico de artistas almerienses 1800-1900*. Málaga: Fundación Unicaja, 2014.

GÓMEZ DE ARANDA, Lola y PORTÚS, Javier (coords.). *Iconografía de Sevilla, 1869-1936*. Sevilla: Focus, 1993.

GONZÁLEZ, Carlos y MARTÍ, Montserrat. *Pintores españoles en París (1850-1900)*. Barcelona: Tusquet, 1989.

GONZÁLEZ CAMAÑO, Francisco. "Nuevas aportaciones al Corpus paisajístico de E. Sánchez Perrier". *Temas de estética y arte (Sevilla)*, 23 (2009), págs. 494-508.

GRACIA, Carmen. "Francisco Domingo y el mercado de la High class painting". *Fragmentos (Madrid)*, 15-16 (1989), págs. 130-139.

GREEN, Jerald R. "Federico Castellón: reivindicación para un surrealista español". *Goya. Revista de arte (Madrid)*, 240 (1994), págs. 349-354.

HERDRICH, Stephanie L. y WEINBERG, Barbara H. (eds.). *American Drawings and Watercolors in the Metropolitan Museum of Art: John Singer Sargent*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000.

- "John Singer Sargent in The Metropolitan Museum of Art". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin (New York)*, 4 (2000), págs. 6-64.

IBÁÑEZ, Pedro Miguel; BONET, Juan Manuel y MADERUELO, Javier (textos). *Catálogo Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca*. Madrid: Fundación Juan March, 2016.

ILLÁN MARTÍNEZ, Magdalena. *Luis Jiménez Aranda. Un pintor sevillano en el París de la Belle Époque*. Sevilla: Diputación, 2016.

*Illustrated catalogue. Private Collection of the late Frederick S. Gibbs. American Art galleries. Madison Square South. NY from Friday, February 19th. Until the date of sale, inclusive, 1904.*

IREIST, Inge y COLOMER, José Luis. *Collecting Spanish art: Spain's Golden Age and America's Gilded Age*. Nueva York: Frick Collections, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (textos). *José Guerrero: obra gráfica. Catálogo razonado, 1950-1991*. Granada: Centro José Guerrero, 2017.

JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores y MACK, Cindy. *Spanish art in New York: Guide*. Madrid: Asociación de Amigos de la Hispanic Society of America, 2004.

- *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte*. Barcelona: Ariel, 2010.

KATAYAMA, Erika. *Xavier González*. Tesis doctoral, Louisiana State University, 2009.

KAGAN, Richard L. "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, ca. 1890-ca. 1930". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 36 (2010), págs. 37-58.

- "El marqués de Vega-Inclán y el patrimonio artístico español. ¿Protector o expoliador?". En: SOCIAS, Inmaculada y GKOZGKOU, Dimitra (eds.). *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón: Ediciones Trea, 2013, págs. 193-203.
- *The Spanish Craze. America's Fascination with the hispanic world, 1779-1939*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2019.

LANGA, Helen. "Los artistas visuales de Nueva York y la Guerra Civil española". En: CARROLL, Peter N. y FERNÁNDEZ, James D. (eds.). *Contra el fascismo. Nueva York y la Guerra Civil española*. Madrid: Museum City of the New York, Instituto Cervantes, Fundación Pablo Iglesias, Generalitat de Catalunya, 2007, págs. 102-119.

LARKIN, David. *When Art Worked: The New Deal, Art, and Democracy*. New York: Rizzoli International Publications, 2009.

LEBLON, Bernard. *Los gitanos de España*. Madrid: Gedasa, 2018.

LUHRS, Kathleen (ed.). *American Paintings in The Metropolitan Museum of Art. A Catalogue of Works by Artists Born between 1816 and 1845*. Vol. II. New York: Metropolitan Museum of Art, 1985.

MADDOX, Kenneth. "Childe Hassam: Plaza de la Merced, Ronda." Thyssen-Bornemisza Museo Nacional. En: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hassam-childe/plaza-merced-ronda>.

MANRIQUE, Jorge Alberto y CONDE, Teresa del. *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

MARTÍN, José. "El Museo Metropolitano. Escenas de EE. UU.", publicado en *The Hours* (Nueva York). En: *Obras completas de Martí*. La Habana, 1942, págs. 145-149.

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. *Federico Castellón. Las series eróticas*. Almería: Fundación Museo Casa Ibáñez, 2011.

- *Federico Castellón. La colección del artista*. Almería: Fundación de Arte Ibáñez Cosentino – Instituto de Estudios Almerienses, 2016.

MCNEILL, Courtney (ed.). Catálogo exposición *Spanish Sojourns: Robert Henri and the Spirit of Spain*. Savannah: Telfair Museum of Art, 2013.

MENA MARQUÉS, Manuela. Catálogo exposición *Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias: (A propósito del "Retrato de enano" de Juan Van der Hamen)*. Madrid: Museo del Prado, 1986.

MORENO VILLA, José. *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gentes de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*. Sevilla: Editorial Doble J, 2008. (Primera edición 1939).

MOUSSE, V. "Exposition artistique et littéraire de la rue Volney". *Les Deux Mondes Illustrés*, 78 (París, 27 de febrero de 1881).

NAVARRO, José Luis. "Las zambras gitanas de Granada." En: NAVARRO José Luis y ROPERÓ, Miguel (dirs.) *Historia del Flamenco*. Vol. II. Sevilla: Tartessos, 1995, págs. 369-377.

ORCUTT, Kimberly. "H. H. Moore's *Almeh* and the Politics of the Centennial Exhibition". *American Art* (Washington D. C), 1 (2007), págs. 51-73.

ORMOND, Richard. "Sargent: Early Spanish and Venetian Paintings". En: LLORENS, Tomás (comisario). Catálogo exposición *SARGENT/SOROLLA*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Petit Palais-Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 2006, págs. 53-73.

ORMOND, Richard y KILMURRAY, Elaine. *John Singer Sargent: Complete Paintings, vol. 4, Figures and Landscapes, 1874–1882*. Vol. IV. New Haven: Yale University Press, 2006.

ORMOND Richard y PIXLEY, Mary. "Sargent after Velázquez: The Prado studies". *The Burlington Magazine* (London), 1206 (2003), págs. 632-640.

OSBORNE, Carol M. "Yankee Painters at the Prado". En: STRATTON, Suzanne L. Catálogo exposición *Spain, Espagne, Spanien. Foreign Artists Discover Spain 1800-1900*. New York: The Equitable Gallery in association with The Spanish Institute, 1993, págs. 59-77.

PENOT, Agnès. *La maison Goupil*. París: Maré & Martin, 2017.

PÉREZ CALERO, Gerardo. *Gonzalo Bilbao. El pintor de las cigarrerías*. Madrid: Tabacalera, 1989.

PÉREZ ROJAS, Francisco Javier. *López Mezquita. 1893-1954. Épocas e itinerarios de un pintor cosmopolita. De Granada a Nueva York*. Valencia: López de Aragón S.L y Arco Libros, S.L., 2007.

PÉREZ SEGURA, Javier. *¡Bienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las internacionales de los Estados Unidos (1898-1995)*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2017.

- *La quiebra de lo moderno: Margaret Palmer y el arte español durante la Guerra*. Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2007.

PIÑÓN VARELA, Pilar. "El Instituto Internacional, puente atlántico con los Estados Unidos". En: GARCÍA-VELASCO, José (ed.). *Redes internacionales de la cultura española*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2014, págs. 275-283.

PORTÚS, Javier. "Recuerdos de Arcadia. Los sevillanos ante su ciudad". En: VALDIVIESO, Enrique. *Pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: El autor, 1981, págs. 76-141.

RANDALL, Lilian M. C. (transcription and introduction). *The Diary of George A. Lucas: An American Art Agent in Paris, 1857- 1909*. Princeton, NY: Princeton University Press, 1979.

RALSTON, Daniel. *Examining Antique Arms, 1870*. José Villegas y Cordero. Catalogue entry. 2014. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437902> .

REINA GÓMEZ, Antonio. *El paisaje en la pintura sevillana del siglo XIX*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2010.

REYERO, Carlos. *París y la crisis de la pintura española, 1799-1889*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1993.

REYERO, Carlos. *Observadores. Estudiantes, aficionados y turistas dentro del cuadro*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008.

RICHARDS, Laura E. y HOWE ELLIOT, Maud. *Julia Ward Howe (1819-1910)*. Boston, New York: Houghton Mifflin Co., 1915.

RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada. *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana 1900-1936*. Sevilla: Universidad, 2000.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El erotismo de la Alhambra: cuerpo femenino y pintura orientalista". En: URSACHE, Oana (coord.). *Éste es mi cuerpo. Estudios de cuerpología femenina*. Turku: University, 2017, págs. 59-82.

RODRÍGUEZ SERNA, Antonio. "Boceto biográfico". En: ORDIALES, Graciela (coord.). *Rodríguez Luna*. México: Grupo Financiero Bital, 1995, págs. 162-175.

ROGLÁN, Mark. *La pintura española del siglo XIX en las colecciones públicas americanas (Una primera aproximación)*. Tesis doctoral inédita, Madrid, 2001.

- *Prelude to Spanish Modernism. Fortuny to Picasso*. Albuquerque: The Albuquerque Museum, 2005.

ROGLÁN, Mark A. (dir. ed.). *Arte español en los Estados Unidos*. Madrid: Ediciones El Viso, 2016.

ROMERO, Yolanda y VALLEJO, Inés. *José Guerrero: Catálogo Razonado*. 2 vols. Granada: Centro José Guerrero, 2007-2008.

ROMERO KEITH, Delmari. *Historia y Testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México: Ediciones GAM, 1985.

RUUD, Brandon y PIPER, Corey. *Catálogo exposición Americans in Spain Painting and Travel, 1820-1920*. Milwaukee: Milwaukee Museum of Art y Chrysler Museum of Art, 2020.

SAID, Edward. *Orientalismo*. México D.F.: Debolsillo, 2016.

SCHMECKEBIER, Alexandra K. *The Syracuse University Collection (1964). Painting. Drawing. Sculpture.* Syracuse, New York: University, 1964.

SEIGNEUR, Maurice du. *L'art et les artistes au Salon de 1881.* París: Paul Ollendorff, 1881.

SESMERO RUIZ, Julián. *Diccionario de pintores, escultores y grabadores en Málaga siglo XX.* Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2009.

SEWELL, Darrel (et. alt.). *Thomas Eakins. Exhibition catalogue.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001.

SHELDON, George W. *American Painters.* Nueva York: 1879.

SMART, Mary. *A Flight with Fame: The Life & Art of Frederick MacMonnies. Biography and a catalogue raisonné.* Madison, CT: Sound View Press, 1996.

SPASSKY, Natalie. *American Paintings in the Metropolitan Museum of Art.* Vol II. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art y Princeton University Press, 1985.

STORY, G.H. *Illustrated Catalogue: Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York.* Nueva York: *The Museum*, 1905.

STUART JOHNSON, C. "Falero and The Twin Stars". *Munsey's Magazine* (New York), 18(6) (1898), pág. 811.

S/A. "Juan E. Mingorance". *Revista Hispánica Moderna* (Pennsylvania), 4 (1935), págs. 317-318.

S/A. "Surrealist art on exhibit in Morrill Hall". *Lincoln Sunday Journal and Star* (Lincoln, Nebraska), 12 de enero de 1939.

TINTEROW, Gary et al. *Manet/Velázquez: The French Taste for Spanish Painting. American Paintings.* New York, London: The Metropolitan Museum of Art, 2003.



TOLLES, Thayer. "Bacchante and Infant Faun: Tradition, Controversy, and Legacy". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (New York), 1 (2019), págs. 5-50.

TRENAS, Julio. *El pintor Juan Eugenio Mingorance. Obra plástica y trayectoria humana*. Madrid: Arte Universal, 1963.

VOLK, Mary Crawford. "Sargent, Spain and El Jaleo." En: VOLK, Mary Crawford. *John Singer Sargent's El Jaleo*. Washington: National Gallery of Art, págs. 34-38.

WARDLE, Marian (ed.). *American Women Modernists: The Legacy of Robert Henri, 1910-1945*. UT: Brigham Young University Museum of Art; New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2005.

WEINBERG, Barbara H. "Thomas Eakins and The Metropolitan Museum of Art". *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (New York), 3 (1994-1995), págs. 5-51.

WEINBERG, Barbara H. (et. alt). *Childe Hassam: American impressionist*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2004.

VIRIBAY, Miguel. "Aproximación a la pintura en Jaén: 1900-1060". *Boletín Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 204 (2011), págs. 367-428.

ZOIDO NARANJO, Florencio y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Jesús (dirs.). *Catálogo de Paisajes de la provincia de Sevilla* (Archivo digital). Sevilla: Centro de Estudios Paisaje y Territorio, Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio, 2015.

## **Archivos** // Archives

Archives of American Art, Smithsonian Institution, Xavier Gonzalez papers, 1908-1997, Series 1: Biographical Materials, 1932-1992.

Library of Hispanic Society of America.

**Recursos digitales** // Online resources

[http://archives.getty.edu:30008/getty\\_images/digitalresources/goupil/goupil.htm](http://archives.getty.edu:30008/getty_images/digitalresources/goupil/goupil.htm)

<https://blogs.getty.edu/iris/database-of-knoedler-gallery-stock-books-now-online/>

<https://archive.org/details/frick-31072002530915/page/n75>

*The Collector*. New York, noviembre, 1891.

*The Collector and Art Critic*, marzo, 1900.

*The New York Times*, 19 de diciembre de 1874.

*The Sun*, 20 de febrero de 1912.

*New York Daily Tribune*, 22 de marzo de 1896.

*New York Daily Tribune*, 21 de febrero de 1904.

*New York Daily Tribune*, 8 de noviembre de 1908.

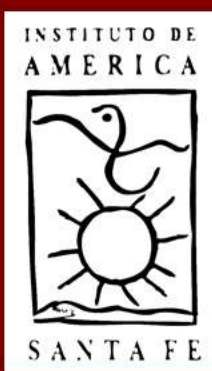






GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CIENCIA  
E INNOVACIÓN



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA