

JOSÉ VILLEGAS CORDERO (1844-1921) Y ESTADOS UNIDOS: RETRATOS, MURALES Y UN LIBRO DE VIAJE*

VICTORIA SÁNCHEZ MELLADO¹
Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España

M. ELIZABETH BOONE²
University of Alberta, Canada

Con este artículo se estudia la figura de José Villegas Cordero y su relación con varias personas procedentes de Estados Unidos. Villegas fue maestro y amigo de John Elliott, a quien guio en su producción artística. Maud Howe, esposa de Elliott, reflejó el trabajo de Villegas como pintor y director del Museo del Prado en varios de sus textos literarios, entre ellos su libro de viajes *Sun and Shadow in Spain* (1908). Además, Villegas también se relacionó con Isabel y Larz Anderson, amigos igualmente de los Elliott, quienes adquirieron y promocionaron sus obras. El estudio de estas amistades, que se prolongaron durante casi cuatro décadas, proporciona una nueva visión de Villegas y su trabajo.

Palabras clave: José Villegas Cordero; Maud Howe y John Elliott; Isabel y Larz Anderson; siglos XIX y XX; murales; retratos; libros de viaje.

JOSÉ VILLEGAS CORDERO (1844-1921) AND THE UNITED STATES: PORTRAITS, MURALS, AND A TRAVEL BOOK

This paper examines José Villegas Cordero and his relationship with a circle of friends from the United States. Villegas served as both teacher and friend to John Elliott, who he guided in his art. Maud Howe, Elliott's wife, discussed Villegas's work as a painter and director of the Prado Museum in several of her literary texts, among them her travel book *Sun and Shadow in Spain* (1908). Villegas was also connected to Isabel and Larz Anderson, likewise friends of the Elliotts, who acquired and promoted his paintings. The study of these friendships, which spanned almost four decades, provides new insight into Villegas and his work.

Key words: José Villegas Cordero; Maud Howe and John Elliott; Isabel and Larz Anderson; 19th and 20th centuries; murals; portraits; travel books.

Cómo citar este artículo / Citation: Sánchez Mellado, Victoria/Boone, M. Elizabeth (2022) "José Villegas Cordero (1844-1921) y Estados Unidos: retratos, murales y un libro de viaje". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 95, núm. 380, Madrid, pp. 419-436. <https://doi.org/10.3989/aearte.2022.22>

* Las autoras del texto quisieran agradecer a las siguientes personas por la información que amablemente han facilitado para realizar este estudio: Steven Day y Haley Kane (American Academy of Arts and Letters), Meghan Weeks (Boston Public Library), Robin Ness (Special Collections, Brown University Library), Francine Weiss y Hillary Fortin (Newport Art Museum), Isabel Rodríguez Marco (Palacio Real de Aranjuez), Amber Kerr (Smithsonian American Art Museum), Emily Schulz Parsons y Rachel Nellis (The American Revolution Institute of the Society of the Cincinnati, Anderson House), Antonio Plata y Francisco José López de Becerra de Solé y Martín de Vargas. Todas las traducciones del inglés son de las autoras.

¹ vsanmel@upo.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0651-5315>

² mboone@ualberta.ca / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6600-4272>

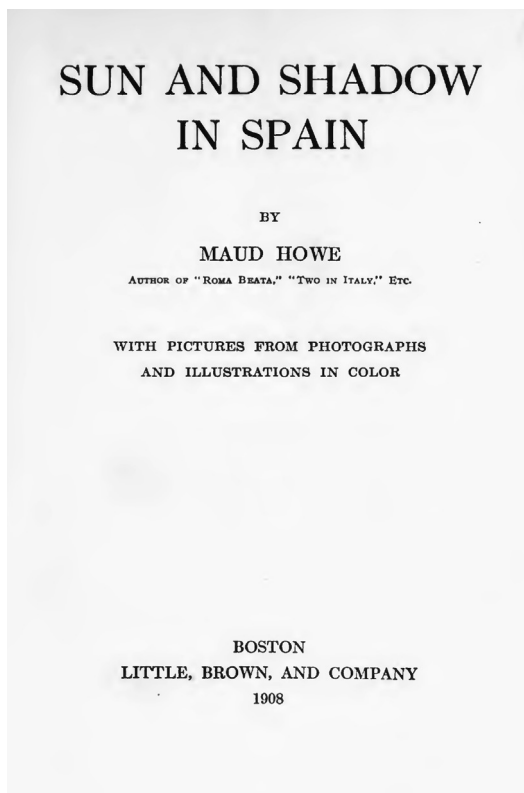


Fig. 1. Maud Howe [Elliott], *Sun and Shadow in Spain*, 1908.

La obra del reconocido pintor sevillano José Villegas Cordero (1844-1921) se relaciona, desde su estancia romana en los años ochenta del siglo XIX hasta que expusiese su *Decálogo* en Madrid en 1916, con personas del ámbito estadounidense como los dos matrimonios formados por la escritora Maud Howe (1854-1948) y el pintor John Elliott (1858-1925) y el de los coleccionistas Isabel Perkins (1876-1948) y Larz Anderson (1866-1937). A los retratos que pintó Villegas, algunos poco conocidos en España, y los escritos de Maud Howe y Larz Anderson sobre su trabajo, se añade que los Anderson adquirieron obras de Villegas y promocionaron las de Elliott y algunos de los trabajos del que fuera director del Museo del Prado se conectan con los que realizó Elliott en los mismos años.

Para mostrar estos vínculos se han estudiado fuentes no empleadas hasta ahora para profundizar en la obra de Villegas como los escritos que Howe publicó en las primeras décadas del siglo XX: su libro de viaje *Sun and Shadow in Spain* (1908) [fig. 1], su autobiografía *Three Generations* (1923) y su biografía *John Elliott. The Story of an Artist* (1930). Así mismo, también se ha analizado el libro que editó Isabel Anderson con las cartas de su esposo titulado *Larz Anderson. Letters and Journals of a Dip-*

lomat (1940) y documentos conservados en los archivos de The Society of the Cincinnati, la Boston Public Library y la Brown University Library.

A partir de ellos, en las páginas que siguen podrá leerse cómo comenzó la relación entre los Elliott y Villegas en la década de los ochenta del siglo XIX y cómo continuó el trabajo de ambos en la Roma de los noventa, apareciendo entonces el matrimonio Anderson. El estudio continuará con la presencia de todos, Maud Howe, John Elliott, Isabel y Larz Anderson y José Villegas, en el Madrid de la primera década del siglo XX y terminará con la culminación del *Decálogo* por parte del español. Se trata, en definitiva, de una historia de amistades y contactos profesionales que permite ilustrar y dar a conocer las conexiones de Villegas con Estados Unidos y su trabajo como retratista y decorador de arquitecturas, ya fuese en las obras que él mismo realizó o aconsejando a su alumno John Elliott en las suyas.

El inicio de todas estas relaciones se sitúa en la Roma de la década de 1880, ciudad en la que comenzó la relación entre Villegas y Elliott. El sevillano ya se había trasladado a vivir allí en 1868 y el joven británico lo hizo en 1882, aunque ya había estado de visita anteriormente. La década de los ochenta, además, fue bastante prolífica para Villegas. Fue entonces cuando vendió su *Bautizo en Sevilla* al coleccionista estadounidense William Vanderbilt, empezó *La muerte del maestro* y *El triunfo de la dogaresa*, dos de sus obras con mayor fortuna, y en 1882 se convirtió en vicepresidente de la Asociación Artística Internacional.³ No es extraño, por tanto, que en esa década John Elliott decidiese formarse con Villegas aun sabiendo que no aceptaba alumnos. Al final, llegaron a un acuerdo: el pintor sevillano le enseñaría a cambio de lecciones de inglés. El pacto terminó

³ González López/Martí Aixela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 61, 63, 69-72. Castro Martín, 2005: 15-21.

siendo más gracioso que efectivo, pues tras doce meses Elliott sí había hecho progresos artísticos mientras que el español solo había aprendido a decir *I haf no money* [sic].⁴

Esa evolución artística de Elliott se evidenciará en murales como *The Triumph of Time* para la Boston Public Library y *Diana of the Tides* para el Smithsonian Museum de Washington, que se verán a lo largo de este artículo. Pero su producción artística no quedó ahí. También realizó retratos de la reconocida Julia Ward Howe –madre de Maud Howe–, y de los soldados muertos en la Primera Guerra Mundial. Junto a ello, colaboró con Isabel Anderson en las ilustraciones de su libro de cuentos infantiles *The Great Sea Horse*. Su obra ha sido descrita como sensible, serena, tranquila y delicada, libre de modas e istmos, y él como un “espíritu libre” cuya visión del mundo era “fresca, idealista y juvenil”.⁵

En 1887 Elliott se casó con Maud Howe, a quien había conocido en 1878 en un viaje a Perugia y con quien había coincidido en posteriores ocasiones en Londres y en Roma.⁶ Nacida en Boston, Maud Howe era hija del filántropo y educador Samuel Gridley Howe y Julia Ward Howe, famosa por componer en 1861 la letra de *El himno de batalla de la República*. Madre e hija realizaron una extensa estancia en Europa en 1877 y Maud Howe fue presentada en París, Londres, Roma y otros centros europeos de arte y literatura. Julia Ward Howe fue una abolicionista activa antes de la guerra de Secesión (1861-1865) y, después del conflicto, centró su atención en el movimiento feminista. Howe heredó el interés de su madre por los derechos de la mujer y, dedicándose principalmente a la carrera literaria, escribió críticas de arte para periódicos, novelas, una biografía de su madre (galardonada con el primer premio Pulitzer en la categoría de biografía) y varios libros sobre sus viajes. Tras casarse con John Elliott, el matrimonio se trasladó a Estados Unidos en 1888 para que el pintor pudiese desarrollar su carrera y aprovechar mejor las conexiones familiares de su esposa.

Roma en la década de 1890

The Triumph of Time *por John Elliott*

La relación entre los dos pintores continuó en la década de los noventa cuando Elliott recibió, en 1892, el encargo de realizar un mural para un techo en una sala de la Boston Public Library. Esta biblioteca estaba siendo construida en aquellos momentos por el arquitecto Charles Follen McKim –del estudio McKim, Mead & White– siguiendo un estilo neorrenacentista y abriría sus puertas al público en marzo de 1895. Su edificación fue un proyecto sin precedentes en Estados Unidos y para su decoración interior se contó con prestigiosos artistas como Edwin Austin Abbey, Pierre Puvis de Chavannes y John Singer Sargent.⁷

Por lo tanto, es de suponer que el encargo que recibió Elliott, no tan conocido como los anteriores, fue una gran oportunidad para él.⁸ Su trabajo, al que llamaría *The Triumph of Time*, fue promovido por el Dr. Harold Williams, amigo de la familia Howe, gracias a una decoración que Elliott ya había realizado previamente en Chicago. Así se desprende de una carta conservada en la Boston Public Library escrita por Williams y dirigida a Frederick O. Prince, fideicomisario de la biblioteca. En ella se aludía al mural *The Vintage* (1886) que Elliott había hecho para la casa del matrimonio Potter Palmer en Chicago y se decía de este que era uno de los mejores del país.⁹ Esta decoración, considerada como su primer mural importante,¹⁰ estaba formada por un panel en el techo y un friso que recorría la habitación. Varios cupidos hacían las labores propias de la vendimia

⁴ Eaton, 1910: 95. Cotton, 1926: 3. Howe Elliott, 1930: 17.

⁵ Cotton, 1926: 3, 4-7, 8.

⁶ Howe Elliott, 1930: 12-15.

⁷ Whitehill, 1970: 15-35.

⁸ Grinnell, 2014: 89.

⁹ *Carta enviada por Harold Williams a Mr. Prince*, 23 de abril de 1891. Boston Public Library (BPL).

¹⁰ Eaton, 1910: 95.

y, como escribió Maud Howe, en ella se apreciaba la juventud, la alegría de vivir y, relacionándolo con la situación estadounidense del momento, una época anterior a aquella en la “que la sombra de la prohibición y los crímenes que conllevaba oscurecieron el mundo”.¹¹ En la biografía que escribió Howe sobre su marido, titulada *John Elliott. The Story of an Artist* (1930), se puede ver una imagen de este mural. Y en ella advirtió que la casa en la que se había situado el mural iba a ser pronto demolida, hecho que ocurrió en 1950.

Elliott, que había pintado *The Vintage* en Roma, volvió a la capital italiana al recibir el encargo de la Boston Public Library para realizar el estudio previo que debía entregar antes de su aceptación definitiva. Para ello realizó un viaje junto a su esposa y la madre de esta por Europa y luego se trasladó solo a Venecia, donde coincidió con Villegas, y después a Roma.¹²

Allí trabajó desde el otoño de 1892 hasta junio de 1893 en *The Triumph of Time*. Fue un proceso arduo, del que fue testigo Villegas y del que hay constancia en las cartas escritas por Elliott a su mujer. En una de ellas narró como el pintor español estudió los planos de la estancia en la que habría de colocarse el mural y calculando las medidas apreció la dificultad de realizar una decoración para un techo dividido en dos por una viga. Y por ello escribió a Maud Howe: “Te hubiera encantado ver a [Villegas] sentado en el suelo estudiando los planos y midiendo las dimensiones”. Elliott incluso pensó que “debería hacer un diseño sin tener en cuenta la viga y pintar a unos obreros a horcajadas sobre ella intentando derribarla con palancas, a lo cual [Villegas] se rio como si hubiera sido divertido”.¹³ Ante esta dificultad de adaptar su trabajo a la arquitectura, el pintor llegó a sugerir a Charles F. McKim que se modificase el techo de la sala, pero su propuesta fue descartada.¹⁴

La viga fue, por tanto, un impedimento para encontrar el tema que pintar, pero finalmente Elliott concibió la representación del progreso del tiempo. Fue una idea que entusiasmó gratamente a Villegas, quien, al ver un mes más tarde los avances en el diseño, quedó tan satisfecho que, según Elliott, fue la primera vez en su vida en la que realmente recibió elogios de su maestro.¹⁵

En las cartas que John Elliott continuó enviando a su mujer en los meses siguientes se reconoce su frecuente espíritu abatido y desanimado, los apoyos que recibía de Villegas y sus alabanzas por el uso del color, aunque en ocasiones a Elliott su diseño le pareciese “terrible como un montón de moscas arrastrándose por un bote de mermelada”.¹⁶ Precisamente, el británico era consciente de sus buenas habilidades para concebir ideas, algo en lo que, opinaba, John Singer Sargent no podía superarle, aunque sí en lo referente a la capacidad de pintar. Y en uno de esos días en los que más decaído se sentía llegó a afirmar que no podía “pintar mejor de lo que una vaca española pueda hablar inglés”.¹⁷ A pesar de reconocer que uno de los mayores errores de su vida fue querer convertirse en pintor, *The Triumph of Time* fue progresando y Villegas, que ya había sido entusiasta con la parte inferior, más que con ningún trabajo anterior de su alumno, lo fue aún más con el superior y admitió que el resultado fue mucho mejor de lo que él habría esperado.¹⁸

Finalmente, el estudio para *The Triumph of Time* previo a su aceptación definitiva supuso una representación alegórica de los veinte siglos transcurridos tras el nacimiento de Cristo y de las doce horas del día a través de veinte caballos y doce mujeres, respectivamente, que se mueven en semicírculo desde la única figura masculina –alegoría del tiempo– hasta la representación del siglo XX [fig. 2]. En todo el proceso de su elaboración, los comentarios de Villegas fueron relevantes y, al mismo tiempo, la ayuda que él prestó a Elliott para resolver los retos de pintar un tema alegórico de gran tamaño, así como las apreciaciones sobre el uso del color, serían una experiencia importante para Villegas cuando se dedicase más tarde a su mural *El triunfo de la joven América* y a su obra maestra, *El Decálogo*.

¹¹ Howe Elliott, 1930: 28-29.

¹² Howe Elliott, 1930: 42-47, 48.

¹³ Howe Elliott, 1930: 51-52.

¹⁴ *Carta enviada por John Elliott a Charles F. McKim*, [hacia 1893]. BPL.

¹⁵ Howe Elliott, 1930: 53, 56, 60.

¹⁶ Howe Elliott, 1930: 65, 67, 70.

¹⁷ Howe Elliott, 1930: 68, 73.

¹⁸ Howe Elliott, 1930: 77, 80, 88.



Fig. 2. John Elliott, *The Triumph of Time*, 1893-1901. Boston Public Library (Fot. Boston Public Library).

La muerte del maestro y El triunfo de la dogaresa por José Villegas Cordero

Antes de que Elliott terminase sus estudios para el mural de la Boston Public Library, aconteció un hecho importante en la obra de Villegas que fue reflejado en dos cartas enviadas a Howe por su esposo y fechadas en junio de 1893. Fue entonces cuando Villegas presentó los cuadros que había comenzado en 1882 de *La muerte del maestro* (Museo de Bellas Artes de Sevilla) y *El triunfo de la dogaresa* (Anderson House, Washington, D.C.). Primero los mostró al público en su estudio de Roma siendo ampliamente aplaudidos [fig. 3].¹⁹ Allí los vio Elliott y de ellos escribió que superaban a otros trabajos modernos que hubiese visto y que la mujer de Villegas, Lucia Monti, le había dicho que era digno alumno de su maestro por el tiempo que ambos tardaban en dar por concluido su trabajo, en referencia al diseño para la Boston Public Library y los años transcurridos hasta que Villegas terminó estos dos lienzos.²⁰ Como muestra del extenso trabajo que el español dedicó a realizar, por ejemplo, el cuadro de la dogaresa están los meses de estudio de libros de varias bibliotecas en los que se explicaban cómo eran los festejos de la época y la indumentaria que llevaban los personajes.²¹

La muerte del maestro y *El triunfo de la dogaresa* evidencian la pintura que se desarrollaba en aquella época: los cuadros costumbristas y taurinos, por un lado, y los temas históricos y venecianos, por otro. Los dos lienzos de gran tamaño (*La muerte del maestro* mide 330 x 505 cm y *El triunfo de la dogaresa* 487 x 749 cm con el marco) muestran, además, facetas opuestas: una realidad solemne, trágica, dramática y dolorosa ante quienes contemplan la muerte de un torero en la capilla de una plaza y aquella de encanto, belleza, alegría, sensualidad y colorido de las damas que acompañan a la dogaresa a su encuentro con el dux Foscari. De *La muerte del maestro* es necesario puntualizar que Villegas no solo seguiría trabajando en él haciéndole modificaciones, sino que también realizó varias versiones en pequeño formato y una de ellas, más próxima a su primera idea que a la definitiva, fue incorporada con el título *The Death of the Matador* al libro de

¹⁹ Posteriormente pasarían por Múnich (1893), Viena, Berlín (1894) y Venecia (1895 y 1897) donde también recibieron efusivos elogios. González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 69-72. Castro Martín, 2005: 19-21.

²⁰ Howe Elliott, 1930: 85-86. Él no citó estos cuadros, pero la mención a que irían a Múnich y la concordancia con las fechas permite pensar en ellos.

²¹ Saint-Aubin, 1902: 1.



Fig. 3. *Villegas in his Studio*: En: Howe [Elliott], 1908, p. 376.

viaje de Maud Howe [fig. 4].²² Howe incluyó también una ilustración de *El triunfo de la dogaresa*, con el título en italiano, *La dogaresa*, en *Sun and Shadow in Spain* [fig. 5].²³

Retratos de John Elliott, Maud Howe y Julia Ward Howe por José Villegas Cordero

Una vez que el estudio para *The Triumph of Time* había sido aceptado para la Boston Public Library, los Elliott decidieron trasladarse a vivir en 1894 al Palacio Rusticucci de Roma.²⁴ Allí residieron durante seis años en los cuales John Elliott trabajó en el mural y José Villegas continuó su producción artística. Así, en 1894 el español, que ha sido destacado por la importancia de sus retratos y por la capacidad de reflejar en ellos la psicología de los personajes,²⁵ hizo uno de Maud Howe como escritora y otro de su marido como pintor.

El de Howe es un gran exponente de la habilidad del español por representar los efectos de la luz y el tratamiento del blanco, tal y como supo mostrar en otros retratos como el de su esposa *Lucia Monti de blanco* (hacia 1890; Museo de

Bellas Artes de Sevilla²⁶). Al igual que en este, en el de la escritora estadounidense se aprecia un fondo blanquecino a modo de ventanal que, a diferencia del de Lucia Monti, ilumina el cuerpo de una Howe con mirada pensativa y sentada frente a una mesa llena de libros, papeles y plumas. A Elliott, cuyo retrato Villegas se lo propuso hacer cuando coincidieron en Venecia en septiembre de 1892,²⁷ lo representó con la mirada hacia el frente y sentado junto a un lienzo, pero con una tonalidad más cálida coincidiendo con los colores que se pueden ver en la paleta que su alumno sostiene en la mano.

Junto a ellos, el pintor español realizó un retrato en óleo, de 48,26 x 35,56 cm, de la madre de Maud Howe, Julia Ward Howe [fig. 6], cuando ella estuvo en Roma en 1898.²⁸ La obra fue descrita por Howe como impactante y excelente, aunque fallaba, en su opinión, en la expresión reflejada en el rostro porque no representaba la habitual ternura que lo caracterizaba. Howe explicó que esto se debía a que durante las sesiones el pintor y la modelo no podían hablar más que de los conflictos entre las naciones española y estadounidense. Por aquellas fechas se había producido el hundimiento del *USS Maine*, del que se culpó a España y que precipitaría la guerra hispano-estadounidense (1898). Ante estos sucesos, el español se mostraba angustiado y Ward Howe se indignaba cada vez que escuchaba mencionar a España.²⁹ Hay que tener en cuenta que fue enton-

²² En su exposición en Venecia en 1897, *La muerte del maestro* presentaría cambios notables con respecto a lo visto en Roma. Núñez Casares/Muñoz Rubio/Ferreras Romero/Fernández Ruiz/Sameño Puerto/Martín García/Gutiérrez Montero, 2001: 33.

²³ González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 70. Castro Martín, 2005: 19-20.

²⁴ Howe Elliott, 1930: 92; 1939-1940: 253.

²⁵ López de Solé y Martín de Vargas, 1996: 12. González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 47. Estos cuadros pueden verse en González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 370.

²⁶ Castro Martín, 1997: 205. González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 72, 184-185.

²⁷ Howe Elliott, 1930: 49.

²⁸ Howe [Elliott], 1904: 306. Richards/Howe Elliott, 1915: 243-244.

²⁹ Howe Elliott, 1923: 288.



Fig. 4. *The Death of the Matador*. Villegas [*La muerte del maestro*]. En: Howe [Elliott], 1908, p. 398.



Fig. 5. *The Dogaressa*. Villegas [*El triunfo de la dogaresa*]. En: Howe [Elliott], 1908, p. 394.

ces, a raíz del conflicto con Estados Unidos, cuando Villegas comenzó a trabajar en su *Decálogo*³⁰ y que consideraba la guerra como la “obra destructora de los preceptos de Dios”.³¹ El retrato fue regalado por Maud Howe en 1934 a la Academy of Arts and Letters de Nueva York, institución de la que su madre había sido elegida miembro en 1907.³² La inscripción del cuadro ofrece, además, otro testimonio de la amistad de Villegas y el matrimonio Elliott: “á mi buena / amiga Sra de Elliott / recuerdo de la estancia de / su querida madre en Roma / José Villegas”.

Madrid en la década de 1900

Los matrimonios Villegas y Elliott mantuvieron una estrecha amistad tras la década de los 90 y en la de 1900. Así fue como Villegas se relacionó con Isabel Perkins y Larz Anderson. Perkins y Anderson

³⁰ Balsa de la Vega, 1913: 57. López de Solé y Martín de Vargas, 1996: 12. Castro Martín, 1997: 206. González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 43.

³¹ Del Cacho, 1916.

³² Howe Elliott, 1939-1940: 257.



Fig. 6. José Villegas Cordero, *Retrato de Julia Ward Howe*, 1898. American Academy of Arts and Letters, New York (Fot. Steven Day).

se habían conocido en la terraza que los Elliott tenían en el Palacio Rusticucci, hecho que fue inmortalizado en un cuadro pintado por Elliott por encargo de los Anderson.³³ Luego se casaron en 1897 y su relación con los protagonistas de este estudio continuó en los años siguientes.

La llegada del nuevo siglo supuso, además, la culminación de *The Triumph of Time*, cuyos paneles en lienzo fueron instalados en 1900 e inaugurados al año siguiente.³⁴ La demora en el término de esta obra se debía al retraso de Elliott en la entrega final del trabajo, por ello en 1899 se solicitó poder verlo en Boston para encontrar donantes que costearan un marco.³⁵ Finalmente, entre las personas que contribuyeron a sufragarlo se encuentran el matrimonio Anderson así como la madre y el hermano de Maud Howe.³⁶

El mural, dividido en dos paneles por la citada viga, destacó por su profundidad y por su iluminación. Sin embargo, la sala en la que se colocó se usaba como habitación infantil, lo que resultó controvertido por las figuras representadas, pues junto a los caballos había mujeres con el pelo recogido, semidesnudas y aladas que fueron tomadas de modelos que posaron para Elliott, entre ellas Katherine Thyn-

ne, posterior condesa de Cromer, Isabel Anderson y la propia Maud Howe.³⁷

De esta obra se escribió que dejaba “una impresión de encanto que perduraba como el recuerdo de una frase poética que resuena en la mente”.³⁸ Se trata de un elogio que habría gustado a su autor quien, en una carta escrita a su mujer le reconoció que no quería ser recordado por el uso del pincel, sino por la capacidad que tuviese su obra para reconfortar y dar paz a quienes la observasen.³⁹

Por su parte, Villegas, que desde 1898 había sido director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, dejó ese puesto y se convirtió en 1901 en director del Museo del Prado ante la muerte de su predecesor, Luis Álvarez Catalá. Además, continuó trabajando en su *Decálogo* habiendo terminado sus bocetos para 1901⁴⁰ y vendió *El triunfo de la dogaresa* en 1902 a Larz Anderson.⁴¹ Este cuadro fue colocado en la Anderson House, la residencia de invierno del matrimonio Anderson en Washington que los arquitectos Arthur Little y Herbert Browne terminarían de construir en 1905. Los Anderson, que se veían como miembros de la nueva aristocracia estadounidense, instalaron la pintura en el rellano de la gran escalera, de modo que los invitados a una de sus elegantes cenas eran recibidos primero por la dogaresa y luego, continuando su ascenso hacia la zona de recepción, por los propios Anderson.⁴²

³³ Moskey, 2017: 43-50.

³⁴ Grinnell, 2014: 102-103.

³⁵ *Carta enviada por H. P. Bowditch a Samuel A. B. Abbott*, 16 de diciembre de 1899. BPL.

³⁶ *Carta enviada por Loring a los fideicomisarios de la biblioteca pública*, 27 de marzo de 1901. BPL.

³⁷ Eaton, 1910: 95, 96. Howe Elliott, 1930: 121. Grinnell, 2014: 103.

³⁸ Cotton, 1926: 4.

³⁹ Howe Elliott, 1930: 48.

⁴⁰ Guichot y Sierra, 1930: 81. López de Solé y Martín de Vargas, 1996: 14.

⁴¹ Saint-Aubin, 1902: 1. González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 77.

⁴² Moskey, 2016: 105-107. La pintura sería regalada por Isabel Anderson a la muerte de Larz Anderson a The Society of the Cincinnati, institución creada en 1783 para perpetuar los valores de la Revolución Americana y fomentar su

Junto a ello, Villegas también realizó en 1905 el mural *El triunfo de la joven América* para la mansión neoyorquina de Charles M. Schwab [fig. 7]. En un artículo de *La Ilustración Artística* de 1904 se mostraba una imagen todavía no terminada de este trabajo y se planteaba la necesidad de no hacer una pintura que mostrase cuanto de triste e insignificante había en la vida, sino todo lo contrario: “el azul [sic] de un cielo infinito, sin manchas al fondo, las figuras risueñas, muy bellas, y el color riquísimo; todo en calma, todo feliz, todo embriagador”.⁴³ En la composición aparecían las alegorías de la industria, el comercio y la agricultura junto a una figura de la paz y la representación de América.⁴⁴ Sin embargo, al igual que ocurrió con el mural *The Vintage* que hizo Elliott para la casa Palmer, el de Villegas desapareció en 1948 con el derrumbe de la mansión.

Además, por estas fechas, John Elliott recibió el encargo de realizar el mural *Diana of the Tides*. Para ejecutarlo el matrimonio Elliott decidió ir a España —la segunda ocasión en la que lo hacían— en un viaje de unos seis meses entre finales de diciembre de 1905 y los primeros días de junio de 1906.⁴⁵ Una vez en Madrid, quisieron buscar un apartamento amueblado a buen precio en el que poder alojarse, pero eso era, en palabras de Howe “tan raro como un huevo de ruc”, así que se quedaron en la casa que el matrimonio Villegas tenía en el paseo de Recoletos.⁴⁶ Elliott, además, trabajó en un estudio en el pasaje de la Alhambra junto al que tenía Villegas y su visita al taller de su maestro fue reflejada en la prensa de la época.⁴⁷

La estancia de todos ellos en Madrid, unida a la que también realizó el matrimonio Anderson, coincidió con una temporada de mucho trabajo para Villegas. En aquellas fechas estaban previstas dos bodas reales y el director del Museo del Prado tenía que retratar al rey y asistir a las visitas oficiales que se hacían al museo. Son aspectos que fueron narrados tanto en los escritos de Maud Howe como en *Larz Anderson. Letters and Journals of a Diplomat* y en los documentos de The Society of the Cincinnati.

Bodas reales y visitas al Museo del Prado

El 12 de enero de 1906 se celebró la boda de Fernando de Baviera con la infanta María Teresa de Borbón y el 31 de mayo de ese mismo año la del rey Alfonso XIII con la princesa inglesa



Fig. 7. El pintor D. José Villegas en su estudio terminando un techo para los Estados Unidos. En *La Ilustración Artística*, 1904, p. 729.

conocimiento, y que tiene su sede en la Anderson House. *The Story of the Anderson House*. En: <<https://www.society-ofthecincinnati.org/the-story-of-anderson-house/>> [Consulta: 02-X-2021].

⁴³ Carretero, 1904: 732.

⁴⁴ “Madrid Art News”. En: *American Art News*, 3, 82, 15-VIII-1905. Véase también la foto en Balsa de la Vega, 1913: 63.

⁴⁵ Howe [Elliott], 1908: 253; 1930: 153.

⁴⁶ Howe [Elliott], 1908: 253, 259; 1930: 153-155, 157. Según el Diccionario de la lengua española, ruc o rocho: “Ave fabulosa a la cual se atribuye desmesurado tamaño y extraordinaria fuerza”. Originario de culturales orientales, se menciona entre otros, en *Las mil y una noches*.

⁴⁷ S. A., 1906: 1. Howe Elliott, 1930: 153-155.

Victoria Eugenia de Battenberg. Maud Howe narró cómo asistieron a la primera de ellas desde un balcón a modo de palco privado como espectadores y cómo acompañaron a Villegas a la recepción que tuvo lugar en el palacio real tras el segundo enlace.⁴⁸ En el palacio disfrutaron al ver la escalera principal, los uniformes de los invitados y el salón del trono con sus leones, candelabros y el techo de Tiepolo.⁴⁹ Después admiraron los tapices de la conquista de Túnez y en ese momento se les unieron Isabel y Larz Anderson, quien dijo que los tapices eran indescriptibles.⁵⁰

Fueron días de mucha actividad en Madrid. Había corridas de toros, óperas, recepciones, pases de revista a tropas y carreras de globos aerostáticos, además de los funerales por los asesinados en el atentado que ocurrió el día de la boda del rey.⁵¹ Y junto a todo ello la ciudad se engalanó para la ocasión. Había iluminaciones y ornatos especiales con satén, seda, damascos, brocados y ricos tapices en las calles, casas y monumentos. Ejemplo de ello fueron las decoraciones de la puerta del Sol, “un montón de llamas centelleantes, que brillaban sobre arcos triunfales, banderas, flores y las letras entrelazadas A y V” y las de la fachada del Palacio del duque de Sesto con luz eléctrica.⁵²

Además, durante aquellos días, muchos invitados a las bodas iban al Museo del Prado para conocer su colección y, sobre todo para los miembros de las casas reales, los retratos de sus antepasados.⁵³ En esas visitas tenía que estar presente Villegas, como director del museo, y en ocasiones se sentía apurado cuando se le pedía información sobre algún retrato realizado por un pintor de poca importancia.⁵⁴ John Elliott le acompañó cuando fueron el rey de Portugal y el príncipe de Gales –futuro Jorge V de Inglaterra– quien admiró, entre otros cuadros, *La rendición de Breda* de Velázquez, *Las bodas de Caná* de Veronés y *El Cardenal* de Rafael.⁵⁵

Entre esas visitas que Villegas tenía que hacer al Museo del Prado en aquellas fechas, hubo una que fue narrada por Maud Howe en *Sun and Shadow in Spain* y en la que se puede apreciar el interés que el director del museo tuvo por Velázquez. Es conocido que ya cuando Villegas abandonó Sevilla y se trasladó a Madrid en la década de los sesenta del siglo XIX estudió y realizó copias de sus pinturas, pues era, no solo un referente mundial, sino uno de los artistas que más admiraba.⁵⁶

Así pues, cuando visitaron el museo junto a Villegas, un compañero de los Elliott preguntó cómo se sabía que un retrato de Mariana de Austria antes adjudicado a Velázquez había dejado de serlo por atribuírsele a Martínez del Mazo.⁵⁷ Para dar respuesta a su duda el español actuó de manera sorprendente: llamó a un guardia y le dijo que cogiera la obra de Mazo y la llevara a la sala de Velázquez.⁵⁸ Allí defendió que la existencia de “precisión mecánica” en ella impedía considerarla como trabajo del sevillano:

Observe que carece del extraordinario tono plateado propio de Velázquez y, además, ¡es una copia demasiado precisa! Velázquez nunca habría tenido paciencia para copiar simples accidentes de la brocha o torceduras en los pliegues de los vestidos si hubiera estado copiando uno de sus propios cuadros. Él conservaría el tono, el espíritu, la pose del original, pero no buscaría hacer

⁴⁸ Howe [Elliott], 1908: 271, 388.

⁴⁹ Howe [Elliott], 1908: 388, 390.

⁵⁰ Howe [Elliott], 1908: 390, 391; 1930: 162. Anderson, 1940: 207.

⁵¹ Howe Elliott, 1930: 162.

⁵² Howe [Elliott], 1908: 376, 388; 1930, 160-161. La del Palacio del duque de Sesto se describe con más detalle en *La Época*, 29-V-1906.

⁵³ Howe [Elliott], 1908: 288; 1930: 160.

⁵⁴ Howe [Elliott], 1908: 378.

⁵⁵ Howe [Elliott], 1908: 376-380; 1930: 160-161.

⁵⁶ Balsa de la Vega, 1913: 55. González López/Martí Ayxela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 37-38. Castro Martín, 2005: 11. José Villegas aparece el 21 de febrero 1867 en el *Registro de copistas, 1864-1873*, Archivo del Museo Nacional del Prado, L36. John Elliott, en cambio, no aparece en el *Registro de copistas* de 1906 así que se supone que no se dedicó a copiar en el Museo del Prado durante su estancia. Tampoco hay referencia a los Elliott en la correspondencia de Villegas que se conserva en el Archivo del Prado ni en el archivo del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

⁵⁷ Probablemente se refiera a *Doña Margarita de Austria*, anteriormente atribuido a Velázquez, que en los catálogos del Museo del Prado de 1873 hasta 1910, fecha ya posterior al viaje de los Elliott a España, se titulaba *Retrato de doña Mariana de Austria*, denominación empleada por Howe en su libro.

⁵⁸ Howe [Elliott], 1908: 282-283.

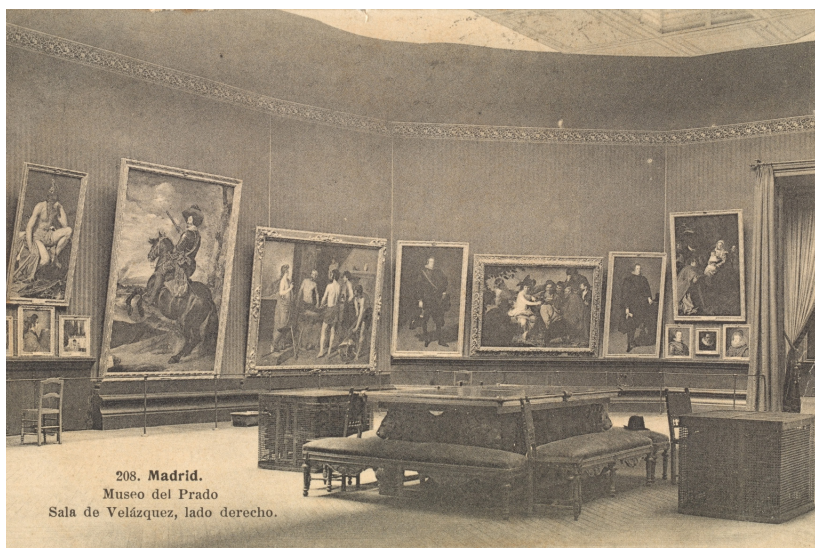


Fig. 8. José Lacoste y Borde. 208. Madrid. Museo del Prado. Sala de Velázquez, lado derecho, 1904-1905, número de catálogo: HF05037 (Fot. ©Museo Nacional del Prado/©Archivo Fotográfico Museo Nacional del Prado).

las mismas pinceladas con su pincel. La precisión mecánica ayuda a probar que esta es una copia hecha por un alumno fiel; ¡así es!⁵⁹

Otra interesante reflexión de Villegas que puede leerse en el libro de Howe es relativa al *Bufón con libros* —anteriormente conocido, y así lo escribió Howe, como *El Primo*—. Un miembro del grupo preguntó “¿Por qué Velázquez pintó tantos cuadros de bufones, enanos y hombres gaba-loonzy [sic]?” En clara alusión a su propia experiencia, como se verá más adelante, Villegas contestó que “siempre podía conseguir que uno de ellos posara para él cuando los modelos reales le decepcionaban [...] tenían más tiempo que los cortesanos y eran quizás los sujetos más vigorosos y característicos para pintar de todas las personas con las que vivía”.⁶⁰

Los escritos de Maud Howe, por tanto, permiten conocer estas opiniones de Villegas, así como la admiración del director del museo por el perro del primer plano de *Las Meninas* y su interés por ordenar la disposición de cuadros en el museo para reflejar la influencia de Tiziano en Tintoretto, de este en el Greco y de este en Velázquez, tema sobre el que pidió consejo a Elliott [fig. 8].⁶¹ Del mismo modo proporcionan información sobre lo que Howe pensaba de Velázquez. Su gusto por la exposición cronológica de sus cuadros, su admiración por el realismo de *Las Meninas* por sentir que estaba dentro de la habitación y poder tocar el hombro del pintor, su aprobación de los retratos de enanos a pesar de no entender al principio por qué Velázquez los había hecho y el ser capaz de sentir el aire en el retrato de *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo*.⁶²

Lo cierto es que la presencia de Velázquez no solo estaba en el Museo del Prado, sino también en el paisaje madrileño. Así, cuando Howe observó las vistas al Manzanares, la Casa de Campo, las llanuras de Castilla y la sierra de Guadarrama desde el Palacio Real, el paisaje no le era extraño sino familiar. Y eso era gracias a Velázquez porque, en palabras de Howe, él “ha pintado ese paisaje gris azulado, esa luz plateada que a veces se convierte en acero, esas montañas nevadas, no una, sino muchas, muchas veces, pintadas como fondo de sus cuadros”.⁶³

⁵⁹ Howe [Elliott], 1908: 283.

⁶⁰ Howe [Elliott], 1908: 284.

⁶¹ Howe [Elliott], 1908: 285, 287-288; 1930: 159.

⁶² Howe [Elliott], 1908: 283-286.

⁶³ Howe [Elliott], 1908: 255.



Fig. 9. José Villegas Cordero, *El rey Alfonso XIII*, 1906. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Aranjuez (Fot. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, 10023502).

Retratos de Alfonso XIII, Pastora Imperio y Larz Anderson por José Villegas Cordero

Junto a la asistencia a las visitas oficiales al museo, Villegas también tenía que diseñar vestidos, uniformes, decoraciones y realizar el retrato de boda de Alfonso XIII.⁶⁴ Se trata del óleo en lienzo de 182 x 99 cm pintado en 1906, actualmente en el Palacio Real de Aranjuez, en el que el monarca aparece vestido como oficial de alabarderos y portando en su pierna izquierda la insignia de la Orden de la Jarretera [fig. 9]. Este distintivo de origen inglés lo supo reconocer y admirar Maud Howe cuando ayudó a desempaquetar las ropas con las que debería aparecer el retratado y que John Elliott indicó a Villegas dónde debía poner.⁶⁵ Para realizar el cuadro comenzó vistiéndose a un maniquí, pero viendo que la pose era demasiado rígida y que eso estropearía su obra, Villegas le pidió a Elliott que se pusiese el uniforme real y sirviese él mismo de modelo, hecho que ocurrió a finales de diciembre de 1905.⁶⁶

Maud Howe indicó que así su esposo usó la insignia de la Orden de la Jarretera antes incluso que el propio monarca. También explicó que Villegas trabajaba tan concentrado que una vez olvidó darle descanso a Elliott y que este se cayó al suelo con una pierna dormida.⁶⁷ Dio a conocer, además, cómo para Villegas había mejorado mucho la figura del rey desde que su esposo posaba para él y lo frustrado que se sentía el pintor por las pocas veces que el monarca lo hacía, a lo que la estadounidense le reconfortó diciéndole: “Dentro de cientos de años, ¿quién

sabrás o le importará que el rey haya ido a cazar? [...] ¿y cuántas personas se alegrarán de que te quedaras en casa trabajando en su cuadro?”⁶⁸

No fue este el único retrato de esta época que se relaciona con los personajes estudiados. También están los que Villegas pintó de Pastora Imperio (1905) y Larz Anderson (1906). En cuanto al de Imperio (Colección particular, Sevilla), tanto Howe como Anderson no reflejaron en sus escritos cómo Villegas lo hizo, pues este ya estaba realizado a falta de unos retoques para cuando ellos estuvieron en España,⁶⁹ sino que narraron una velada en la que Imperio fue a bailar al taller del pintor. Invitar a una bailaora a un estudio no era extraño, fue una estrategia utilizada, entre

⁶⁴ Howe Elliott, 1923: 319; 1930, 155.

⁶⁵ Howe Elliott, 1930: 156.

⁶⁶ Howe Elliott, 1923: 319; 1930: 155-156.

⁶⁷ Howe Elliott, 1923: 319-320; 1930: 156-157.

⁶⁸ Howe Elliott, 1923: 320; 1930: 157.

⁶⁹ Howe [Elliott], 1908: 408; *Larz Anderson Journal*, 1908, The Society of the Cincinnati (SC): 16; Anderson, 1940: 198. Se citan ambos documentos porque existen modificaciones entre el manuscrito original y el libro que Isabel Anderson editó en 1940.

otros, por John Singer Sargent y William Merritt Chase con Carmencita⁷⁰ y, al tiempo, servía para promocionar la venta de cuadros. Fue precisamente Larz Anderson quien escribió cómo se fraguó este acontecimiento. Ocurrió un día en el que él y Villegas fueron a un teatro y se sentaron en el mismo palco que la bailaora, para envidia de los jóvenes madrileños, en palabras del propio Anderson. Allí el director del Museo del Prado le pidió a Pastora Imperio que fuese a bailar a su taller para que, entre otros, pudiesen verla Isabel Anderson y Maud Howe.⁷¹

La tarde en la que Pastora Imperio fue al estudio se usó la parte posterior del lienzo de *La muerte del maestro* en el que seguía trabajando Villegas como camerino e Imperio bailó para el grupo allí reunido.⁷² Se bebió manzanilla y jerez y tal fue el entusiasmo del público que Isabel Anderson, como contó su esposo, acordó recibir lecciones de baile de la propia Imperio.⁷³ Maud Howe, por su parte, quedó fascinada por este recuerdo como se demuestra en el siguiente párrafo:

La flexibilidad de su cuerpo era increíble. Puedo ver ahora las manitas que mantenía sobre su cabeza salvaje, los dedos chasqueando rítmicamente, porque pronto tiró las castañuelas y sus propios dedos marcaron el compás de su baile; el impaciente golpeteo de los pies, los saltos en el aire cuando parecía hacerse más alta, para levantarse por encima de nosotros y de ella misma, y finalmente la rendición de su última pose, la actitud final: la cabeza echada hacia atrás, los labios rojos entreabiertos, el aliento jadeante saliendo entre los pequeños y perfectos dientes, el brazo izquierdo hacia abajo, el derecho por encima de su cabeza, todo su cuerpo temblando con el éxtasis del baile; ¡valía la pena venir a España solo para ver una de las poses de Pastora Imperio!⁷⁴

Esta última exclamación de Howe y la similitud de la descripción con el cuadro que Villegas pintó de ella y que fue mostrado al público en la velada, da muestra de la importancia que tuvo en la época este retrato. En él, tal y como se ve en la ilustración del libro de Maud Howe [fig. 10], Imperio aparece con “el fuego esmeralda en sus ojos”⁷⁵ en palabras de Howe y cuando lo vio Larz Anderson opinó que era “una de las mejores imágenes” que había visto.⁷⁶

Fruto de este evento también fue el acuerdo por el cual Villegas haría un retrato de tamaño natural (mide con el marco 234,63 x 130,81 cm) de Larz Anderson [fig. 11]. Este aceptó animado por su esposa y porque Howe le había dicho que Villegas trabajaba rápido y posar para él no trastocaría mucho sus planes en España.⁷⁷ Anderson narró cómo era el estudio del artista mientras él posaba: allí la gente entraba, se sentaba, charlaba, fumaba, holgazaneaba y miraban a un Villegas que, a pesar del ruido y las personas, seguía concentrado en su trabajo.⁷⁸ Y también explicó cómo tras tres días en los que acabó cansado y no de buen humor, su esposa fue a ver el retrato y admiró lo bien que había captado su imagen. Sin embargo, él estaba un poco decepcionado: “no en el parecido, que puede ser como yo, sino porque no es una obra de pintura maravillosa como otros de sus trabajos”; aunque también reconoció que unas pocas pinceladas podían marcar grandes diferencias.⁷⁹ El resultado final fue un retrato al óleo del modelo estando de pie, con las manos en los bolsillos del abrigo y llevando capa de piel.

⁷⁰ Véase Boone, 2007: 24-29.

⁷¹ *Larz Anderson Journal*, 1908, SC: 15; Anderson, 1940: 198.

⁷² Howe [Elliott], 1908: 403.

⁷³ *Larz Anderson Journal*, 1908, SC: 16; Anderson, 1940: 199.

⁷⁴ Howe [Elliott], 1908: 404-405.

⁷⁵ Howe [Elliott], 1908: 408.

⁷⁶ *Larz Anderson Journal*, 1908, SC: 16. En *Sun and Shadow in Spain* Howe escribió que Villegas estaba realizando un dibujo al carboncillo de Angoscia, la modelo que trabajaba con él, sosteniendo una guitarra que acabó perteneciendo a Dorothy Whitney (Howe [Elliott], 1908: 393, 396). No se ha podido comprobar a qué obra se refería, pero sí se sabe que Whitney compró el retrato de Pastora Imperio. (González López/Martí Aixela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 247). Dadas las fechas de la visita de los Elliott a España y la publicación de libro de viaje de Howe, Whitney lo tuvo que haber adquirido entre 1906 y 1908.

⁷⁷ *Larz Anderson Journal*, 1908, SC: 16, 38; Anderson, 1940: 199.

⁷⁸ *Larz Anderson Journal*, 1908, SC: 22; Anderson, 1940: 199.

⁷⁹ *Larz Anderson Journal*, 1908, SC: 22; Anderson, 1940: 199.



Fig. 10. *Imperio. Villegas [Retrato de Pastora Imperio]*. En: Howe [Elliott], 1908, p. 408.



Fig. 11. José Villegas Cordero, *Retrato de Larz Anderson*, 1906. The Society of the Cincinnati, Washington, D.C.; regalo de Isabel Anderson, 1938.

Este lienzo se encuentra actualmente en la Anderson House. Allí también hay un dibujo de Villegas que se puede fechar hacia 1886 y que fue regalado en junio de 1906 a Isabel Anderson con la siguiente inscripción: “á mi distinguida amiga / la Sra Isabel de Anderson / recuerdo de su visita a mi / estudio de Madrid en junio de 1906 / José Villegas” [fig. 12].⁸⁰ En el dibujo, que mide con el marco 50,8 x 40,96 cm, aparece una doncella veneciana llevando un vestido largo y blanco y velo que se asemeja a la novia del cuadro *La fiesta de las Marías* o *Boda en Venecia* (hacia 1888-1890)⁸¹ y a las damas de *El triunfo de la dogaresa*, por lo que puede entenderse como un estudio para ese tipo de obras. El regalo de este dibujo concreto y no de cualquier otro hecho por Villegas refleja la fama que tuvo el pintor con sus cuadros de asuntos venecianos.

⁸⁰ En el catálogo de la Anderson House está referenciado con el nombre de *Isabel Anderson as a Venetian Maiden*, pero más que un retrato de ella debe tratarse de un dibujo hecho con anterioridad y entregado como recuerdo. En los catálogos de Villegas de 1919 y 1922 aparece una obra titulada *Dama veneciana del siglo XVI* en posesión de Mr. Anderson y fechada en 1886. Álvarez Quintero/Álvarez Quintero, 1919, 27. Villegas. *Exposición*, 1922, 29.

⁸¹ Mismo cuadro nombrado de manera diferente. González López/Martí Aixela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 163-165. Castro Martín, 2005: 70-71.

Diana of the Tides por John Elliott, dibujos suyos para The Great Sea Horse de Isabel Anderson y La muerte del maestro de José Villegas Cordero

Finalmente, Elliott, que junto a su esposa habían decidido venir a España para que él pudiese realizar *Diana of the Tides*, no lo pudo llevar a cabo ante la dificultad para encontrar modelos en el país.⁸² Esta situación ya había sido denunciada en un artículo del *Heraldo de Madrid* escrito por el crítico Alejandro Saint-Aubin en 1902 en el que se describía el cuadro *El triunfo de la dogaresa*. Su autor afirmó que hubo un gran interés “entre damas de la más alta aristocracia inglesa, americana y de Italia, que se ofrecían espontáneamente para inmortalizar el recuerdo de su hermosura en el soberbio cuadro”. Y por la diferencia con lo que ocurrió en España, Saint-Aubin añadió: “Princesas de la sangre y emperatrices del dinero se han ofrecido en otros países para servir de modelo a Villegas [...] ¡Aprended, oh, encantadoras ñoñitas!, las que en España ponéis reparos á visitar el estudio de un pintor”.⁸³

Este hecho también había sido dado a conocer por Villegas cuando supo de la intención del matrimonio Elliott de trasladarse a Madrid. En una carta escrita en octubre de 1905 avisaba a Elliott de que España no era tan conveniente como Roma por la dificultad para encontrar modelos desnudos.⁸⁴ Howe también narró cómo Villegas se enfrentaba a este impedimento y el consecuente hecho de tener que pintar retratos.⁸⁵ Una anécdota relacionada con esto les ocurrió cuando iban camino al estudio en el pasaje de la Alhambra y el director del Museo del Prado se encontró con dos mujeres. Ante la belleza de una de ellas y animado por su esposa, le preguntó si querría posar para él. Pero la acompañante de esta le desalentó diciéndole que el pintor “Te mirará fijamente a los ojos, fijamente, así, y mientras te esté mirando, ¡te chupará la sangre!”⁸⁶

Por ello, tras una parada en Grecia que le inspiraría más que la capital española para realizar el nuevo mural, los Elliott se volvieron a instalar en Roma en el verano de 1906 durante tres años.⁸⁷ *Diana of the Tides* se relaciona con *The Triumph of Time* por el empleo de caballos, el color claro y su iluminación, pero en este caso, los animales representan las cuatro mareas que se producen a lo largo de un día y solo les acompaña una mujer que es la diosa Diana.⁸⁸ Se destacaba por su cuidadoso dibujo, el equilibrio en su composición, el colorido nacarado y por cómo consiguió captar un efecto etéreo y tono brumoso.⁸⁹



Fig. 12. José Villegas Cordero, *Isabel as a Venetian Maid* [*Dama veneciana del siglo XVII*], h. 1886. The Society of the Cincinnati, Washington, D.C.; regalo de Isabel Anderson, 1938.

⁸² Howe Elliott, 1930: 165.

⁸³ Saint-Aubin, 1902: 1.

⁸⁴ Howe Elliott, 1930: 153.

⁸⁵ Howe [Elliott], 1908: 264.

⁸⁶ Howe [Elliott], 1908: 263-264.

⁸⁷ Howe Elliott, 1930: 167-168.

⁸⁸ Eaton, 1910: 98-99.

⁸⁹ Cotton, 1926: 4.

En una carta fechada probablemente en 1908 y dirigida a su esposa, John Elliott le informaba sobre algunas recomendaciones que Villegas le hizo respecto a su *Diana of the Tides*. El español le indicaba que antes de llevarlo a Estados Unidos, debería exponer el mural en París y que él podría ponerse en contacto con los corresponsales españoles de allí para que facilitasen su éxito. También le decía que debería exhibir la obra en Madrid y que allí le supondría muy pocos gastos por los buenos amigos con los que contaba en la ciudad.⁹⁰ La obra fue expuesta en Roma en 1908 y fue un éxito tal y como le había dicho Villegas, pero luego aconteció el terremoto de Messina y en febrero de 1909 Elliott se desplazó hacia la zona para ayudar construyendo casas y otros edificios y tuvo que cambiar sus planes de mostrar *Diana of the Tides* en París, Londres y Madrid. Así pues, el mural fue enviado directamente a Estados Unidos, los Anderson lo regalaron al nuevo U.S. National Museum de Washington que abriría en 1910 y se colocó en su salón norte ese mismo año.⁹¹ Permaneció a la vista hasta la década de 1960, momento en el que el museo decidió ocultarlo.

Es entonces, a la vuelta de Messina, cuando colaboró con Isabel Anderson en su libro *The Great Sea Horse* (1909) mediante las ilustraciones hechas a partir de dibujos al pastel. Realizó treinta y una imágenes, según informó en una carta a Villegas,⁹² de las que veinticuatro se publicaron en el libro de Isabel Anderson. Estuvieron expuestas en varias galerías, algunas fueron adquiridas por los Anderson⁹³, otras están en el Newport Art Museum y, además, se hicieron figuras en bronce de ellas por encargo de Larz Anderson que se conservan en la Anderson House. No fue la única colaboración entre ambos matrimonios, también se conservan cartas de Maud Howe dirigidas a Larz Anderson en las que ella le ayudaba en la compra de tapices, bustos, altares, columnas y mármoles procedentes de Europa.⁹⁴

Junto a todo ello, el mismo año en el que se publicó *The Great Sea Horse*, Villegas acabó de modificar notablemente aquel cuadro de *La muerte del maestro* que había terminado en 1893 para aumentar su dramatismo.⁹⁵ Este fue comprado en 1910 por William A. Rogers que lo donó a la Buffalo Fine Arts Academy, hoy la Albright-Knox Art Gallery de Búfalo (Nueva York).⁹⁶ Por una carta conservada en la Brown University Library, escrita en italiano por John Elliott a Villegas y fechada en febrero de 1911 se sabe que existió un malentendido entre el pintor sevillano y Rogers en la compra de este cuadro y que Elliott intentó mediar entre ambos.⁹⁷

La década de 1910: el *Decálogo* por José Villegas Cordero

En este último decenio Villegas concluyó su *Decálogo*, una obra de doce lienzos llena de simbolismo y de difícil significado.⁹⁸ Aquella idea que había comenzado a plantear en 1898 supuso la realización de su interpretación de los diez mandamientos más un prólogo y un epílogo. No fue el primer acercamiento de Villegas hacia temas religiosos. Ya en 1891 había colaborado con varias

⁹⁰ Howe Elliott, 1930: 175.

⁹¹ Howe Elliott, 1923: 334; 1930: 180, 192-193, 228-229. Actualmente es el Museo Nacional de Historia Natural y forma parte del Smithsonian Institution.

⁹² Howe Elliott, 1930: 228.

⁹³ Howe Elliott, 1930: 228. Moskey, 2016: 216-17.

⁹⁴ *Cartas enviadas por Maud Howe a Larz Anderson*, 1906, SC.

⁹⁵ González López/Martí Aixela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 92. Núñez Casares/Muñoz Rubio/Ferreras Romero/Fernández Ruiz/Sameño Puerto/Martín García/Gutiérrez Montero, 2001: 33. Castro Martín, 2005: 33.

⁹⁶ Sobre la venta véase: León, 1910: 189-192 y 201. Rodríguez Marín, 1910: 6. También Buffalo Fine Arts Academy, 1913: 29. Y González López/Martí Aixela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 292. El cuadro pasaría en la década de los ochenta del siglo XX por la galería Sammer y la feria del Anticuariado, ambas de Madrid, y una exposición de Sevilla. Fue subastado en 1992 por Christie's y adquirido en 1996 por la Junta de Andalucía que lo depositó en el museo de Bellas Artes de Sevilla. Núñez Casares/Muñoz Rubio/Ferreras Romero/Fernández Ruiz/Sameño Puerto/Martín García/Gutiérrez Montero, 2001: 33-34.

⁹⁷ *Carta enviada por John Elliott a José Villegas*, 19 de febrero de 1911. Brown University Library, Special Collections, John Hay Library, Maud Howe Elliott Papers.

⁹⁸ Para la descripción de los cuadros puede verse Belloso, 1916. "Exposición Villegas. 'El Decálogo'" (1916). En: *Bética. Revista Ilustrada*, 6, 65 y 66. Véase también López de Solé y Martín de Vargas, 1996 y Lafita Gordillo, 1996: 153.

ilustraciones en la edición de una Biblia en Ámsterdam.⁹⁹ El *Decálogo* supuso, además, otra oportunidad para que Villegas utilizara los consejos ofrecidos a Elliott al servicio de su propio trabajo. Sus lienzos están llenos de colorido, luz, movimiento, naturaleza y, superando los reparos que tenía y animado por el papa León XIII,¹⁰⁰ también de desnudez. Se expusieron en 1916 en Madrid y allí fueron muy admirados, salvo excepciones, por la prensa de la época.¹⁰¹

Tras Madrid los cuadros se expusieron en Sevilla y en 1917 en París.¹⁰² Después se modificaron algunos entre 1917 y 1918. Así, en el segundo mandamiento se varió el rostro de la esquina inferior derecha, en el epílogo se alteró la interrogación, en el octavo, quinto y noveno se taparon los desnudos masculinos con pieles animales y en otros tantos se modificaron las flores, los rayos de luz y se variaron las composiciones.¹⁰³ La dificultad de colocar los cuadros en un espacio permanente, un problema que desafió también a Elliott con sus murales, provoca que actualmente el *Decálogo* se encuentre repartido en dos fincas andaluzas. En el comedor del Cortijo Palacio Los Montes que el actual duque de Maqueda, Francisco José López de Berra de Solé y Martín de Vargas, tiene en La Puebla del Río (Sevilla) se encuentran el segundo, cuarto, sexto, octavo y décimo mandamiento más el *Epílogo*. Los seis restantes están embalados en el Palacio de los Marqueses de Campo Real en Jerez de la Frontera (Cádiz) de Carmen-Cristina López de Berra y Martín de Vargas, hermana del anterior.¹⁰⁴

Consideraciones finales

A lo largo del periodo analizado se ha evidenciado la relación entre John Elliott y José Villegas Cordero —con un vínculo “más íntimo que el que existe entre muchos padres e hijos”,¹⁰⁵ en palabras de Howe—, cómo ambos trabajaron juntos en Roma y en Madrid, intercambiando impresiones de sus trabajos, y cómo los dos realizaron obras próximas las unas a las otras en varios sentidos. Están cercanas, en primer lugar, en cuanto a los lugares en el que se ubicaron sus obras. Así, por ejemplo, *The Vintage*, *The Triumph of Time*, *El triunfo de la joven América* y *Diana of the Tides* fueron obras destinadas a adornar arquitecturas ya fuesen las de las casas del matrimonio Potter Palmer o de Schwab o las de los edificios institucionales de la Boston Public Library o el Smithsonian Museum of Washington, situándose las tres primeras en techos. Es más, incluso los lienzos *El triunfo de la dogaresa* y los del *Decálogo*, que no fueron concebidos expresamente para tal fin, también han terminado como aquellas obras adornando la escalera de la casa de los Anderson y las paredes del Cortijo Palacio Los Montes en La Puebla del Río.

También, si excluimos *El triunfo de la dogaresa*, se acercan en relación con su temática simbolista. En todas ellas hay alegorías, signos y elementos de la mitología grecorromana que fueron empleados para transmitir determinados mensajes: el paso del tiempo, la ascendencia de una nación, la fuerza de la naturaleza y las concepciones morales de la vida. Y, en tercer lugar, reflejan la dificultad de conocer las obras de los artistas del periodo estudiado. Sirvan, como ejemplo, que varios cuadros del *Decálogo*, a fecha de la redacción de este artículo, no estén expuestos y que *The Vintage* de Elliott, *El triunfo de la joven América* de Villegas, y *Diana of the Tides* de Elliott desapareciesen.¹⁰⁶

⁹⁹ Balsa de la Vega. “Nuestros grandes artistas contemporáneos: José Villegas”. En: *La Ilustración Española y americana*, 57, 4, 30-I-1913: 57. Castro Martín, 2005: 22.

¹⁰⁰ López de Solé y Martín de Vargas, 1996: 13. En el Palacio Real de Aranjuez se conservan otras obras de Villegas y entre ellas un retrato del papa León XIII que podría fecharse en 1889. Álvarez Quintero/Álvarez Quintero, 1919, 28. Villegas. *Exposición*, 1922, 31.

¹⁰¹ Perdreau, 1916: 4. Del Cacho, 1916. Lago, 1916.

¹⁰² González López/Martí Aixela/Pérez Rojas/Castro Martín, 2001: 96-100.

¹⁰³ Guichot y Sierra, 1930: 71, 88, 104-116. López de Solé y Martín de Vargas, 1996: 13.

¹⁰⁴ Previamente, tras pasar por varios emplazamientos, los cuadros habían sido comprados por Francisco López de Berra y Martín de Vargas, señor de Tejada, a la familia heredera de Villegas y depositados en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

¹⁰⁵ Howe Elliott, 1930: 159.

¹⁰⁶ *Diana of the Tides*, tapado con un muro falso en los años 1960, se destruyó en el siglo XXI a causa del mal estado en el que se encontraba. Amber Kerr, correo electrónico a las autoras, 23 de noviembre de 2021.

En definitiva, con esta investigación se ha querido poner en valor el uso de libros de viajes como fuentes para conocer el patrimonio histórico-artístico de un país, así como los estudios transfronterizos para profundizar en las obras de los artistas. Gracias a ello se han resaltado las conexiones de Villegas con el ámbito estadounidense, lo que ha permitido un acercamiento a su obra desde perspectivas no utilizadas hasta ahora.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Quintero, Serafín/Álvarez Quintero, Joaquín (1919): *Homenaje a Villegas*. Madrid: s. e.
- Anderson, Isabel (1909): *The Great Sea Horse*. Boston: Little Brown and Company.
- Anderson, Isabel (1940): *Larz Anderson. Letters and Journals of a Diplomat*. New York: Fleming H. Revell Company.
- Balsa de la Vega, Ricardo (1913): “Nuestros grandes artistas contemporáneos: José Villegas”. En: *La Ilustración Española y americana*, 57, 4, 30-I, pp. 55-68.
- Belloso, Telesforo (1916): “‘El Decálogo’ de Villegas”. En: *Arte español*, 5, 3, 4, pp. 260-275.
- Boone, M. Elizabeth (2007): *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*. New Haven: Yale University Press.
- Buffalo Fine Arts Academy (1913). *Catalogue of the Permanent Collections of Sculpture and Original Paintings at Present on Exhibition, Including Some Loans*. Buffalo: Printed for the Academy.
- Carretero, Manuel (1904): “Los grandes artistas en la intimidad. Villegas”. En: *La Ilustración Artística*, 22, 1193, 7-XI, p. 732.
- Castro Martín, Ángel (1997): “La pintura de José Villegas (1844—1921)”. En: *Goya*, 256, pp. 197-208.
- Castro Martín, Ángel (2005): *José Villegas: Retrospectiva (1844—1921)*. Zaragoza: Ibercaja.
- Cotton, Jirid (1926): “John Elliott”. En: *The American Magazine of Art*, 17, 1, pp. 3-9.
- Del Cacho, José (1916): “El ‘Decálogo’ de Villegas”. En: *La correspondencia de España*, 23-V.
- Eaton, Walter Prichard (1910): “The Painter of ‘Diana of the Tides’”. En: *Everybody’s Magazine*, 23, pp. 95-103.
- González López, Carlos/Martí Aixela, Montse/Pérez Rojas, Francisco Javier/Castro Martín, Ángel (2001): *José Villegas, 1844—1921*. Córdoba: Obra Social y Cultural CajaSur.
- Grinnell, Nancy Whipple (2014): *Carrying the Torch: Maud Howe Elliott and the American Renaissance*. Hanover, N. H.: University Press of New England.
- Guichot y Sierra, Alejandro (1930): *Los Jeroglíficos de la muerte de Valdés Leal y el Decálogo de la vida de Villegas Cordero (una genial producción artística y un intenso fenómeno étnico sevillano), estudios críticos*. Sevilla: Álvarez y Zambrano.
- Howe [Elliott], Maud (1904): *Roma Beata. Letters from the Eternal City*. Boston: Little, Brown, and Company.
- Howe [Elliott], Maud (1908): *Sun and Shadow in Spain*. Boston: Little, Brown, and Company.
- Howe Elliott, Maud (1923): *Three Generations*. Boston: Little, Brown, and Company.
- Howe Elliott, Maud (1930): *John Elliott. The Story of an Artist*. Boston y New York: Houghton Mifflin Company, The Riverside Press Cambridge.
- Howe Elliott, Maud (1939-1940): “Artists I Have Known through Eighty Years”. En *The North American Review*, 248, 2, pp. 244-258.
- Lafita Gordillo, Teresa (1996): “‘El Decálogo’ de José Villegas Cordero”. En: *Espiral de las Artes*, 29-30, p. 153.
- Lago, Silvio (1916): “Una obra de Villegas. El Decálogo”. En: *La Esfera* 3, 127, 3-VI.
- León, Luis (1910): “La obra de Villegas”. En: *Por Esos Mundos* 11, 187, VIII, pp. 189-203.
- López de Solé y Martín de Vargas, Francisco (1996): “José Villegas. Entre la realidad y el simbolismo”. En: *El decálogo de la vida*, pp. 7-17. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Real e Ilustre Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla.
- Moskey, Stephen T. (2016): *Larz and Isabel Anderson. Wealth and Celebrity in the Gilded Age*. Bloomington, Indiana: iUniverse.
- Núñez Casares, Lourdes/Muñoz Rubio, Valme/Ferreras Romero, Gabriel/Fernández Ruiz, Eugenio/Sameño Puerto, Marta/Martín García, Lourdes/Gutiérrez Montero, Francisco (2001): “*La Muerte del Maestro* de José Villegas Cordero. Investigación y tratamiento”. En: *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 9, 36, pp. 31-46.
- Perdreau (1916): “‘El Decálogo’ de Villegas”. En: *La Acción*, 28-V, p. 4.
- Richards, Laura E./Howe Elliott, Maud (1915): *Julia Ward Howe, 1819-1910*. Volumen 1. Boston: Houghton Mifflin.
- Rodríguez Marín, Francisco (1910): “El cuadro ‘Murió el Maestro’”. En: *ABC*, 4-VII, pp. 5-6.
- S. A. (1906): “Arte y artistas, Visitando estudios. José Villegas”. En: *Heraldo de Madrid*, 7-II, p. 1.
- Saint-Aubin, Alejandro (1902): “El triunfo de la dogaresa”. En: *Heraldo de Madrid*, 25-I, pp. 1-2.
- The Story of the Anderson House*. En: <<https://www.societyofthecincinnati.org/the-story-of-anderson-house/>> [Consulta: 02-X-2021].
- Villegas. Exposición de sus obras en los salones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, junio 1922*. Madrid: s.e., 1922.
- Whitehill, Walter Muir (1970): “The Making of an Architectural Masterpiece. The Boston Public Library”. En: *The American Art Journal* 2, 2, pp. 13-35. <https://doi.org/10.2307/1593895>

Fecha de recepción: 09-II-2022

Fecha de aceptación: 25-V-2022