



INTERCAMBIOS CULTURALES

ANDALUCÍA BRASIL ESTADOS UNIDOS

Rafael López Guzmán
Yolanda Guasch Marí (eds.)

silex universidad

La presente edición está financiada por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) a través del Proyecto I+D+i Relaciones culturales entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: Estados Unidos y Brasil (HAR2017-83545P).

Colabora en la edición: Patronato de la Alhambra y Generalife

© RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN (ED.), 2020

© YOLANDA GUASCH MARÍ, (ED.), 2020

© RESTO DE AUTORES, 2020

Coordinación técnica o Apoyo a la edición: EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

© Cubierta: Diseño sobre original de Manigua

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-18388-04-0

Depósito Legal: M-27017-2020

Colección: Sílex Universidad Arte

Impreso y encuadernado en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

AUTORES EUROPEOS CON OBRA DE TEMÁTICA
ANDALUZA EN LAS COLECCIONES UNIVERSITARIAS
ESTADOUNIDENSES. 1850-1950. ALGUNOS EJEMPLOS
A CONSIDERAR 179
Miguel Ángel Sorroche Cuerva

EL IMAGINARIO ANDALUZ A TRAVÉS DE LOS ARTISTAS
AMERICANOS. LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN NACIONAL ... 199
Cristina Domenech Romero

EN LAS HUELLAS DE WASHINGTON IRVING: YANQUIS
EN LA ALHAMBRA (SIGLO XIX) 225
Richard L. Kagan

EDWIN LORD WEEKS: AN AMERICAN ARTIST IN ANDALUCIA ... 241
Marianna Shreve Simpson

ESTADOS UNIDOS Y EL HECHIZO ANDALUZ
SU HUELLA EN EL COLECCIONISMO DE ARTE:
W. R. HEARST 265
María José Martínez Ruiz

FOTOGRAFÍA E IDENTIDAD: LA IMAGEN DE ANDALUCÍA
EN LAS COLECCIONES MUSEOGRÁFICAS
DE LA COSTA ESTE DE ESTADOS UNIDOS 291
Elena Montejo Palacios

WASHINGTON IRVING Y LA RESIDENCIA
DE AMÉRICA DE SEVILLA (1925) 305
Francisco Montes González

MIGRACIÓN Y EXILIO:
ARTISTAS ANDALUCES EN LA GRAN MANZANA 329
Yolanda Guasch Marí

AUTORES EUROPEOS CON OBRA DE TEMÁTICA ANDALUZA
EN LAS COLECCIONES UNIVERSITARIAS ESTADOUNIDENSES.
1850-1950. ALGUNOS EJEMPLOS A CONSIDERAR.

Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Universidad de Granada

El siglo que comprenden los años 1850 y 1950 estuvo caracterizado por una multitud de cambios que afectaron en gran medida a la manera de ver la realidad y a la forma de ejecutar una obra de arte tanto en técnica como en temática. A ello contribuyeron muchos factores que van desde los avances científicos que cambiaron la forma de aproximarse a la creación artística, como las consecuencias de los procesos históricos en las temáticas de las obras, caso de la revolución industrial o los conflictos bélicos y cuya presencia tanto explícita como implícita era evidente. Es en este período en el que se inscribe la obra de los autores que se abordan en este texto y que reflejan de algún modo estos cambios. Dinámicas vitales todas ellas provenientes de las consecuencias de unas transformaciones que afectaron a cada una de sus vidas.

La elección no ha sido fácil. Se ha trabajado con aquellos autores que aparecen referenciados en algunas colecciones universitarias norteamericanas y que tienen alguna relación con Andalucía, ya sea existencial o solo circunstancial por la temática puntual de sus trabajos. Obviamente no son todos y ni siquiera representan la totalidad de las tendencias que se dieron en esa centuria, pero en definitiva reflejan perfectamente el encontronazo de la modernidad y sus métodos con una realidad resultante de las contradicciones que se habían iniciado décadas antes. Dinámicas en definitiva que posicionaron a la ciudad y las tecnologías en el centro de un caos que la máquina y la industria habían provocado y que tenían en aquellos contextos menos desarrollados, donde lo rural jugaba un

peso importante en su conformación, un contrapunto no contaminado cuasi neo romántico que se coló en sus contenidos.

Junto a ello, esa temática andaluza que impregna sus trabajos es a la postre referente para encontrar en estas representaciones, una imagen no alterada de tipos y tipologías tradicionales que resistieron el paso del tiempo y se mantuvieron intactas hasta bien entrado el siglo xx. Desde esa perspectiva son indispensables para entender contextos específicos como el de las arquitecturas tradicionales y los tipos humanos que las habitaban y que empezaría a tomar protagonismo dentro de algunos movimientos de vanguardia arquitectónica a partir del primer cuarto del siglo xx. Los valores de modernidad que se les atribuye a estas arquitecturas son esenciales para entender la obra de importantes arquitectos y escuelas de ese siglo como García Mercadal¹, Le Corbusier o Josep Lluís Sert, ya que se las vincula con conceptos como lógica, racionalidad y optimización de recursos frente a los excesos que se comenzarían a dar en la segunda mitad de esa centuria². Autenticidad que a la postre sería reivindicada como seña de identidad frente a la modernización en un primer momento y frente a la globalización en la actualidad.

EUROPA Y ESTADOS UNIDOS ENTRE 1850 Y 1950

Para comprender las circunstancias de la creación artística de estos autores, se hace necesaria una aproximación al contexto histórico en el que se movieron. Sobre todo porque reflejarán perfectamente las dinámicas que los envolvieron y les llevaron a retratar una realidad ajena a la propia, transitando de un lado a otro del Atlántico durante este periodo, en constantes viajes o en simples desplazamientos de aproximación a la autenticidad de parte de una Europa que no se vio implicada en las consecuencias de la Revolución Industrial. Y

¹ El caso de García Mercadal y la generación del 25 madrileña puede ser representativa de la relación de algunos autores con escuelas bien definidas. Sofía DIÉGUEZ PATAO, *La generación del 25. Primera arquitectura moderna de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1997.

² María del Mar ARNÚS, *Ser(t) arquitecto*, Barcelona, Anagrama, 2019.

romanticismo hacia la objetividad de la realidad que era representativa de ese movimiento revolucionario burgués-popular. La realidad histórica se hace así contenido de la obra a través de la fuerza creadora del artista que ponían en evidencia sus valores¹⁰. Una relación entre unidad y contenido que luego se rompería con movimientos como el impresionismo, y que afectó de forma clara a la reflexión sobre la ejecución de la obra de arte¹¹. Todo un compromiso con la realidad que como señala Delfín Rodríguez, provenía tanto del cansancio de las imágenes románticas y de sustituciones esteticistas e individuales de lo dramático como de imposiciones clasicistas y académicas¹². La naturaleza y con ella la realidad dejaba de ser un orden revelado e inmutable para convertirse en el ambiente de la existencia humana¹³.

La profunda conciencia de que la obra de arte debía estar cargada de contenido se mantuvo de forma clara hasta bien entrado el siglo xx. Y se reflejó así en 1848 cuando romanticismo y clasicismo se habían visto desplazados por una tendencia en la que el realismo se imponía por su claridad a la hora de representar un mundo en el que el ser humano era el centro. Se huía de cualquier expresión superflua y el incipiente socialismo científico hacía que el espíritu de la ciencia se difundiera por todas las disciplinas, los progresos de la técnica daban una nueva impronta a la vida y la exigencia de una visión fuerte y veraz de la realidad se imponía en todos los campos¹⁴. Como el mismo De Micheli señala: "...la regla fundamental del realismo es el vínculo directo con todos los aspectos de la vida, incluidos los aspectos más inmediatos y cotidianos"¹⁵. Todo el arte europeo de la mitad del xix se movía en la misma dirección, en el arte enraizado en los problemas de la vida y en los problemas de la historia en marcha. Solo las Vanguardias comenzarían a cuestionar esta relación. Una tendencia que el mismo Corot había anticipado en sus paisajes, que dejaron de ser panteístas, religiosos o sagrados e iniciaron el proceso que llevó al realismo al arte de vanguardia¹⁶.

¹⁰ Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas...*, p. 17.

¹¹ John REWALD, *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.

¹² Delfín RODRÍGUEZ, *Del Neoclasicismo al Realismo*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 151.

¹³ Giulio Carlo ARGAN, *El arte moderno...*, p. 3.

¹⁴ Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas...*, p. 20.

¹⁵ Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas...*, p. 20.

¹⁶ Delfín RODRÍGUEZ, *Del Neoclasicismo...*, p. 151.

más allá de esto, por ser clara constatación de lo que señala Argan como una manifestación explícita por parte del artista a pertenecer a su tiempo histórico abordando temáticas actuales a pesar de la clara autonomía que ya para entonces tenía la práctica artística³.

Una revisión a dicho marco histórico, que se hace obligada sobre todo dada la intensidad de procesos que se pusieron en marcha, que aceleraron irremediabilmente las dinámicas de sustitución estilística tan características del siglo XX y que representan perfectamente esos “tiempos policrónicos” de los que habla Estrella de Diego⁴.

La elección de dicho arco cronológico viene dada por las mismas biografías de los autores y calibrando sus extremos a fechas cerradas para conformar un período coherente. Junto a ello no podemos perder de vista que la comprensión de lo que ocurre durante estos cien años, no se puede circunscribir a una cuestión de valoración estética o de estilos, sino a una percepción de los cambios que afectaron a la evolución unitaria de lo que llamamos arte y de cómo se desquebrajó para dar lugar a una serie de novedades que afectaron a la forma de ver y representar la realidad y que se manifestó en todos y cada uno de los movimientos estéticos que se pueden englobar en este período. Una Europa convulsa veía aparecer y desaparecer estilos en un proceso acelerado de un fuerte dinamismo⁵.

Hay en todo ello una necesidad de perfilar un panorama transversal que permita entender a cada uno de estos protagonistas. La mitad del Novecientos es paradigmática en acontecimientos. Como señala Mario de Micheli: “...el siglo XIX europeo conoció una tendencia revolucionaria de fondo, en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, el político, el literario, la producción artística y la acción de los intelectuales”, y todo ello en los treinta años anteriores al año de las revoluciones, 1848⁶. Los cambios experimentados durante ese medio siglo afectaron a la concepción de la obra de arte, cuya teorización reflexionaba sobre la

³ Giulio Carlo ARGAN, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1988, p. 3.

⁴ Estrella de DIEGO, *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 11.

⁵ Edmund de WAAL, *La liebre con ojos de ámbar. Una herencia oculta*, Barcelona, Acantilado, 2012.

⁶ Mario de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1990, p. 13.

MIGUEL ANGEL
evolución que iba de la representación de lo objetivo a la experiencia, y valorando de una forma definitiva el papel tanto del actor como del artista; transformaciones que habían afectado a los mismos canales de distribución y exposición de las obras, donde habían aparecido nuevos medios como los salones o las bienales y que en definitiva habían transformado el sistema tradicional de la producción artística⁷.

En ese sentido y lo que ahora nos interesa, es el hecho de que el descubrimiento de la fotografía y las posibilidades de representación de la realidad habían sacudido los cimientos de la pintura desde el primer cuarto del siglo XIX⁸. La evolución y mejora del proceso hizo por ejemplo, que a partir de 1855 triunfara el sistema de los negativos. Como reacción a ella y con cierta lentitud, el movimiento impresionista se posicionaba ya en el último cuarto del siglo como una forma de representar la realidad que buscaba la inmediatez del instante representado a partir de una evolución en la técnica pictórica.

La Revolución Industrial iniciada a finales del siglo XVIII prácticamente se considera concluida en 1840. La uniformidad con la que respondió el continente europeo a la misma a pesar de la diversidad interna de su realidad histórica, fue consecuencia de la ideología común contrarrevolucionaria anterior a 1848, momento en el que los ideales de la Revolución Francesa llegan a su madurez a pesar del intento de Restauración de 1815⁹. La ruptura con lo anterior va a suponer un profundo cambio en las formas de hacer arte y en los protagonistas que actuarán en el mismo. Por un lado el contenido huirá del arte por el arte como señalará Baudelaire y por otro se reclamará el papel protagónico del pueblo, inicio de un camino que culminará en las revoluciones del primer cuarto del siglo XX. Y fue ello lo que hizo que la realidad fuese el problema central de la producción estética en este período. Una temática hasta entonces despreciada y que llevó a que movimientos como el realismo se pusieran en el centro de atención de una estética que empezaría a cambiar, a transformarse a partir de 1840. Se iniciaba de esta forma un proceso de huida del

⁷ Alfredo ARACIL y Delfín RODRÍGUEZ, *El siglo XX. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Istmo, 1998, p. 19.

⁸ Ian JEFFREY, *La fotografía*, Barcelona, Ediciones Destino, 1999.

⁹ Jacques DROZ, *Europa: restauración y revolución. 1815-1848*, Madrid, Siglo XXI, 1985.

La unidad que habían supuesto las revoluciones burguesas se desquebraja en el último cuarto del siglo XIX, lo que afectará a la producción estética hasta la actualidad. Posiblemente van Gogh represente mejor que ninguno ese alzamiento de la miseria, aspecto trágicamente cotidiano de la vida urbana, como tema artístico y sería ella la que a través del deterioro de los contextos urbanos y territoriales de países como Inglaterra o Francia, había provocado la búsqueda de una autenticidad perdida que en el caso de Europa se encontró en lugares como España. Un realismo de contenido social que desplazaría la belleza clásica y que haría que el mismo Van Gogh buscara en quienes habían representado a campesinos, obreros o artesanos sus referencias, llegando incluso a las deformaciones para acentuar las expresiones y donde el color adquirió una independencia que lo dotará de significado. Expresión de una realidad en la que el ser humano era el centro, con la idea referencial de que la naturaleza está ahí.

Un realismo que a la postre se pondría al servicio de la burguesía que lo tomaría como propio y lo haría arte oficial como expresión que ocultaba una realidad deteriorada hacia la que se encaminaba Europa en la segunda mitad del siglo XIX, y de la que rápidamente se quiso huir. Realismo del que se distanciaban aquellos autores decepcionados por la eliminación de las ideas revolucionarias y la instauración de nuevo del Imperio. Ello llevaría a algunos de ellos a situarse en posiciones tangencialmente opuestas a las oficiales. A partir de 1870 el rechazo al mundo burgués se vuelve cada vez más claro, haciendo de la huida de la civilización el reclamo contra esa vuelta a las posturas clásicas y tradicionales prerrevolucionarias.

En los últimos treinta años del siglo XIX, el Positivismo pareció ser el antídoto general contra la crisis que se había producido en el cuerpo social de Europa. Los congresos científicos, el vasto impulso industrial, las exposiciones universales que se habían iniciado a mediados de siglo, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones eran un reflejo de ese impetuoso progreso, con referentes claros en la construcción del Canal de Suez en 1859 o la del Canal de Panamá en 1915, hitos que habían integrado si cabe las distintas partes del mundo al reducir los trayectos entre un extremo y otro, pero donde ese espíritu

arrollador del desarrollismo impuesto, no impidió que se buscara en esos elementos racionales de lo arquitectónico tradicional las raíces de una identidad.

La Primera Guerra Mundial, además de los problemas de destrucción, sociales y políticos que supuso, había generado en la dimensión artística una reflexión sobre la experiencia pasada y sobre el desarrollo de la cultura figurativa¹⁷. Se reaccionó contra todo aquel arte que evitaba los problemas más inmediatos que una dura realidad descubría y se apostó por la vía de mostrar esa realidad contradictoria y accidentada a partir de un arte revolucionario en el contenido más que en la técnica¹⁸.

El periodo de entreguerras vino marcado por la consolidación del cruce de caminos que se había iniciado entre Europa y Estados Unidos desde finales del siglo XIX, cuando se incrementó el flujo de inmigrantes que buscaban comenzar una nueva vida en América. Este vínculo tuvo en el crack de 1929 la constatación más clara de las dimensiones de la globalización que se había alcanzado por entonces. Los totalitarismos empezaron a definirse para hacer de los años 30 un momento fundamental para su comprensión. Alemania, Italia y España abanderaban un posicionamiento unitario europeo a los que España no se acabó sumando de una forma clara como consecuencia de la guerra civil (1936-1939), antesala directa de la Segunda Guerra Mundial.

LA AVANZADILLA DEL SIGLO XIX. LAURENT Y FORTUNY

Entre los autores que se han localizado dentro de estas colecciones universitarias norteamericanas destacan dos nombres por su trascendencia dentro del panorama artístico español del siglo XIX, Jean Laurent y Mariano Fortuny. En ambos casos representativos de dos

¹⁷ Esperanza GUILLÉN MARCOS, *Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial: correspondencia, diarios y memorias*, Granada, Atrio, 2014.

¹⁸ Mario DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas...*, p. 118.

dimensiones que van a ser frecuentes en los otros autores, como es el caso de la fotografía y la pintura.

Jean Laurent (1816-1886) nació en Francia, y su figura fue una de las más influyentes de la fotografía europea de mediados del siglo XIX. Originario de un pequeño pueblo de la Borgoña francesa, llegó a España en 1844, con una formación que se movía entre lo tradicional y lo innovador y que iba de la encuadernación de libros de lujo a los principios de una nueva técnica de representación artística de la realidad llamada fotografía. Aquí tuvo que buscar su hueco ya que se encontraba posicionado el fotógrafo inglés Charles Clifford, quien llegó a ser fotógrafo de la reina Isabel II. En 1856, ya conocido como Juan Laurent, abre su estudio en la madrileña Carrera de San Jerónimo, número 39, en el mismo lugar donde había estado el de Clifford, muerto prematuramente.

Su presencia en España (1856-1886) coincidió con treinta años de acontecimientos convulsos como el reinado de Isabel II, el Sexenio democrático con el reinado de Amadeo de Saboya, la Primera República española y la Restauración borbónica con la llegada de Alfonso XII. A pesar de estas circunstancias, se mantuvo entre dos aguas durante dicha etapa, siendo testigo por un lado de todos los cambios que se estaban produciendo y por otro seduciendo a los aspirantes de distinta ideología que se alternaban en el poder. Retratista de la realidad española, su trabajo incansable le llevó a recorrer gran parte del país para documentar el progreso de la revolución industrial y registrar el arte de la península ibérica. Ejemplo de ello fue su período portugués, en una época en la que se intentó unir a ambos reinos bajo un mismo gobierno, además de sus trabajos en España, cuando realizó las fotografías de las pinturas negras de Goya en su lugar original antes de ser trasladadas¹⁹. Fue este el momento en el que consiguió los derechos para fotografiar los cuadros del futuro

¹⁹ Carlos FORADADA BALDELLOU, "Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso", *Goya: Revista de arte*, 333 (2010), pp. 320-339; María Carmen TORRECILLAS FERNÁNDEZ, "Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent", *Boletín del Museo del Prado*, t. 13, 192 (1992), pp. 57-69.



GRENADE _643_ Famille de bohémiens. (d'après nature)

Fig. 1. Anónimo, *Grenade. Famille de bohemiens*, 1870, fotografía, Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium, Massachusetts, Estados Unidos

museo del Prado con los que pudo ilustrar los libros de historia del arte durante mucho tiempo²⁰.

Los trabajos que realizó Laurent, los hizo con su compañía. Laurent & Cia, siendo el germen de una importante escuela de fotógrafos entre los que destacaron algunos como José Martínez Sánchez y Julio Ainaud, dos de sus mejores colaboradores. Su influencia fue tal, que todos los estudios que surgieron aquellos años en Madrid

²⁰ Marie-Loup SOUGEZ, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994.

tenían algún vínculo con él, llegando incluso a acabar algunos de los trabajos de Clifford.

Experimentó con todo tipo de formatos, desde las pequeñas cartas de visita hasta los grandes negativos de cristal de 60 cms., con sus respectivas cámaras, para hacer panorámicas, logrando sacar todos los matices en blanco y negro, con los delicados negativos de colodión húmedo, un proceso que utilizó a lo largo de su corta vida. Incluso realizó imágenes estereoscópicas con las máquinas de doble lente dando unas sensaciones de volumen características.

De las obras que se han localizado en colecciones universitarias estadounidenses destacamos *Famille de bohemiens* de 1870 en la colección del Five Colleges and Historic Deerfield Museum Consortium, donde se representa a una familia gitana dentro de unas tendencias realistas que acentúan las contrariedades internas de la sociedad europea del momento que buscaba en estas imágenes unos elementos de autenticidad perdidos o desvirtuados en las grandes urbes que se estaban desarrollando en ese momento.

Por lo que respecta a Mariano Fortuny, nació en Reus²¹. Su primera formación oficial la recibe en la Escuela de Bellas Artes de La Lonja, acudiendo también al estudio de Lorenzale, que será el maestro que más le influya en este periodo de formación. Es ahora cuando conseguirá una pensión de la Diputación de Barcelona para trasladarse a Roma y ampliar allí sus estudios, a cambio de lo cual, debía mandar desde Italia algunos trabajos que mostraran sus progresos.

En octubre de 1859, cuando estalla la guerra entre España y Marruecos, la Diputación de Barcelona le encargó una serie de obras que conmemorasen los hechos más importantes acaecidos durante la campaña hispana en Marruecos. Para ello se desplazó en febrero de 1860 a Marruecos para tomar una serie de apuntes, haciendo este viaje que África se le abriera como un nuevo escenario. Los ambientes, las luces, los colores y los personajes le cautivarán y se liberará de convencionalismos y academicismos al sentirse intensamente atraído por lo oriental. Recogió numerosas escenas costumbristas,

²¹ Carles GONZÁLEZ LÓPEZ y Montserrat MARTÍ AYXELÀ, *Mariano Fortuny Marsal*, 2 vols., Barcelona, Diccionari Ràfols, 1989.

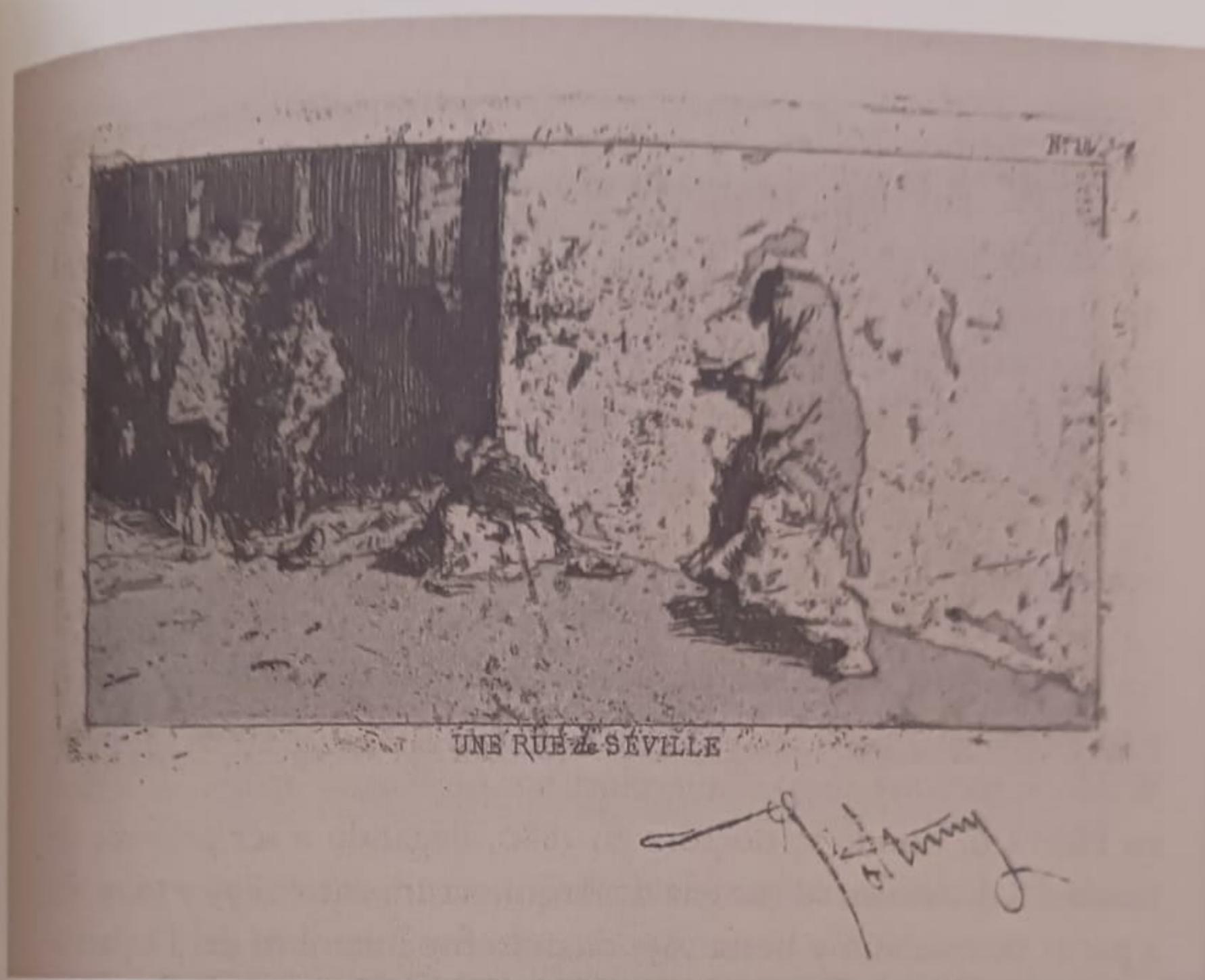


Fig. 2. Mariano Fortuny, *A Sevillian street (Une rue de Seville)*, c. 1860-1870, grabado, Meadows Museum Dallas, Estados Unidos

que marcaron posteriormente su estilo preciosista y luminoso²². De este momento es su obra más conocida, *La batalla de Tetuán*. Trabajo dentro de la línea historicista, de grandes dimensiones y dinámica.

Al firmarse la paz entre España y Marruecos, Fortuny vuelve a Barcelona pasando por Madrid, donde conocerá a Federico de Madrazo y a su hija Cecilia, su futura esposa. Esta nueva etapa estaría también marcada por su regreso a Roma, donde estuvo gran parte de su carrera artística, especializándose en obras de género de ricos colores. De este momento son los cuadros llamados de "casacón" o gabinete que el pintor Meissonier puso de moda en Francia, y con los que Fortuny tendrá un enorme éxito en el mercado europeo.

²² Begoña TORRES GONZÁLEZ, *Fortuny: un mundo en miniatura*, Madrid, Libsa, 2008.

Sus temáticas son intrascendentes, estando realizados con un estilo minucioso y detallista que se preocupa por la luz, el dibujo y el color, como ya hemos señalado²³.

De Fortuny se ha localizado una obra de 1860 en Dallas, *A Sevillian street* (Une rue de Seville). Aguafuerte, aguatinta sobre papel Arches (44.5 x 62.2 cm) en el Meadows Museum. Una escena urbana protagonizada por personajes de una pobreza explícita que está más cerca de la obra de denuncia que de una visión costumbrista.

NORTEAMERICANOS EN EUROPA

En el caso de autores norteamericanos de los que se tenga noticia y que hayan viajado a Europa en este período, destaca Denman Waldo Ross (1853-1935). Coleccionista, profesor y artista, se formó en Harvard, donde se doctora en 1880, llegando a ser profesor de teoría del diseño en su escuela de Arquitectura entre 1899 y 1909. Es a partir de este año y hasta 1935 cuando fue miembro del Departamento de Bellas Artes. Fue administrador del Museo de Bellas Artes de Boston (1895-1935) y contribuyó a formar la colección de arte del museo, a la que donó piezas europeas y orientales.

Este período es fundamental ya que comenzó a interesarse por el arte poco después de esto, impartiendo cursos de diseño y teoría del arte en Harvard en 1889. Pasaría gran parte del resto de su vida dando conferencias sobre estos y otros temas relacionados, trabajando con el Museo de Bellas Artes de Boston en su floreciente departamento de Arte Oriental, y viajando por el mundo en busca de obras de arte para agregar a su colección personal.

Llegó a conformar una escuela y varios de sus estudiantes en Harvard, el Museo de Bellas Artes y de otros lugares donde dio conferencias, se convirtieron en artistas prominentes. Hyman Bloom²⁴ y Jack Levine se encontraban entre estos, al igual que Marie Danforth

²³ Ídem.

²⁴ Judith BOOKBINDER, *Boston Modern: Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, Durham, NH, University of New Hampshire Press, 2005.



Fig. 3. Denman Waldo Ross, *Vista de Ronda*, 1875, acuarela, Harvard Art Museums, Fogg Museum, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos

Page²⁵. La colección de objetos donados por Ross al Museo de Bellas Artes abarca una amplia diversidad geográfica, cronológica y material. Coleccionó objetos de arte europeos, junto con pinturas y textiles chinos y japoneses. Como investigador publicó en 1907 un manual de diseño con el título *Una teoría del diseño puro: armonía, equilibrio, ritmo*.

De él hemos localizado algunas obras de temática andaluza como la acuarela *Vista de Ronda*, del Harvard Art Museums/Fogg Museum y datada en 1875; o el óleo *Ronda*, en la misma institución y fechado también en el mismo año. En ambos casos dos escenas urbanas en las que el autor experimenta con dos técnicas distintas la representación de la ambientación arquitectónica, donde alterna el tiempo y el espacio. En la primera trabaja de día y con una perspectiva exterior, mientras que en la segunda, ambientada en la noche desenvuelve

²⁵ Eleanor TUFTS, *American women artists, 1830-1930*, International Exhibitions Foundation, National Museum of Women in the Arts, 1987.

la escena por las calles de la localidad. Juego cromático de colores cálidos y fríos, es en conjunto una propuesta técnica dentro de la sombra de los impresionistas.

EMIGRANTES EUROPEOS A ESTADOS UNIDOS

Este grupo está compuesto por autores que emigran dentro de la tendencia del momento a Estados Unidos, atraídos por las expectativas que el desarrollo económico estaba produciendo allí.

Un artista extraordinario y sin ninguna duda uno de los más grandes fue Tavik Frantisek Simon (1877-1942). Originario de Bohemia (Železnice), estudió con Max Pirner en la Academia de Artes de Praga, y continuó en Dalmacia e Italia. Su trabajo artístico fue siempre muy demandado y popular, destacando en él la realización de varias obras consideradas maestras y sobresaliendo también en el arte gráfico, en el que creó más de 600 obras de alta calidad que incluyen desde xilografías, grabados, mezzoints, puntos secos y litografías, hasta paisajes, retratos y acuarelas. Vivió en París diez años entre 1904 y 1914, y en Praga a partir de entonces, ciudad en la que a partir de 1928 será profesor en la Academia de Artes de Praga y miembro de la Academia Checa. Viajero incesante, lo hizo durante el período de entreguerras, incluido un viaje alrededor del mundo en 1926 con 49 años, sus apuntes aparecen en sus trabajos y sus impresiones se recogieron en un libro titulado *Castas de un viaje alrededor del mundo*, que fue publicado en 2014 en inglés. Escribió además extensamente sobre todos los aspectos de las artes y publicó un manual de artes gráficas muy respetado.

Su estilo fue fuertemente influenciado por dos tendencias contemporáneas claras, la de los impresionistas franceses y, posiblemente por ellos, las técnicas japonesas como las aguatinas de color con grabado de suelo blando. Fue también un maestro del mezzotint, pero realizó muy pocas impresiones en este medio difícil, la mayoría de ellas desnudos femeninos en sutiles tonos de negro.

De él se han localizado en el Spencer Museum of Art de la Universidad de Kansas un paisaje de Ronda, *Roman Bridge, Ronda, Spain*,



Fig. 4. Anónimo, *Roman Bridge at Ronda Spain*, 1913, grabado, Tavik Frantisek-Simon, Estados Unidos

(231 x 160 mm), que aparece registrado como regalo en memoria de Mildred Seward. Una grabado que recoge una vista desde abajo del tajo de Ronda con su impresionante puente que enmudece y casi elimina la presencia humana que se reduce a una serie de personajes apenas perceptibles en la parte inferior de la obra. Una visión casi romántica donde no deja de estar presente la fuerza de la naturaleza

en esos nubarrones amenazantes que envuelven el fondo de la obra y que hace que diste mucho de la técnica impresionista de otros autores que se están repasando.

La fotografía está representada por James Craig Annan. (1864-1946). Escocés de origen (Hamilton, South Lanarkshire), fue educado en la Academia Hamilton antes de estudiar química y filosofía natural en el Anderson College de Glasgow. Ya incorporado al negocio fotográfico familiar, en 1883 fue a Viena para aprender el proceso de fotograbado de su inventor, Karel Klíč. Verdaderos impulsores de la revolución fotográfica, fue él quién introdujo el proceso de fotograbado en Gran Bretaña y la empresa familiar, T. & R. Annan, la que adquirido los derechos del titular de la Patente Británica, convirtiéndose en la firma líder de las islas en impresiones fotográficas como el huecograbado.

En 1894 fue elegido miembro de The Linked Ring, un selecto grupo internacional de fotógrafos de arte. Lo interesante de esta última referencia es que se trataba de una sociedad fotográfica creada para proponer y defender que la fotografía era tanto un arte como una ciencia, y que buscaba impulsarla hacia el mundo de las bellas artes. Los miembros dedicados a la artesanía buscaron nuevas técnicas que causarían menos conocimiento para alejarse, persuadiendo a los fotógrafos y entusiastas a experimentar con procesos químicos, técnicas de impresión y nuevos estilos. Su trascendencia es tal que llegó a exponer en la Exposición Internacional de Glasgow de 1901; el salón de París; la Exposición Internacional de Fotografía Pictórica de 1910 en la Galería de Arte Albright-Knox en Buffalo, Nueva York y en 1904.

Craig Annan influyó en el desarrollo de la fotografía en América del Norte al exhibir su trabajo en las Galerías Photo-Secession de Alfred Stieglitz en Nueva York, y aparecer en el periódico fotográfico estadounidense Camera Notes, publicado por The Camera Club de Nueva York entre 1897 y 1903. También apareció, en los años 1905, 1909 y 1912 en la revista fotográfica trimestral *Camera Work*, publicada también por Stieglitz en Nueva York entre 1903 y 1917. El estudio fotográfico de Annan produjo muchas de las fotografías grabadas en *Camera Work*.

De su trabajo nos interesan dos obras representativas de su visión de España. Una es *Una gitana*, Granada, 1913, actualmente en



Fig. 5. Anónimo, *Una gitana, Granada*, 1913, fotografía, Spanish Series del Princeton University Art Museum, Princeton, Estados Unidos

la Spanish Series del Princeton University Art Museum; y por otro lado *A Shrine*, Ronda, perteneciente también a la Spanish Series de la misma institución. En ambas obras se retrata dos elementos característicos de la idiosincrasia valorada por estos autores de un contexto como el español, el tipo humano gitano, como referente de autenticidad y la ambientación urbana en este caso de una de las poblaciones más representativas del tipismo andaluz, donde la figura humana está presente como elemento indispensable entre los

contrapuntos de claroscuros en un juego de luces que intensifican los componentes arquitectónicos de la escenografía cotidiana del sur de España. Lejos de la teatralidad otorgada, visiona le realidad con una mirada próxima, rompiendo visiones centralizadas como en el paisaje urbano y buscando reflejar su particularidad a partir de los claroscuros reseñados²⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfredo ARACIL y Delfín RODRÍGUEZ, *El siglo xx. Entre la muerte del arte y el arte moderno*, Madrid, Istmo, 1998.
- Giulio Carlo ARGAN, *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Akal, Madrid, 1988.
- María del Mar ARNÚS, *Ser(t) arquitecto*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Judith BOOKBINDER, *Boston Modern: Figurative Expressionism as Alternative Modernism*, Durham, NH, University of New Hampshire Press, 2005.
- Estrella de DIEGO, *Arte contemporáneo II*, Madrid, Historia 16, 1996.
- Sofía DIÉGUEZ PATAO, *La generación del 25. Primera arquitectura moderna de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Jacques DROZ, *Europa: restauración y revolución. 1815-1848*, Madrid, Siglo XXI, 1985.
- Carlos FORADADA BALDELLOU, "Los contenidos originales de las Pinturas Negras de Goya en las fotografías de Laurent. Las conclusiones de un largo proceso", *Goya: Revista de arte*, 333 (2010), pp. 320-339.
- Carles GONZÁLEZ LÓPEZ y Montserrat MARTÍ AYXELÀ, *Mariano Fortuny Marsal*, 2 vols., Barcelona, Diccionari Ràfols, 1989.
- Esperanza GUILLÉN MARCOS, *Los artistas frente a la Primera Guerra Mundial: correspondencia, diarios y memorias*, Granada, Atrio, 2014.
- Ian JEFFREY, *La fotografía*, Barcelona, Ediciones Destino, 1999.
- Mario de MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid, Alianza Forma, 1990.
- John REWALD, *Historia del impresionismo*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- Delfín RODRÍGUEZ, *Del Neoclasicismo al Realismo*, Madrid, Historia 16.
-
- ²⁶ Marie-Loup SOUGEZ, *Historia de la fotografía...*, p. 204.

Marie-Loup SOUGEZ, *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 1994.

María Carmen TORRECILLAS FERNÁNDEZ. "Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por J. Laurent", *Boletín del Museo del Prado*, t. 13, 192 (1992), pp. 57-69.

Eleanor TUFTS, *American women artists, 1830-1930*, International Exhibitions Foundation, National Museum of Women in the Arts, 1987.