



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## EDWARD HOPPER

1989

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid.



# EDWARD HOPPER

Fundación Juan March



EDWARD HOPPER



10. CASA JUNTO AL FERROCARRIL, 1925

# EDWARD HOPPER

13 Octubre de 1989 - 4 Enero de 1990

Fundación Juan March

Fundación Juan March

## INDICE

---

	<u>Pág.</u>
PRESENTACION .....	5
EDWARD HOPPER, por Gail Levin .....	7
BIOGRAFIA .....	59
CATALOGO DE OBRAS .....	74

Cubierta: 28. Sol matutino, 1952

*La presente exposición de Edward Hopper ayuda a completar el panorama del arte norteamericano que en los últimos años hemos venido ofreciendo en la Fundación Juan March.*

*Desde 1977, en que presentamos una exposición colectiva de Arte USA, se han podido ver en nuestra sala exposiciones de artistas y movimientos artísticos estadounidenses como Willem de Kooning (1978), Robert Motherwell (1980), Minimal Art (1981), Roy Lichtenstein (1983), Joseph Cornell (1984), Robert Rauschenberg (1985), Irving Penn (1987), Mark Rothko (1987) y la colección de Leo Castelli (1988).*

*Edward Hopper, a través de sus escenas urbanas, en las que refleja la soledad de sus personajes y la vida cotidiana de su país, ofrece una faceta distinta del arte norteamericano de nuestro tiempo.*

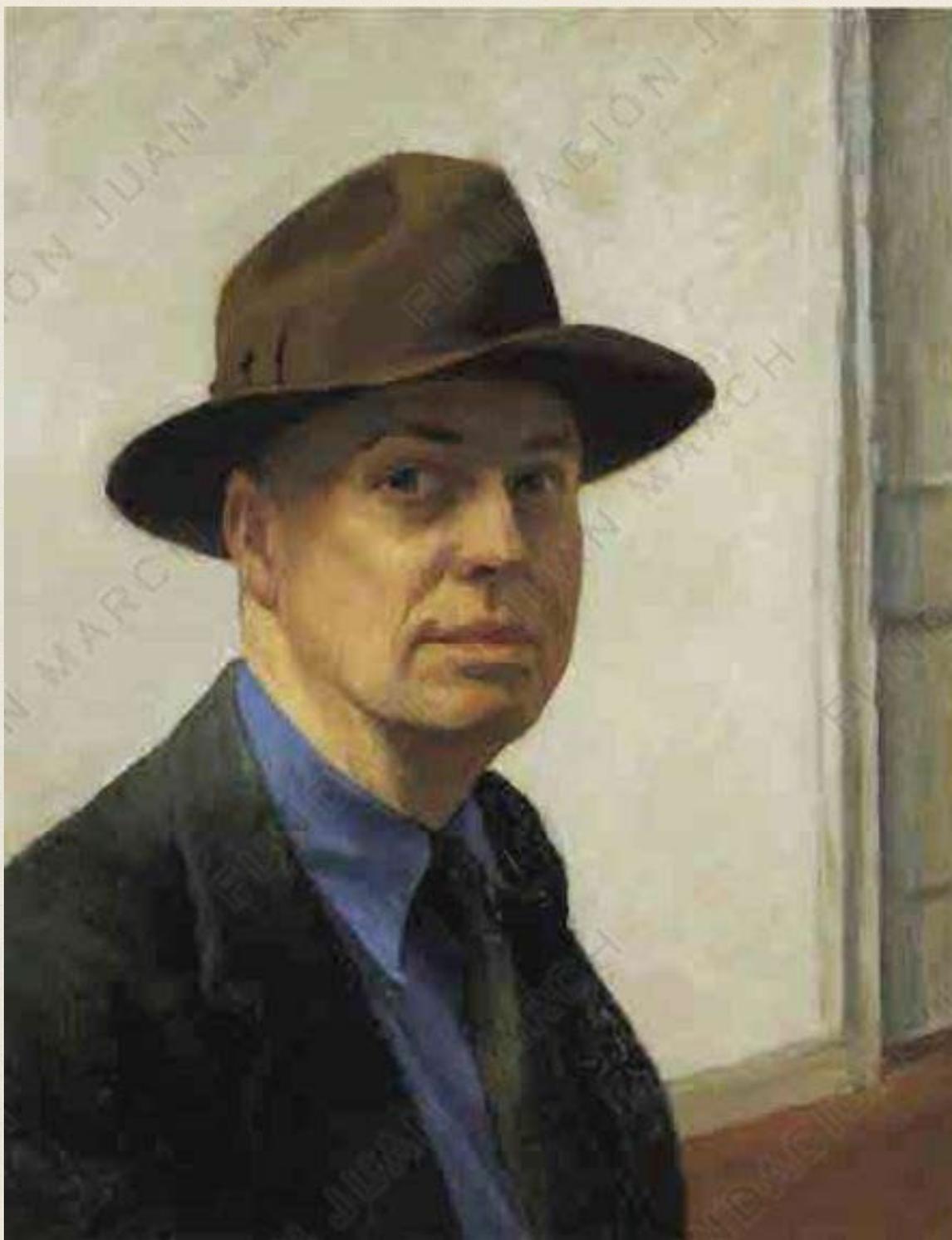
*La organización de esta exposición ha sido posible gracias a la colaboración del Museo Cantini, de Marsella, a cuyos responsables, Germain Viatte y Nicolas Cendo, agradecemos su eficiente ayuda.*

*La Fundación Juan March desea resaltar la especial colaboración del Whitney Museum of American Art, de su director Thomas Armstrong y su conservadora Deborah Lyons; del Museum of Modern Art de Nueva York, de su director J. Kirk T. Varnedoe, su conservadora Cora Rosevear y su «registrar» Eloise Ricciardelli; de la Colección Thyssen-Bornemisza y los Sres. Barones y la conservadora Irène Martin; y del Metropolitan Museum of Art y su director William S. Lieberman.*

*Asimismo agradecemos la generosidad de los museos, instituciones y coleccionistas siguientes: Brooklyn Museum, Nueva York; Butler Institute of American Art, Youngstown; Columbus Museum of Art, Columbus; Corcoran Gallery of Art, Washington; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington; National Gallery of Art, Washington; National Museum of American Art, Washington; Norton School of Art, West Palm Beach; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia; Terra Museum of American Art, Chicago; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond; Williams College Museum of Art, Williamstown; Yale University Art Gallery, New Haven; ACA Galleries, Nueva York; Sres. Lobell, Nueva York; así como a la profesora Gail Levin, autora del texto, y a Ed McBride, agregado cultural de los EE.UU. en Madrid.*

*A todos, nuestro mayor reconocimiento.*

*Madrid, octubre 1989*



11. AUTORRETRATO, 1925-30

# Edward Hopper

Gail Levin

Se suele reconocer a Edward Hopper como uno de los más grandes pintores americanos, un artista cuyo trabajo, más que el de ningún otro, resume la América del siglo XX<sup>1</sup>. Desde su muerte en 1967, cuando estaba a punto de cumplir ochenta y cinco años, los críticos no han dejado de alabar sus trabajos, calificando frecuentemente a Hopper como el más importante *realista* del siglo XX y uno de los gigantes de la pintura americana. Incluso los partidarios de la pintura abstracta elogian las cualidades estéticas de sus composiciones, sus formas, su luz. Es a partir de su muerte, al exponer sus obras en Europa, cuando se le empiezan a reconocer cualidades pictóricas que le convierten en un importante pintor contemporáneo, y no simplemente en una muestra de pintura americana, anterior a la segunda guerra mundial, que precedió al expresionismo abstracto, estilo de pintura americana que fue el primero en atraer la atención de los críticos de otros países.

Hopper nació en 1882 en Nyack, Nueva York, lugar en el que su padre tenía una tienda de comestibles y estaba muy implicado con la iglesia baptista local. Tenía una hermana dos años mayor que él. La familia vivía lo suficientemente desahogada como para permitirse enviar a los niños a una escuela primaria privada y pasar sus vacaciones en las costas de Jersey. De niño, Hopper estuvo rodeado de buena literatura y siempre tenía a su alcance materiales de dibujo, libros y revistas con muchas ilustraciones.

Puede que a los europeos nos sorprenda saber que Hopper, un pintor al que normalmente vemos como típicamente americano, se formó en gran parte a través de su experiencia juvenil en Europa. En un importante ensayo que escribió en 1927, Hopper comparó la obra del pintor realista americano del siglo XX John Sloan con la de Edgar Degas:

*Los bocetos de Sloan son simples y discretas herramientas de su reacción visual. Intentan tenaz y constantemente sorprender y desequilibrar la naturaleza, al igual que los de Degas<sup>2</sup>.*

---

1. Para obtener un análisis más completo del trabajo de Hopper, ver *Edward Hopper: El Arte y el Artista*. Nueva York: W.W. Norton & Company, 1980; *Edward Hopper*. Nueva York: Crown, 1984, y París: Flammarion, 1985, de Gail Levin. En *Hopper's Places*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1985, de Gail Levin, se pueden ver fotografías de los lugares que Hopper pintó.

2. Edward Hopper, «John Sloan y los Filadelfinos». *The Arts*, 11 de abril de 1927, pág. 173.

El crítico de arte James Thrall Soby, refiriéndose a este ensayo sobre Sloan y comentando la relación entre la obra del propio Hopper y la de Degas, advierte:

*Existe, sin embargo, un peligro al vincular a Hopper con un pintor tan culto como Degas. Mientras el francés desarrolló su pintura a partir de las grandes escuelas de Italia y Francia, Hopper es, comparativamente, un pintor autodidacta que parte de un patrimonio cultural mucho más reducido. A diferencia de Charles Demuth, no se distingue por su utilización de fuentes divergentes, sino por su relativa falta de ellas<sup>3</sup>.*

Soby, como tantos otros críticos, se empeñaba en ver la obra de Hopper como una especie de híbrido casero americano, descartando erróneamente el intenso interés que Hopper sentía por la pintura europea, especialmente la pintura francesa del siglo XIX.

El propio Hopper se quejaba de este tipo de crítica nacionalista de miras estrechas:

*Lo que me pone furioso es el asunto del Paisaje Americano. Nunca he intentado representar el paisaje americano como lo hicieron (Thomas Hart) Benton y (John Stewart) Curry y los pintores del Medio Oeste americano.*

*Creo que los pintores del paisaje americano caricaturizaron América. Siempre me he querido representar a mí mismo<sup>4</sup>.*

Hopper describió al pintor realista del siglo XIX Thomas Eakins, el pintor americano que más admiraba, como un *gran pintor mundial*<sup>5</sup>. En Filadelfia, Eakins había desarrollado una síntesis del realismo holandés y español del siglo XVII y lo había aplicado a temas americanos.

Una de las características más significativa pero menos conocida que tuvo mayor influencia en la expresión artística de Edward Hopper, fue su amor por el arte y la cultura europeos. No solamente durante sus tres estancias en París, entre 1906 y 1910, sino que fue una importante, aunque oculta, corriente subterránea manifestada incluso en sus últimas obras.

El interés de Hopper por la cultura europea tiene su origen mucho antes de su primera visita a París, donde llegó en octubre de 1906 con veinticuatro años. Ya en 1899, tras su graduación en el Instituto de Nyack, Nueva York, ubicado al norte de esta ciudad siguiendo el río Hudson, Hopper, a instancia de sus padres, comenzó a estudiar ilustración en lugar de pintura. Esto le permitió ahondar en las obras de Charles Dickens, Víctor Hugo, Miguel de Cervantes y otros favoritos, mientras desarrollaba su técnica de la ilustración de obras literarias.

Tras dos años de estudios de ilustración, Hopper comenzó a estudiar pintura en la New York School of Art, primero con William Merritt Chase y Kenneth Hayes Miller, y más tarde con Robert Henri. Chase y Henri hacían hincapié en que sus alumnos fueran a ver la colección del Metropolitan Museum of Art para que pudieran estudiar las obras de los maestros europeos. Hopper realizó dibujos de obras de al-

3. James Thrall Soby, *Contemporary Painters* (Pintores Contemporáneos). Nueva York. Museo de Arte Moderno, 1948, pág. 39.

4. Edward Hopper, citado en *American Masters: The Voice and the Myth* (Maestros Americanos: La Voz y el Mito). Nueva York, Random House, 1973, pág. 15.

5. Edward Hopper en una entrevista televisiva con Brian O'Doherty, 1961.

gunos maestros antiguos como Hals, Rubens y Velázquez, pero también le atrajeron especialmente los pintores europeos del siglo XIX. Sus gustos iban desde eruditos como Sir Edwin Landseer, Henri Alexandre Georges Regnault, Mariano Fortuny y Carbó y Frederick Lord Leighton, hasta pintores más progresistas como Jean François Millet y los impresionistas franceses, sobre todo Edouard Manet.

Henri, el profesor favorito de Hopper, siguiendo el espíritu de Thomas Eakins, expresaba su entusiasmo por una serie de pintores europeos entre los que se encontraban Velázquez, Hals, Rembrandt, Goya, Daumier, Whistler y Manet. Rockwell Kent, compañero de clase de Hopper, que le llamaba, admirativamente, *el John Singer Sargent de la clase*<sup>6</sup>, comentaba que los alumnos de Henri se dedicaban por esta época a leer y hablar de Eugène Sue, Verlaine, Baudelaire y los decadentes franceses en general. El mismo Hopper rindió homenaje a su maestro cuando escribió: *Henri hizo que la influencia de los maestros franceses del siglo XIX... fuese de vital importancia*<sup>7</sup>. Henri, quizá debido a la experiencia que había adquirido durante los años que estuvo trabajando y estudiando en París, animaba a sus alumnos a marchar al extranjero.

Ayudado económicamente por sus padres, Hopper llegó a París en octubre de 1906. Escribió a su familia comunicándoles su inmediato entusiasmo:

*París es una elegante y preciosa ciudad, casi demasiado formal y dulce comparada con el rudo desorden de Nueva York. Todo parece estar pensado para crear un todo lo más armónico posible, algo que ciertamente han conseguido*<sup>8</sup>.

Totalmente fascinado por los parisinos, Hopper ridiculizaba sus *raras barbitas y sus largos zapatos*, pero le asombraba todo lo que veía:

*Aquí, todas las calles están vivas con gente de todas las clases y condiciones: curas, monjas, estudiantes y, siempre, los soldaditos con esos anchos pantalones rojos*<sup>9</sup>.

Le parecía que la *joie de vivre* de los franceses les diferenciaba mucho del resto de la gente de su propio país:

*Aquí la gente parece, de hecho, vivir en la calle, convirtiéndola en algo vivo de la mañana a la noche, pero no como en Nueva York, donde la gente tiene esa inacabable meta de alcanzar el «billete verde», sino como una multitud que busca el placer y a la que no le importa dónde va ni qué hace, de manera que siempre se divierte*<sup>10</sup>.

Los primeros cuatro meses que Hopper pasó en París fueron bastante fríos, grises y lluviosos, por lo que no pudo pintar al aire libre como a él le gustaba. Vivía con una viuda y sus dos hijos adolescentes en un apartamento situado en el edificio de la Eglise Evangelique Baptiste de la orilla izquierda del Sena, en el 48 de la rue de

6. Rockwell Kent, *It's me O Lord: The Autobiography of Rockwell Kent*. Nueva York. Dodd, Mead & Co., 1955, pág. 91.

7. Hopper, *John Sloan*, pág. 174.

8. Edward Hopper a su madre, carta del 30 de octubre de 1906.

9. Idem.

10. Edward Hopper a su madre, carta del 23 de noviembre de 1906.

Lille. Hasta que no cambió el tiempo en primavera, no empezó a conocer la tan famosa luz parisina.

Sin embargo, escribió a su hermana diciéndole que podía apreciar los infinitos encantos de la ciudad:

*París es, como debes saber, una ciudad muy pictórica, especialmente en los alrededores de la Ile du (sic) Cité, sobre la que se erigió el primer París. Aquí las calles son muy estrechas y antiguas y algunos de los edificios parecen inclinarse hacia atrás desde la parte superior del primer piso, lo que les da una apariencia muy sólida e imponente. Las tabernas y tiendas que están debajo son rojo fuerte o verdes, haciendo un gran contraste con el yeso o la piedra que tienen más arriba. De los tejados sobresalen cientos de tuberías y chimeneas, dando al paisaje un aspecto muy peculiar. Los tejados son todos del tipo Mansard y están hechos con pizarra gris o zinc. Cuando el día está nublado, todo se empapa de este color gris-azul<sup>11</sup>.*

A pesar de la clara conexión americana con la avant-garde de París (la familia Stein de Baltimore, Gertrude y sus hermanos Leo y Michael con la mujer de éste, Sarah, que daban tertulias semanales las tardes de los sábados y a las que acudían muchos jóvenes pintores), Hopper comentaría más adelante:

*¿A quién conocí? A nadie. Había oído hablar de Gertrude Stein, pero no creo haber oído mencionar a Picasso. Solía ir a los cafés por las noches a sentarme y mirar. Alguna vez fui al teatro. París no tuvo un impacto fuerte e inmediato sobre mí<sup>12</sup>.*

En otra ocasión volvió a decir que había oído hablar de Gertrude Stein, pero insistía: *Yo no era lo suficientemente importante como para que ella me conociera<sup>13</sup>.*

Hopper pudo ver cuadros impresionistas en las galerías y salones parisinos, así como en la Colección Caillebotte del Museo de Luxemburgo. Esta influencia no sólo aligeró su paleta, en la que comenzó a incluir pasteles como los que solían utilizar Renoir, Sisley y Monet, sino que le hizo pintar con trazos más pequeños, más entrecortados, como queda patente en sus obras de 1907, por ejemplo, *Lavaderos en Pont Royal*. Aquel año Hopper realizó cuadros de tonalidades ligeras en los que utilizó predominantemente rosas, azules, tonalidades de lavanda y amarillos, como puede observarse en *Tarde de junio*.

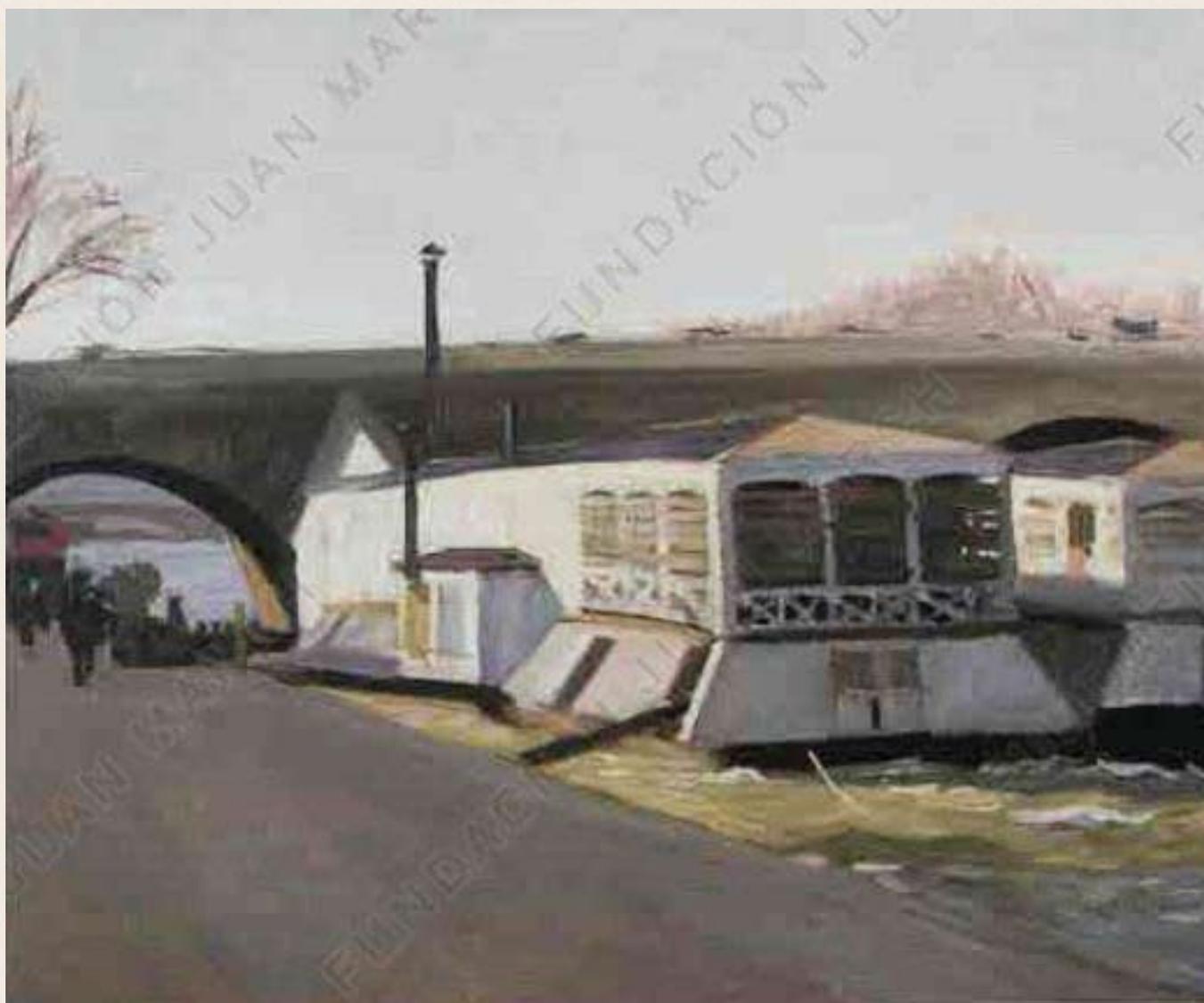
De vuelta a los Estados Unidos y tras el increíble estímulo que le proporcionó su larga estancia en el extranjero, Hopper se sentía confundido y no tenía una dirección clara. Irónicamente, cuando acababan de seducirle la cultura francesa y los encantos de París, volvía a Nueva York y se encontraba con que, en la prensa y entre sus colegas, se hablaba y discutía intensamente sobre la necesidad de una pintura americana. Robert Henri, su maestro favorito en la escuela de arte, era uno de los más fuertes defensores de esta campaña para conseguir un arte verdaderamente americano en estilo y tema.

Obligado a ganarse la vida trabajando como ilustrador, Hopper expuso sus obras por primera vez en 1908 en una exposición colectiva. Aunque estaba pintando mo-

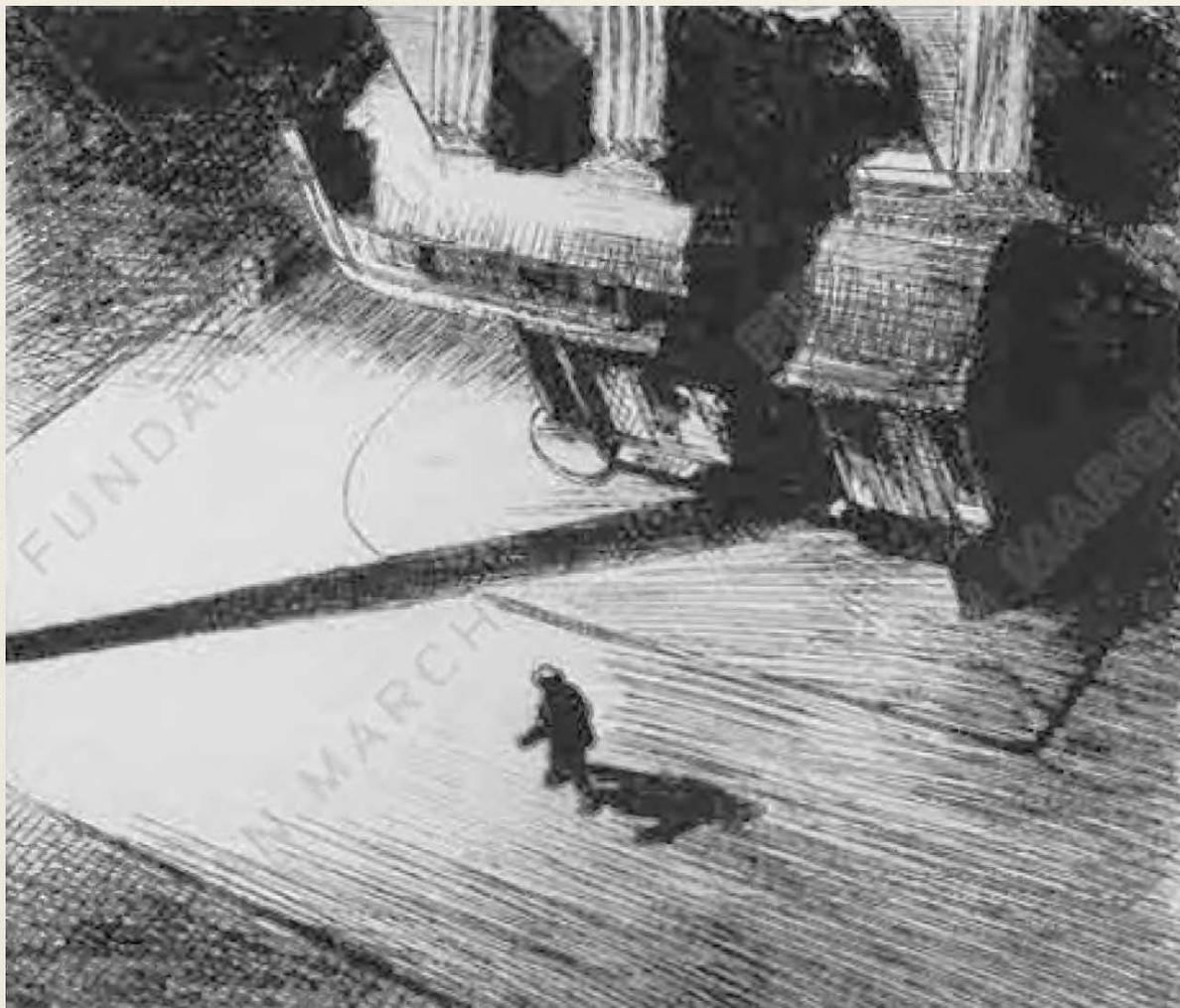
11. Edward Hopper a su hermana, carta del 29 de noviembre de 1906.

12. Citado en *American Masters* (Maestros Americanos), de O'Doherty, pág. 14.

13. Entrevista de Hopper con Johnson, pág. 6.



1. LAVADEROS EN PORT ROYAL, 1907



55. SOMBRAS EN LA NOCHE, 1921

tivos americanos como *La estación El* de aquel mismo año, decidió exponer sólo obras realizadas en Francia. Junto con cuadros de antiguos compañeros de la escuela de arte, como Guy Pène du Bois, George Bellows, Rockwell Kent, Glenn Coleman y otros, Hopper exhibió tres óleos y un dibujo. Mientras el crítico de arte del *The New York American* declaraba que la exposición daba *Un paso más hacia un arte nacional*<sup>14</sup>, Hopper mostraba una obra claramente francesa. Su elección de motivos totalmente franceses no le ayudó a obtener apoyo para su obra.

Hopper volvió a Francia en marzo de 1909, pero sólo se quedó hasta el 31 de julio debido al tiempo tan lluvioso que hacía. Las pinturas que realizó en esta segunda estancia en París no son, temáticamente, diferentes de las que había pintado durante su primera visita, pero su estilo había evolucionado y utilizaba mucho más dramáticamente los contrastes de luz y sombras. Ahora utilizaba una paleta más suave, apartándose poco a poco de los fuertes pasteles utilizados en sus anteriores lienzos parisinos. También era menos aparente la influencia de los impresionistas, pues sus trazos ya no eran tan entrecortados. Seguía pintando a orillas del Sena, muy cerca de su casa de la rue de Lille; pintando por ejemplo, *El pabellón de Flora* del Louvre.

Su último viaje al extranjero fue en mayo de 1910 y sólo estuvo unas semanas en París, prefiriendo realizar un viaje a España, largo tiempo deseado. Debió haber oído hablar a Chase y a Henri mucho de España; este último había pasado aquí el verano de 1908. El 26 de mayo, Hopper realizó un viaje en tren, que duró veintiocho horas para llegar a Madrid. Tomó habitación en una pensión del centro de la capital española y observó que había muy pocos americanos en la ciudad. Su única queja era que los tranvías eran muy lentos, pues los carros de transporte, tirados por mulas, los retenían. Al fin pudo ver los cuadros del Prado y pasó un día visitando Toledo, que le pareció *una maravillosa ciudad antigua*<sup>15</sup>.

Tras acudir a una corrida de toros, Hopper comentó:

*Lo encontré mucho peor de lo que había pensado. La muerte de los caballos por el toro es horrible, acentuada por el hecho de que no tienen escapatoria y los hacen avanzar hacia el toro para que los mate. No es lo que llamaría un deporte emocionante, sino simplemente brutal y horrible, repugnante*<sup>16</sup>.

Sin embargo, encontró belleza en la corrida, a la que convertiría más adelante en sujeto de una ilustración y un aguafuerte: *La entrada del toro en la plaza, sin embargo, es de gran belleza y los primeros ataques que realiza son muy bonitos*<sup>17</sup>.

Regresó a París el 10 de junio. Como había estado yendo de un lado para otro, no recibía noticias de su familia desde hacía un mes y escribió para hacerles partícipes de su preocupación. Sus muchos viajes no le habían dejado tiempo para pintar, pero había tenido la emoción de un viaje a España. El día 1 de julio embarcó hacia América. Aunque nunca más volvería a Europa, tampoco podría olvidar su estancia aquí. A su llegada siguió pintando recuerdos de París, como *La tasca*, de 1909, en el que representa a una pareja románticamente acurrucada en la terraza de un café.

14. *Un paso más hacia un Arte Nacional*. *The New York American*, 10 de marzo de 1908, pág. 8.

15. Edward Hopper a su hermana, carta del 9 de junio de 1910.

16. *Idem*.

17. *Idem*.

Años más tarde Hopper confesaría: *Cuando regresé, todo me pareció increíblemente tosco y ordinario. Tardé diez años en sobreponerme*<sup>18</sup>. De todos los escritores, Guy Pène du Bois fue el que mejor captó la profundidad de los conocimientos que Hopper había adquirido sobre la cultura francesa y su admiración por ella. Escribió: «Hay algo que le atrae de los franceses. Ha estudiado su idioma y tiene un conocimiento de su literatura muy poco común entre los americanos. Ha pintado París con amor en una serie de cuadros»<sup>19</sup>. Hopper siguió pintando recuerdos de París. En febrero de 1915 expuso *Soir Bleu*, una escena de terraza parisina, junto a *Esquina de Nueva York*, una viva escena urbana, en una exposición colectiva realizada en el Club MacDowell de Nueva York. Aunque los críticos le prestaron la atención que él tanto deseaba, sólo Du Bois fue receptivo al tema francés de Hopper en *Soir Bleu*. La importancia que Hopper ponía en *Soir Bleu* se puede apreciar fácilmente por su gran tamaño fuera de lo común: con un metro de ancho por casi dos de alto, es el cuadro más grande pintado por Hopper.

Por eso las críticas negativas dirigidas contra *Soir Bleu* le resultaron especialmente difíciles de aceptar. Los críticos comentaron:

*Edward Hopper no acaba de estar acertado en su Soir Bleu, un grupo de endurecidos parisinos bebedores de ajeno, pero sí lo está en su Esquina de Nueva York...; en esta obra se observa una perfección de expresión a duras penas visible en su ambiciosa fantasía Soir Bleu*<sup>20</sup>.

Es evidente que Hopper, a quien le costaba admitir a los detractores de su trabajo, se tomó muy a pecho estas críticas negativas, ya que jamás volvió a exponer *Soir Bleu*, lienzo que, cuando Hopper murió, seguía enrollado.

Incapaz de sacudirse el persistente encanto de Francia, Hopper se había tropezado con una creciente ola de nacionalismo cultural y xenofobia crítica. Sólo Du Bois, que era de origen francés y había tenido la oportunidad de conocer desde pequeño la cultura y el lenguaje de Francia, así como de vivir y estudiar en París durante su juventud, simpatizaba con él: *Los cuadros Esquina de Nueva York y Soir Bleu, de Mr. Hopper, son obras de un espíritu anglosajón de prudente entusiasmo, utilizando el lenguaje de la pintura con una economía que, si no fuera tan fríamente juiciosa, se podría tildar de parsimoniosa. Si Mr. Hopper tiene algún fallo predominante, ese es el de la timidez, pero no el de la falta de personalidad*<sup>21</sup>. Al escribir acerca de Hopper quince años más tarde, cuando ya hacía algún tiempo que no había visto *Soir Bleu*, Du Bois decía: *Recuerdo vívidamente una de aquellas escenas parisinas... Era un pequeño café aislado en un paisaje desolado, claramente cerca de la muralla, en la que dos o tres figuras están sentadas imposibles alrededor de unas pequeñas mesas redondas*<sup>22</sup>.

El tema de *Soir Bleu* nos revela algo del pensamiento de Hopper por aquella época. Su fascinación, en este gran lienzo, es por el París prohibido que él sólo había vivido como espectador. En aquella época era aún un joven inocente y tímido que

18. Citado en *American Masters* de O'Doherty, pág. 16.

19. Guy Pène du Bois, *Los Cuadros Americanos de Edward Hopper*, Creative Art, 8 de marzo de 1931, pág. 191.

20. *Strong Men at the MacDowell*, *Evening Mail*, 18 de febrero de 1915, pág. 10. *Art Notes*, *The Evening Post*, 20 de febrero de 1915, pág. 12.

21. Guy Pène du Bois, *Exposiciones en las Galerías*, *Arts and Decoration*, 15 de abril de 1915, pág. 238.

22. Guy Pène du Bois, *American Paintings*, pág. 191.



19. MAR DE FONDO, 1939

se había separado por primera vez de su familia, que tanto le protegía. Lo que vio le excitó; desarrolló su gusto por el voyeurismo. El único dibujo que queda de esta obra, un bosquejo del hombre que hay al fondo, a la izquierda, lleva la leyenda *un maquereau (caballa)*, palabra utilizada en el argot francés para referirse a los chulos, insinuando que la mujer que está de pie, con la cara tan pintada, es una prostituta buscando clientes entre el soldado, el payaso y el pintor con boina que están en la terraza del café. Es evidente que el uso que Hopper hace del argot parisino era algo corriente entre los pintores cuando estuvo en París: Picasso había utilizado la imagen de un pez con un desnudo femenino en un bosquejo pornográfico titulado *The Mackerel (La caballa)*, hacia 1902<sup>23</sup>.

23. *The Mackerel (Composición Alegórica)*, c. 1902, está en el Museo Picasso de Barcelona y se encuentra reproducido en la página 51 de *Pablo Picasso: A Retrospective*, de William Rubin, ed., Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, 1980.

Cuando le preguntaron qué pintores del pasado admiraba más, dijo:

*Rembrandt sobre todo, y el aguafuertista Meryon. Su luz es muy romántica; en su aguafuerte llamado Turret in the Weaver's Street se encuentra, definitivamente, la esencia de la luz del sol... También me gusta mucho Degas*<sup>24</sup>.

En 1915 Hopper intentó su primer aguafuerte, un medio de expresión que pronto le ofrecería nuevas oportunidades. Más adelante comentaba acerca de por qué cambiaba continuamente del óleo al aguafuerte y de éste a las acuarelas:

*Sentía que tenía algo y debía seguir trabajando para desarrollarlo*<sup>25</sup>.

Aunque Hopper nunca estudió la técnica de los grabados, tuvo una breve experiencia con monotipos en 1902, mientras estudiaba en la escuela de arte. Hopper era principalmente autodidacta, pero aprendió algunos trucos técnicos sobre el aguafuerte de un amigo y contemporáneo, Martin Lewis, emigrante australiano que, al igual que Hopper, se ganaba la vida trabajando como dibujante publicitario e ilustrador. Ya que Lewis acababa también de empezar con los aguafuertes, lo más seguro es que no pudiera ofrecerle a Hopper más ayuda que su entusiasmo y aliento.

Los primeros ensayos de Hopper con aguafuertes fueron varias escenas callejeras de París reproducidas de memoria. De nuevo se veía impulsado a representar la animada vida callejera parisina, por la que se había sentido tan fascinado que, cinco años más tarde, seguía aún vívidamente en su memoria. Más adelante encontró otros temas americanos para sus aguafuertes en la Nueva Inglaterra rural, donde pasaba los veranos, y en paisajes de Nueva York. A pesar de las críticas negativas hacia su fantasía *Soir Bleu*, Hopper seguiría interesado por la imaginería francesa en sus aguafuertes e ilustraciones hasta 1923. Tituló cuatro de sus aguafuertes sólo en francés: *Les Poilus*, *La Barrière*, *Les Deux Pigeons*, y *Aux Fortifications*. Otros aguafuertes tempranos reflejan temas de claro motivo español: *Don Quijote* y *The Bullfight (La corrida)*.

La experiencia que Hopper adquirió realizando aguafuertes le ayudó a desarrollar composiciones con un nuevo punto de vista. Antes de comenzar a trabajar con aguafuertes pintaba siempre directamente de la naturaleza, trabajando con óleo sobre lienzo o tabla. A principios de la década de los treinta, Hopper dejó de pintar óleos al aire libre, cosa que relegó para sus acuarelas y bosquejos monocromáticos. En los aguafuertes, sin embargo, comenzó a inventar los temas y las composiciones en el estudio fiándose de su memoria, de bosquejos o de su imaginación. Este tipo de improvisación creativa, en lugar de trabajar a partir de observaciones directas, le obligó a refinar sus ideas convirtiéndolas en diseños más fuertes y consistentes.

*Muchacha cosiendo a máquina* es uno de los primeros óleos pintados con lo que podríamos llamar el estilo maduro de Hopper. El resaltar la solitaria figura observada sin que ella lo sepa y la atención dedicada a la luz que penetra por la ventana, son aspectos característicos de su estilo. El pintor ha situado al espectador en el papel de voyeur. Como en su aguafuerte *Interior en el East Side*, de 1922, en el que una mujer está cosiendo cerca de una ventana, lo cual ayuda a definir el espacio. En ambas composiciones hay un cuadro enmarcado colgado en la pared. Sin embargo, en el cuadro, a diferencia del aguafuerte, la mujer está concentrada en la costura.

24. Edward Hopper, citado en *The Artist's Voice. Talks with Seventeen Artists*, de Katharine Kuh. Nueva York. Harper & Row, 1962, pág. 135.

25. Edward Hopper, citado en su entrevista con Johnson, pág. 9.



Nueva York, 1964

Foto: Hans Namuth

A principios de los años 20, Hopper pintó varios lienzos con mujeres solitarias en un interior, al parecer ignorantes del pintor que las está mirando. Además de *Muchacha cosiendo a máquina*, los cuadros *Moonlight Interior*, 1921-23, y *New York Interior*, c. 1921, tratan el mismo tema. En todas estas composiciones, la figura curvada de la mujer está enmarcada dentro de los elementos arquitectónicos del interior doméstico.

La mujer de pelo largo de todos estos lienzos parece ser la misma modelo. Lo más que llegamos a ver es un pequeño atisbo de su nariz sobresaliendo de entre su melena. Sabemos que a partir de su matrimonio en 1924, Jo, su mujer, insistió en ser su única modelo. Como también sabemos que su noviazgo comenzó en firme en Gloucester durante el verano de 1923, nos podríamos preguntar quién es esta mujer. Si no es una figura imaginaria, puede estar basada en una modelo que Hopper había dibujado en las sesiones de grupo a las que acudía en el Whitney Studio Club o en otros lugares. Aunque también es posible que hubiera observado a su hermana Marion mientras cosía, ésta no hubiera posado para el desnudo de *Moonlight Interior*.

En este punto de su carrera, Hopper encontró una fuente de inspiración en la obra de John Sloan, en especial en su respuesta al entorno neoyorquino cuando llegó a Nueva York procedente de Filadelfia. *Como Sloan no ha estado en el extranjero, ha visto estas cosas con ojos más frescos y verídicos que la mayoría*, comentaba Hopper<sup>26</sup>. Es probable que la elección de temas realizada por esta época refleje

26. *John Sloan*, por Hopper, pág. 172.

la influencia de Sloan. La mujer en el interior de una casa, a la que observamos sin que ella lo sepa, aparece en obras de Sloan (como, por ejemplo, *The Cot*, un óleo de 1907 que Hopper había visto en la exposición de *The Eight* en 1908, o en *Theree A.M.*, un óleo de 1909 que Hopper vio en la *Independents Exhibition* de 1910, exposición en la que participó).

En muchos aspectos, *Muchacha cosiendo a máquina* nos sugiere las posteriores investigaciones que Hopper llevaría a cabo sobre el tema de la mujer solitaria en un interior vista con la luz del sol que entra a raudales por la ventana, y que exploró en varios trabajos más tardíos, como *Eleven A.M.*, 1926; *Room in Brooklyn*, 1932; *La ciudad por la mañana*, 1944, y *Sol matutino*, 1952.

En 1924 hubo acontecimientos que marcaron un cambio en la vida de Hopper. No sólo su matrimonio, el 9 de julio de 1924, con Josephine Verstelle Nivison, antigua alumna de Henri y también pintora, sino que cuatro meses más tarde, en noviembre, la Frank K.M. Rehn Gallery le proporcionó una exposición exclusiva para sus acuarelas más recientes, realizadas al aire libre en Gloucester, Massachusetts, durante los dos veranos anteriores. Estas acuarelas reflejan sus observaciones directas sobre el entorno americano e indican un alejamiento de su nostalgia por Francia.

En Gloucester, Hopper pintó *Tejado de mansarda*, 1923, y *Jo dibujando en la playa*, y *Casa victoriana*, ambos entre 1923 y 1924. Disfrutaba en la pequeña población de Nueva Inglaterra con su puerto y sus casas de tablillas. *Tejado de mansarda* representa la casa de un capitán en el distrito de Rocky Neck, en Gloucester, la cual sigue aún atrayendo a los pintores. Más tarde recordaría:

*En Gloucester, cuando todo el mundo estaba pintando barcos en la costa, yo me dedicaba a andar por ahí buscando casas. Los techos son muy marcados, las cornisas lo son aún más. Las buhardillas proyectan sombras muy positivas. Me imagino que será la influencia del capitán..., la audacia de los barcos<sup>27</sup>.*

En 1925, Hopper y su mujer viajaron a Santa Fé, Nuevo Méjico, donde pintó *Colegio de San Miguel, en Santa Fé*. Al principio, a Hopper le pareció que la pintoresca belleza e intensidad de luz de Santa Fé eran abrumadoras, pero al final encontró temas locales que le interesaron más.

Por esta época, Hopper era una persona de conciencia más desarrollada y creía que *ahora o en un futuro no muy lejano debemos destetar a la pintura americana de su madre francesa*<sup>28</sup>. Pero comprendía muy bien que los pintores americanos podían aprender valiosas lecciones del arte europeo:

*Esperar una pintura nueva y totalmente característica de América indica una falta de comprensión de las enseñanzas de la Historia —el lógico crecimiento de la pintura de una nación partiendo de la de otra u otros países—. Cae por su propio peso que los países nuevos deben ser colonizados por gentes de culturas más antiguas, gentes que llevan a la nueva tierra su herencia étnica y estética. Esto sirve de cimiento para un desarrollo futuro en el nuevo entorno<sup>29</sup>.*

27. Entrevista con William Johnson, sin publicar, 30 de octubre de 1956, pág. 17.

28. *John Sloan*, por Hopper, pág. 177.

29. *Idem*, pág. 178.



6. LA TASCA, 1909

Aunque hacia 1924 ya no aparecían en su obra referencias claras a Francia o a la pintura francesa, Hopper seguía inspirándose en la pintura francesa del siglo XIX.

En 1925, cuando pintó *Casa junto al ferrocarril*, Hopper había desarrollado más su estilo maduro. Su elección de una aislada casa del Segundo Imperio Americano (1860-1890) como tema, refleja probablemente su cariño por los tejados abuhardillados que le recordaban a su amado París, en especial el tejado del Pavillion de Flore del Louvre, que él había pintado en varias ocasiones. Esta composición la desarrolló a partir de un aguafuerte suyo anterior, *Paisaje americano*, de 1920, aunque en éste hay vacas y árboles que distraen la atención del espectador del desolado drama de la solitaria casa. La composición *Casa junto al ferrocarril* no tiene ninguno de estos detalles. En este cuadro, la línea horizontal de las vías del tren que se ve en el aguafuerte aparece en una diagonal más dinámica que corta un espacio más profundo, creando una imagen más poderosa.

*Casa junto al ferrocarril* fue el primer cuadro al óleo que pasó a formar parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuando fue donado por el coleccionista Stephen Clark en enero de 1930, poco después de la fundación del museo. Este lienzo, que sugiere un pasado, algo más inocente, de América, es uno de los símbolos más duraderos de la pintura americana, emblemático de una época más sencilla que quedó atrás en el desarrollo del estilo moderno de vida urbana, con toda la compleja problemática que esto implica.

Como Hopper abandonó en su madurez casi por completo la realización de retratos, su *Autorretrato*, de 1925-1930, representa una excepcional visión de cómo el pintor se veía a sí mismo. Sin embargo, durante su época de estudiante pintó y bosquejó su autorretrato muchas veces, poniendo de relieve su naturaleza introspectiva, así como la importancia que en la escuela se daba a los retratos. En este posterior intento de autoanálisis, Hopper posó en un interior con un sombrero que cubría su calvicie, pero que revelaba su vanidad. Su mirada hacia el espectador parece transmitir una intensidad estoica.

En *Ventanas de noche*, de 1928, Hopper apuntó la predilección que sentía por mirar furtivamente, a través de ventanas iluminadas, desde el tren elevado que pasaba a través de la ciudad. Es posible que la inspiración original para este tema haya sido un aguafuerte de 1910 que John Sloan realizó con el mismo título. Sin embargo, Hopper creó un ambiente mucho más sutil, sensual e íntimo. La mujer, vista por detrás según se está desvistiendo, o eso parece, no se percata de que está siendo observada. La cortina que se mueve con el viento que entra por la ventana sugiere la inquietud de Hopper como espectador-voyeur y aumenta la tensión dramática.

*Habitación de hotel*, de 1931, es uno de los lienzos más ambiciosos de Hopper. Su tema, la soledad, es central a toda su obra. Tiene una escala monumental y su composición es sencilla y escueta. Este es un cuadro de la época de los primeros grandes éxitos de Hopper. Fue pintado sólo un año después que *Early Sunday Morning* y *Tables for Ladies*, ambos adquiridos rápidamente por museos de Nueva York.

Hopper diseñó *Habitación de hotel* alrededor de verticales y diagonales que definen el espacio interior. Sabemos que es de noche por la oscuridad que vislumbramos a través de la ventana. El suelo se inclina hacia adelante, hacia el plano del cuadro, al igual que hacían Degas y otros impresionistas franceses. Hay planos de color que acentúan el resultado total: el suelo verde, las paredes blancas del rincón y el gris de la pared izquierda en primer plano, la persiana amarilla, los marrones del mobiliario y la manta color lavanda a los pies de la cama.

49. SOLDADOS FRANCESES DE LA I GUERRA MUNDIAL, 1915-18



51. LOS DOS PICHONES, 1920



Utilizando relativamente pocos detalles, Hopper crea una contundente composición formal que incluso llama la atención de los artistas abstractos. También evoca significados a varios niveles.

Una mujer joven y esbelta está sentada en la cama, inmóvil, con la cabeza baja y aferrada a una hoja doblada que es, como sabemos gracias al comentario de Jo recogido en el libro de notas de Hopper, un horario de trenes. Parece estar algo afligida, tal como Hopper sugiere a través de su expresión taciturna, su postura encorvada y de los efectos personales esparcidos por la habitación.

En último término hay que atribuir la idea de Hopper para esta composición a su interés por los ilustradores franceses. Trajo con él de París el número de enero de *Les Humoristes*, dedicado a las ilustraciones de Jean Louis Forain. Una de ellas muestra a una mujer joven en deshabillé sentada al borde de una cama, que está situada en ángulo, seccionando el lado izquierdo del cuadro, en forma similar a la composición posterior de Hopper. En un espacio interior definido por el rincón de la habitación y el cuadro enmarcado en la pared detrás suyo, mira pensativa las botas de su amante. También el espacio de Hopper queda definido por el rincón de la habitación que está a la izquierda, detrás de la cama situada en ángulo, pero a la derecha coloca una ventana en vez de un cuadro enmarcado. Hopper inclinó el suelo tanto como lo había hecho Forain en su ilustración, añadiendo cuidadosamente acentos verticales como compensación —la banda azul de la izquierda y la cómoda de la derecha—. En un artículo que escribió apenas cuatro años antes de pintar *Habitación de hotel*, Hopper alababa a los grandes dibujantes costumbristas franceses Daumier, Gavarni, Toulouse-Lautrec y Forain<sup>30</sup>.

Este es el primero de varios cuadros que Hopper hizo sobre habitaciones de hotel y vestíbulos: *Hotel Lobby*, 1956; *Western Motel*, 1957. Una vez explicó el por qué de su fascinación por los viajes, que hacía con frecuencia en busca de inspiración, admitiendo: *Para mí, lo más importante es tener la sensación de movimiento. Cuando estás viajando, te das cuenta de lo hermosas que son las cosas*<sup>31</sup>.

A Hopper le gustaba viajar a la Nueva Inglaterra rural todos los veranos —en especial a colonias de artistas como Gloucester, en Massachusetts, o Monhegan Island, en Maine—. Sin embargo, en 1930 él y Jo visitaron por primera vez Truro, en Massachusetts, un pueblo pequeño, aislado, antes de llegar al más concurrido Provincetown, al final de Cape Cod. En Truro alquilaron una casita en la cima de una colina, en la vasta granja de A.B. Cobb, y disfrutaron tanto de su diminuta casa —con sus arenosas colinas desnudas y verdes— que volvieron durante los tres años siguientes.

Durante 1932, tanto Edward como Jo pintaron cuadros al óleo de la *Casa en el Delfinado*, una casa lugareña que Edward había pintado a la acuarela el verano anterior, y *Captain Kelly's House (La Casa del Capitán Kelly)*. Vacía ya y puesta en venta, la casa, por cuyo jardín delantero transcurrían las vías del tren, atraía la atención de Hopper, que gustaba de tales escenas de abandono. Además podía trabajar allí sin que le molestaran. En 1933, después de que un verano muy lluvioso le hubiera impedido trabajar al aire libre, los Hopper decidieron comprar un terreno en Truro y construirse su propia casa con suficiente espacio para permitirles pintar en el interior.

30. John Sloan, por Hopper, pág. 171.

31. Citado por William C. Seitz en *Edward Hopper in São Paulo y Washington, D.C.*, 1969, pág. 22.



50. PAISAJE AMERICANO, 1920

En 1935, cuando Hopper pintó *Puente en la presa de Macomb*, una escena de Nueva York en el East River, había dejado de pintar óleos *in situ*, reservando esta práctica para las acuarelas. En su lugar hacía bocetos en blanco y negro sobre papel y tomaba notas sobre los colores que observaba. Volvía una y otra vez al puente mientras en su estudio trabajaba sobre el lienzo. Existen nueve bocetos preliminares de este cuadro en los que se revelan detalles de sus observaciones y las anotaciones sobre el color. Tuvo cuidado de regresar allí sólo en días grises, nublados pero secos, para que sus observaciones fueran consistentes. Previamente, Hopper había explorado el tema de los puentes urbanos en París y Nueva York durante la segunda década del siglo. Con frecuencia, en sus cuadros, tales como *Eleven A.M. (Once de la Mañana)*, de 1926; *La ciudad por la mañana*, de 1944, o *High Noon (Mediodía)*, Hopper representaba una hora del día específica. Como la luz era tan importante para Hopper, no es de extrañar que asociara distintos significados con las horas del día.

Para él, al igual que para muchos poetas, la hora del atardecer resultaba especialmente evocadora.

A veces hacía referencia a poesías que describían el atardecer o la noche, tales como *La Lune Blanche*, de Verlaine; *Wanderer's Nightsong*, de Goethe, y *Come In*, de Robert Frost. El poema de Frost, publicado por primera vez varios años después

de que Hopper pintara sus cuadros en 1935, ofrece una imagen del anochecer especialmente evocadora y no tan distinta de la que él había intentado crear:

*Cuando llegué al confín del bosque  
Música de tordos —¡escucha!  
Ahora, si afuera atardecía,  
Dentro era de noche*<sup>32</sup>.

En *Casa al oscurecer*, Hopper representa una casa de pisos junto a un parque con frondosos árboles de follaje estival a los que el anochecer confiere un aire misterioso. En *Shakespeare al oscurecer*, pinta un atardecer de noviembre en la alameda del Central Park de Nueva York donde se ven, recortadas contra los lejanos rascacielos, dos estatuas y árboles desnudos.

Apenas cuatro años después, en 1939, Hopper vuelve a fijar su atención en el crepúsculo en *Atardecer en Cabo Cod*, sugiriendo la riqueza de significado que para él poseía el atardecer.

En *Atardecer en Cabo Cod*, Hopper muestra a una pareja atrapada en la maraña del desencanto. La mujer, de expresión taciturna, está ausente, perdida en su mundo particular de ensueños y pensamientos, mientras su compañero intenta comunicarse con el perro en lugar de hacerlo con ella. Pero hasta el perro es distraído, según el artista, por un chotacabras lejano. Uno de los grabados anteriores de Hopper, *Summer Twilight (Crepúsculo de Verano)*, que también muestra una pareja, sugiere que también allí ha representado el crepúsculo de una relación en la que la comunicación se ha roto.

Sorprendentemente, cuando Hopper estaba en el cénit de su fama como artista inequívocamente americano, cuando tan maravillosamente plasmó la vida alienada del siglo veinte, utilizaba de forma rutinaria estructuras de ordenación espacial que tomaba prestadas del arte francés anterior. Muchos de los cuadros de su época de madurez están estructurados por una diagonal marcadamente fugada que penetra el espacio con énfasis y culmina en un punto de fuga descentrado, una estructuración del espacio que encontramos con frecuencia en las obras de Degas. Si comparamos, por ejemplo, *Cine de Nueva York*, de Hopper, 1939, con *The Interior*, de Degas, no sólo encontramos una diagonal fugada similar, sino que también existe una notable semejanza entre la pose de la acomodadora de *Cine de Nueva York* y el hombre de *The Interior*. Hopper, al igual que Degas, para dramatizar sus cuadros acentuaba las luces y las sombras que aparecen en un interior débilmente iluminado.

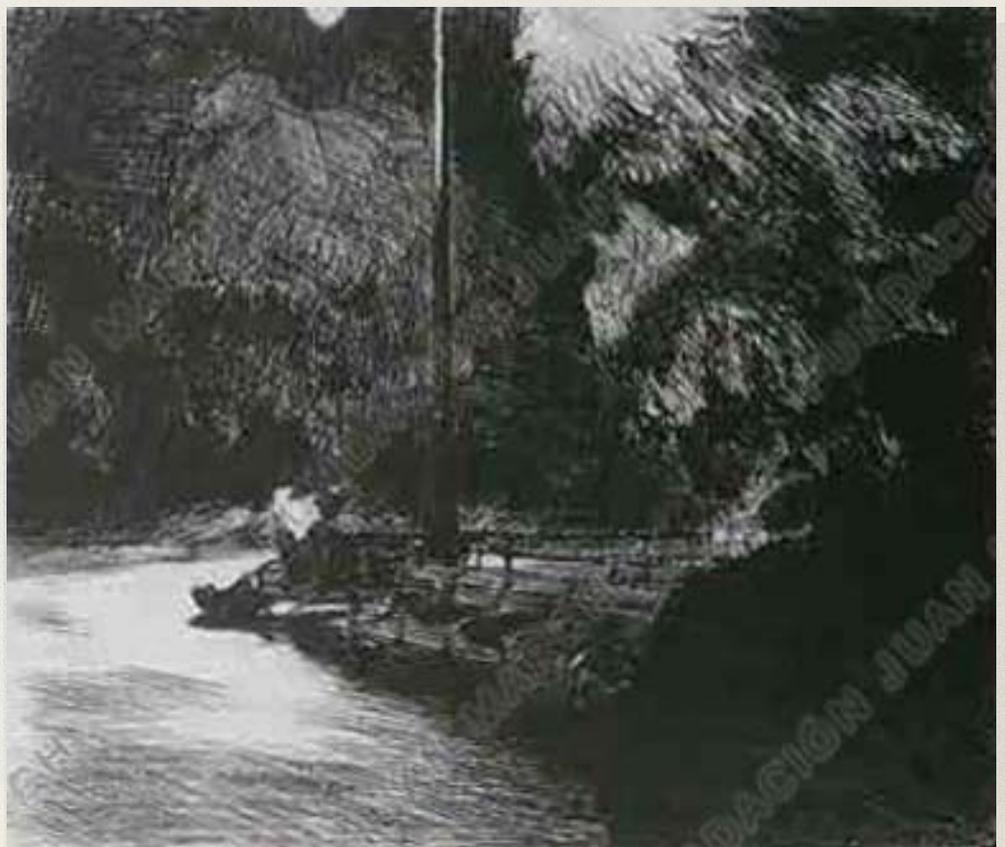
Al año siguiente, cuando Hopper pintó *Oficina de noche*, se fijó de nuevo en la obra de Degas, especialmente en *Cotton Exchange, New Orleans*, de 1873, que representa una escena americana pintada durante la visita que Degas hizo a su familia en América. En *Oficina de noche*, Hopper hace uso de un tabique de madera intercalado por cristales y por una puerta abierta, que recuerda a los que hay en la parte derecha del cuadro de Degas. Hopper, asimismo, mantiene la perspectiva de vista de pájaro, inclinando, como Degas, el suelo hacia el plano del cuadro. Los bocetos que hizo de *Oficina de noche* revelan con más claridad aún hasta qué punto Hopper estaba en deuda con Degas, deuda que intentó eliminar en la composición final de su cuadro.

32. *The Poems of Robert Frost*, en *A Witness Tree*, Nueva York. The Modern Library, 1946, pág. 388.

60. MUCHACHA EN UN PUENTE, 1922



54. NOCHE EN EL PARQUE, 1921



En *Oficina de noche* se manifiestan aquellas cosas que Hopper asociaba con la noche, entre ellas la angustia y el eros. Capta nuestra atención a través de la tensión psíquica patente que existe entre la mujer exuberante y el hombre, quien la ignora. En su libro de notas, Hopper tituló este cuadro *Confidentially Yours', Room 1005*, y llamó *Shirley* a la mujer, indicando que llevaba *los labios muy pintados*<sup>33</sup>. Hopper ya había desarrollado antes sus asociaciones nocturnas en grabados como *Sombras en la noche* y *Noche en el Parque*, ambos de 1921, y en cuadros como *Ventanas de noche*, de 1928.

En sus *Anotaciones sobre la Pintura*, redactadas para el catálogo de su primera exposición retrospectiva en 1933, Hopper advertía:

*Quizá no se pueda resolver la cuestión del valor que tiene la nacionalidad en el arte. En general, se puede decir que el arte de una nación está en su punto álgido cuando refleja con más fidelidad el carácter de su pueblo. El arte francés parece probar esto.*

33. Para un análisis detallado de este cuadro y reproducción de esta anotación, ver Gail Levin, *Edward Hopper's 'Office at Night'*. Arts Magazine, n.º 52, enero de 1978, págs. 134-137.



56. INTERIOR EN EL EAST SIDE, 1922

*Los romanos no fueron un pueblo con un sentido de la estética muy agudo, ni consiguieron la dominación intelectual a la que les sometió Grecia para destruir su carácter étnico, pero quién puede decir si no hubieran producido un arte más original y más vital sin esta dominación. Se podría hacer una comparación no demasiado traída por los pelos entre Francia y nuestro propio país. En nuestro país, la dominación de Francia en el campo de las artes plásticas ha sido casi total durante los últimos treinta años o más*<sup>34</sup>.

Con sus marinas, como *Mar de fondo*, de 1939, Hopper produjo un tipo de pintura del que se puede decir que forma parte de la tradición americana de las marinas decimonónicas de Winslow Homer. De hecho, se puede considerar la marina como una experiencia americana clave, y como tal se refleja en nuestra literatura —así, en *Moby Dick*, de Melville—. El mar ocupaba también un lugar central en la imaginación de Hopper. Criado en Nyack, entonces una ciudad con astilleros, cuando era niño gustaba jugar en los muelles con sus amigos, con los que además tenía un club náutico. En su adolescencia, Hopper, animado por su padre, que le proporcionaba la madera, llegó incluso a construir un barco de vela.

Los críticos han sugerido a veces que hay afinidades entre *Amanecer en Pensilvania*, de 1942, de Hopper, y la pintura metafísica del artista italiano Giorgio de Chirico. Pero las similitudes que se perciben son casi con absoluta certeza meras coincidencias, como demuestra el cuadro de Hopper de 1908 *La Estación El*, ya que este cuadro es anterior a los de De Chirico que Hopper pudo haber conocido. En ambos lienzos apaisados Hopper incluye, en composiciones similares, vías de tren que se dirigen en diagonal hacia un punto lejano y elementos verticales contrastantes, como chimeneas. En su cuadro de 1942 Hopper consigue refinar el vacío que observa hasta convertirlo en misterio. Como en *Casa junto al ferrocarril*, la imagen de las vías del tren, tan frecuente en la obra de Hopper, tiene riqueza simbólica y sugiere el transcurrir del tiempo y otros significados más complejos.

En *La ciudad por la mañana*, de 1944, Hopper parece concentrarse en el anhelo de la mujer. Al igual que en su cuadro anterior, *Eleven A. M. [Once de la Mañana]*, de 1926, la figura femenina mira por la ventana contemplando algo que está más allá del entorno que le es familiar. No parece tener prisa, sumida como está en su existencia solitaria. La figura de este cuadro recuerda especialmente a Jo, quien posó de modelo para éste y todos los demás cuadros. De nuevo el desnudo femenino aparece ante el espectador como alguien inconsciente de que está siendo observado, obligándole a identificarse con el artista-voyeur.

En *Habitaciones para turistas*, Hopper representa el exterior de una típica casa de huéspedes de Provincetown, Massachusetts, y contrasta la calle oscura, cargada de presagio, con el interior, cálido e iluminado. Captó el sentimiento de fugacidad y placer que siente el viajero al encontrar un refugio confortable donde pasar la noche. Hopper hizo un boceto de esta escena desde su coche, aparcado al otro lado de la calle. Con frecuencia volvió para estudiar la escena, y una comparación con el lugar real revela que se mantuvo fiel a la realidad observada.

*Agosto en la ciudad*, de 1945, es un tema poco habitual en Hopper, ya que casi nunca pasó el caluroso verano en la ciudad. De hecho, creó este cuadro en su estudio de Nueva York, durante la primavera. Seguramente este cuadro está inspirado en alguno de los elegantes edificios que vio en la Upper West Side de Manhattan, al otro lado del Riverside Park. Cortando el edificio a la altura del primer

34. Edward Hopper, *Notes on Painting*, en Alfred H. Barr, Jr., *Edward Hopper: Retrospective Exhibition*. Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1933, págs. 17-18.



37. MANSION EN SALTILLO, 1943

piso, Hopper enfoca el interior del apartamento desde el punto de vista de un paseante, presentando la escultura de una figura femenina, una mesa con una lámpara y, al fondo, una estufilla.

En *Pueblo minero en Pensilvania*, de 1947, Hopper pintó a un hombre calvo inclinado sobre un montón de hojas rastrilladas al lado de una casa. La luz del sol es lo único animado en esta imagen de una sombría casa parda, de pórticos grises cubiertos de hollín. Probablemente Hopper basó esta figura en la suya propia, la de un hombre alto, encorvado y calvo.

Para *Sol matutino*, hizo posar a Jo sentada sobre una cama mirando sobre los tejados de Nueva York. Serena y contemplativa, la figura tiene, una vez más, el aspecto de Jo. Las extensas anotaciones sobre el color en los bocetos preliminares revelan la preocupación de Hopper por plasmar en este cuadro los efectos de luz y sombra sobre la forma. Al definir la composición, dibujó a Jo sentada más cerca de la ventana y como figura desnuda, decidiéndose finalmente por vestirla con un camisón rosa.

En *Hotel junto al ferrocarril*, de 1952, Hopper prosigue con el tema del viajero. Es uno de sus grandes cuadros de parejas que no se comunican. Pinta a la mujer con una combinación color rosa y sentada sobre una silla azul; tiene un aspecto tan poco atractivo como el de la fea habitación del hotel. El hombre, que fuma y mira a las vías del tren, obviamente se aburre. Es posible que sea emocionalmente poco estable y esté deprimido, mientras su mujer lee ignorándole. En los libros de notas que sobre la obra de Hopper llevaba Jo, anotó que en este cuadro daba especial importancia al estado de ánimo, y añadió que *más le valdría a la mujer vigilar a su marido y a las vías del tren*. De forma implícita dice que este hombre podría estar desesperado, hasta el punto del suicidio, por escapar de su situación.

En *Gente tomando el sol*, Hopper representa a un grupo de hombres y mujeres sentados al sol en una terraza. Completamente vestidos, parecen turistas en el sudoeste, en algún lugar de veraneo lejos del mar, pero con un paisaje de espacios abiertos y montañas lejanas y ondulantes. Centra su atención en el dibujo que hacen las sombras sobre la calzada y sobre la quietud del entorno. Hopper contó a la persona que originalmente adquirió el cuadro, que había tenido la idea al observar a la gente tomar el sol de invierno en el Washington Square Park, pero que trasladó el escenario a un lugar del oeste.

Cuando le preguntaron por qué prefería unos temas a otros, Hopper respondió:

*No lo sé exactamente, a menos que crea que son el medio mejor para expresar lo que experimento internamente<sup>35</sup>. El arte importante —escribió una vez— es la expresión exterior de la vida interior del artista, y esta vida interior tendrá como resultado su visión personal del mundo... La vida interior del ser humano es un reino vasto y diverso<sup>36</sup>.*

Aunque no fue intención de Hopper que sus cuadros pudieran ser interpretados claramente, le preocupaba el contenido emocional de su arte. Si no siempre supo qué quería decir a través de una imagen determinada, podemos estar seguros de que Hopper siempre reflejó su entorno mediante esos filtros tan individuales que fueron su imaginación y su personalidad.

Gail Levin

35. Citado en Lloyd Goodrich, *Edward Hopper*. Nueva York. Harry N. Abrams, Inc., 1971, pág. 152.

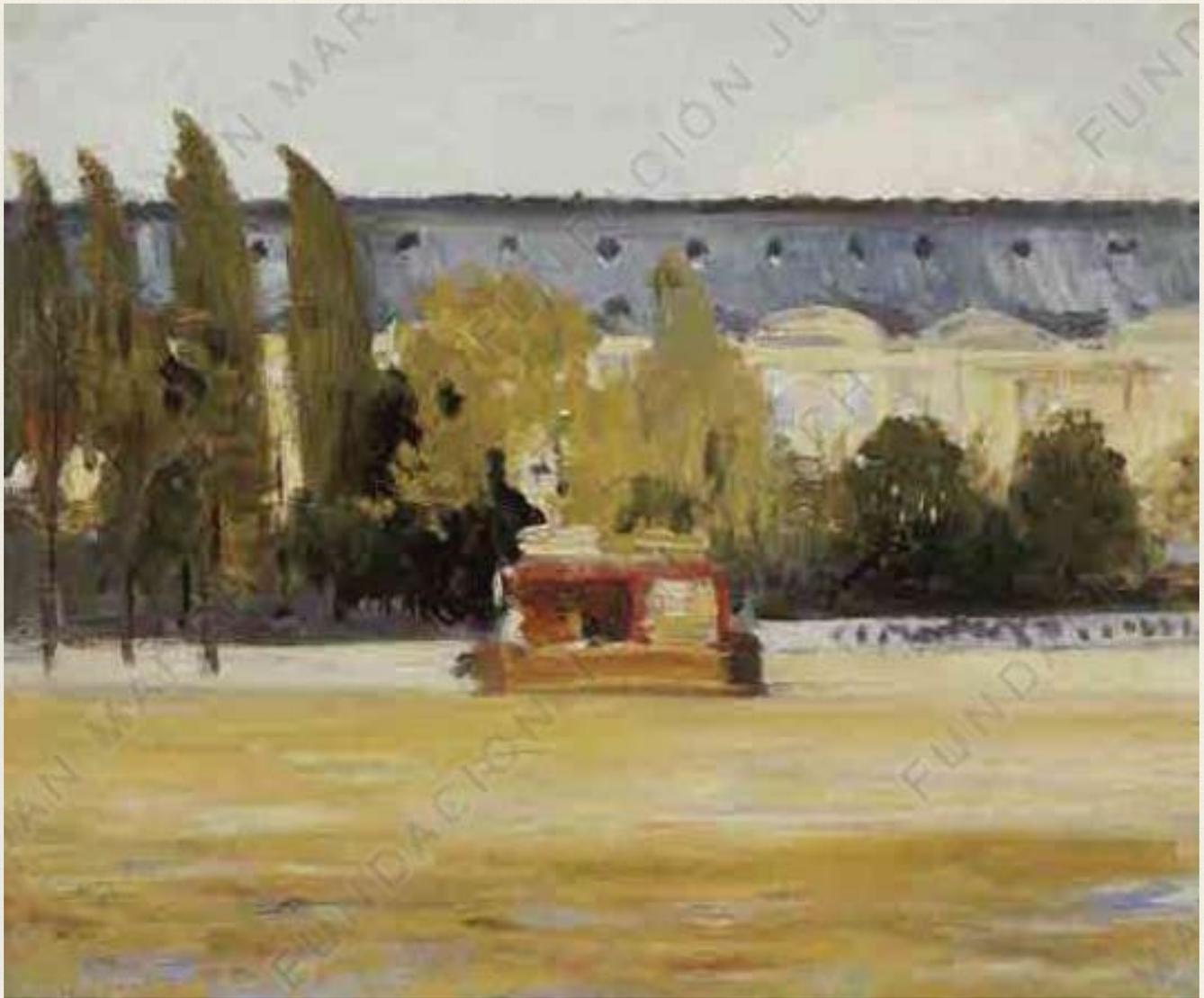
36. Edward Hopper, *Statements by Four Artists*, Reality, n.º 1, pág. 8.



3. TARDE DE JUNIO, 1907



5. EL PABELLÓN DE FLORA, 1909



2. EL LOUVRE Y EMBARCADERO, 1907



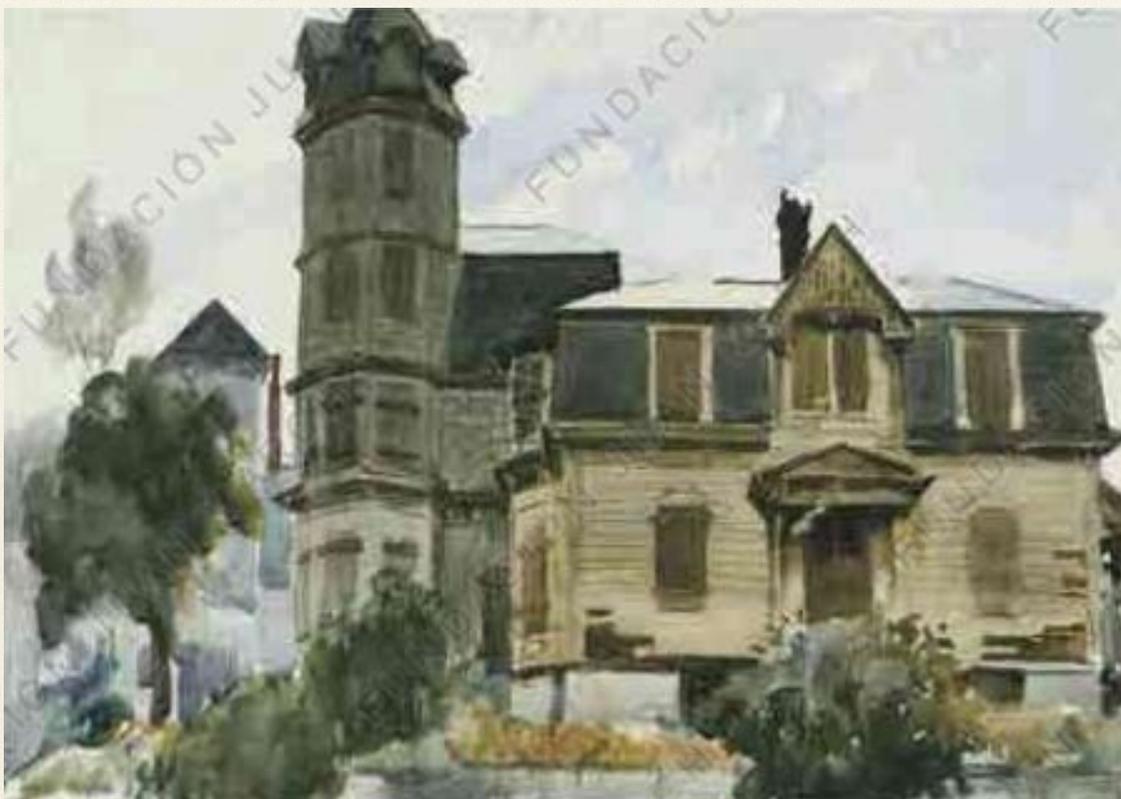
7. ESQUINA DE NUEVA YORK, 1913



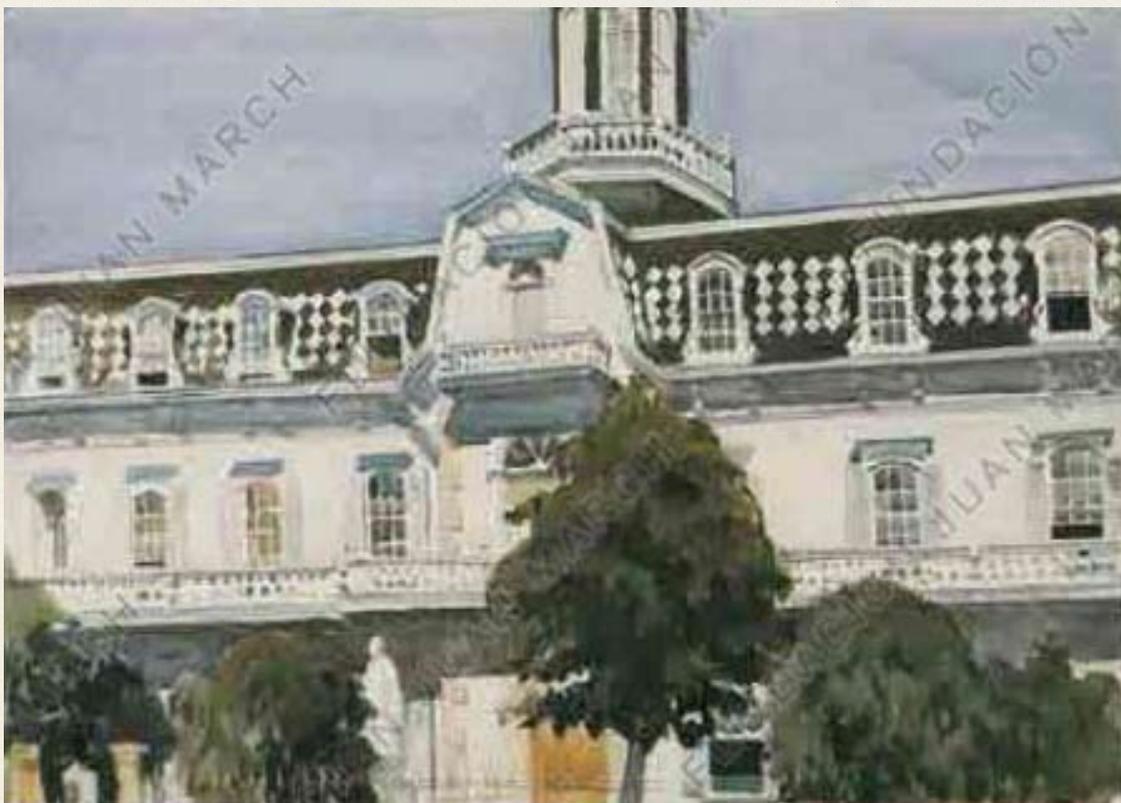
4. LA ESTACION EL, 1908



8. ESCALERAS, c. 1919



34. CASA VICTORIANA,  
1925-27



32. COLEGIO DE SAN MIGUEL  
EN SANTA FÉ, 1925

35. GRANERO Y SILO,  
VERMONT, 1927

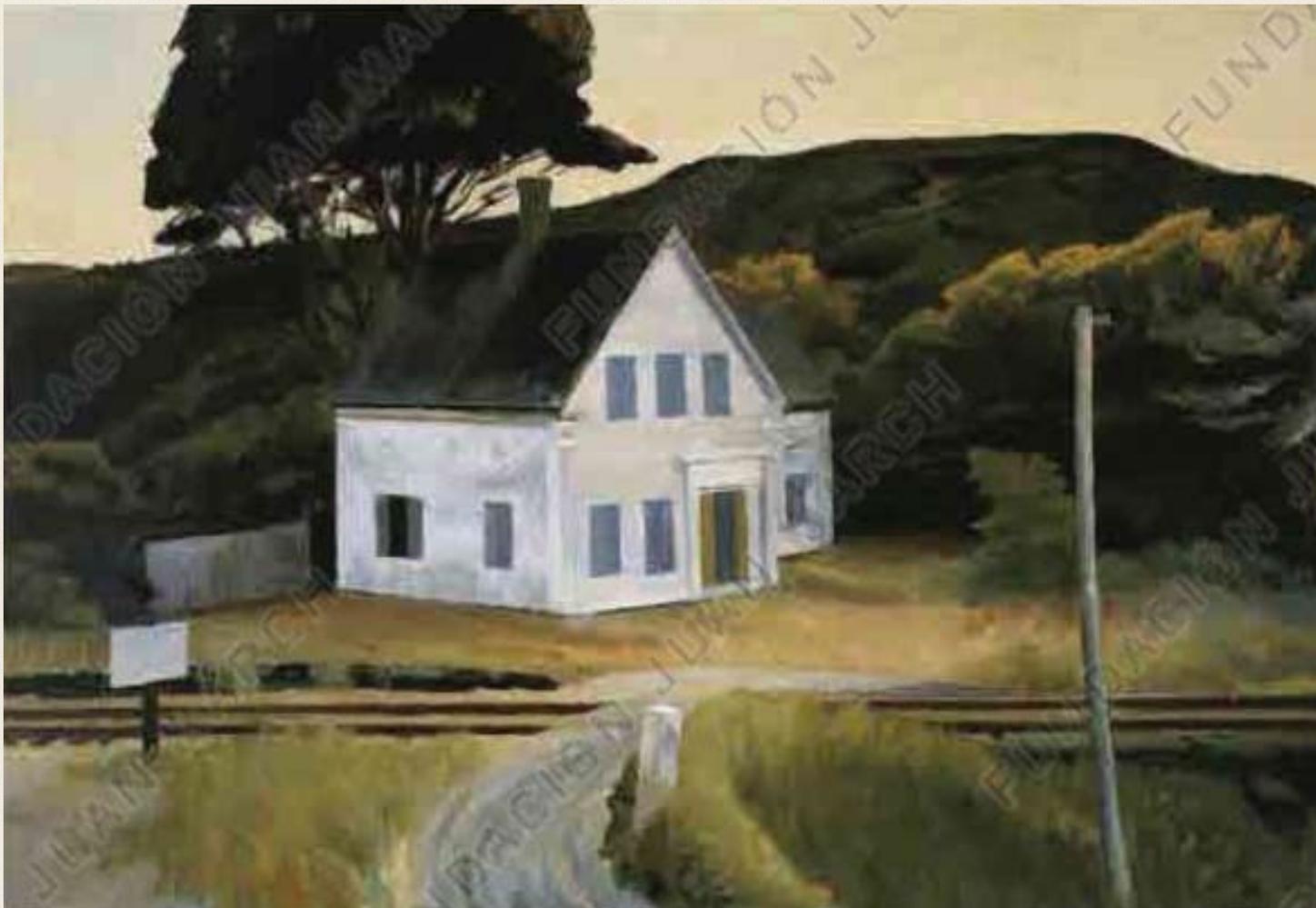


36. EMISORA CON SIRENA  
ANTINEBLA, 1927





38. ESTACION DE GUARDACOSTAS, MAINE



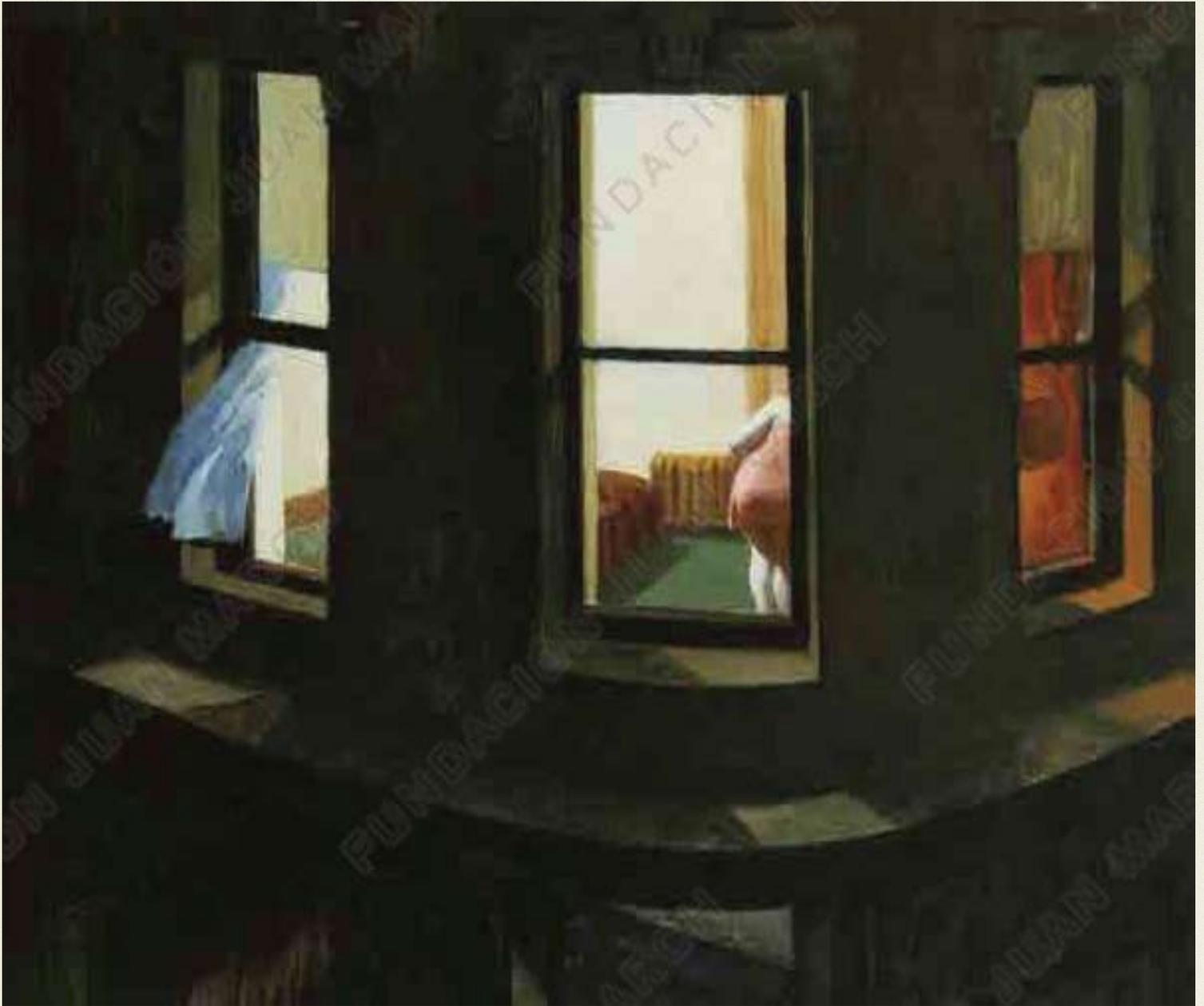
14. CASA EN EL DELFINADO, 1932



16. SHAKESPEARE AL OSCURECER, 1935



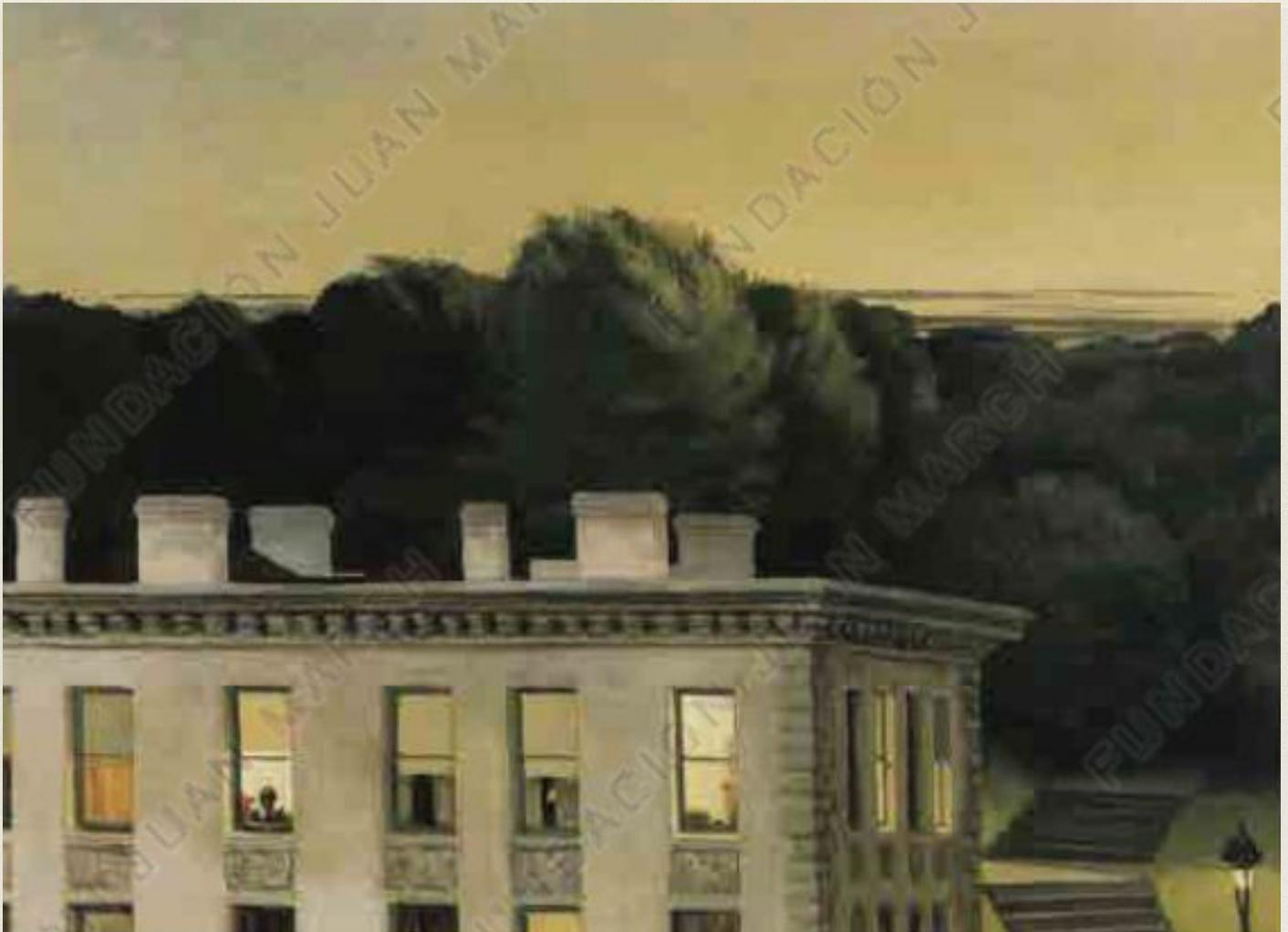
9. MUCHACHA COSIENDO A MAQUINA, 1921



12. VENTANAS DE NOCHE, 1928



13. HABITACION DE HOTEL, 1931



17. CASA AL OSCURECER, 1935



15. PUENTE EN LA PRESA DE MACOMB, 1935



21. OFICINA DE NOCHE, 1940



20. CINE DE NUEVA YORK, 1939



18. ATARDECER EN CABO COD, 1939



22. AMANECER EN PENSILVANIA, 1942



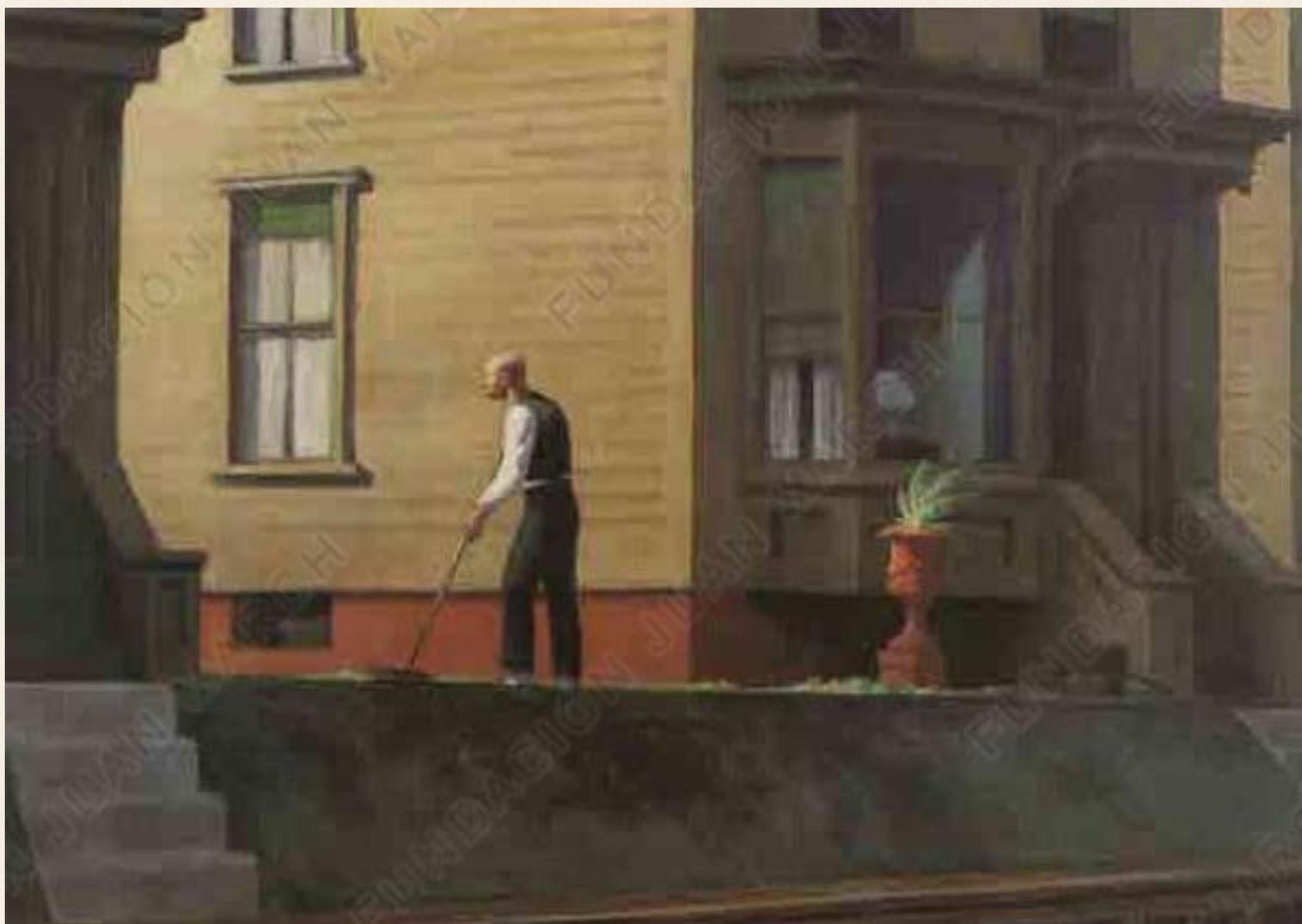
23. LA CIUDAD POR LA MAÑANA, 1944



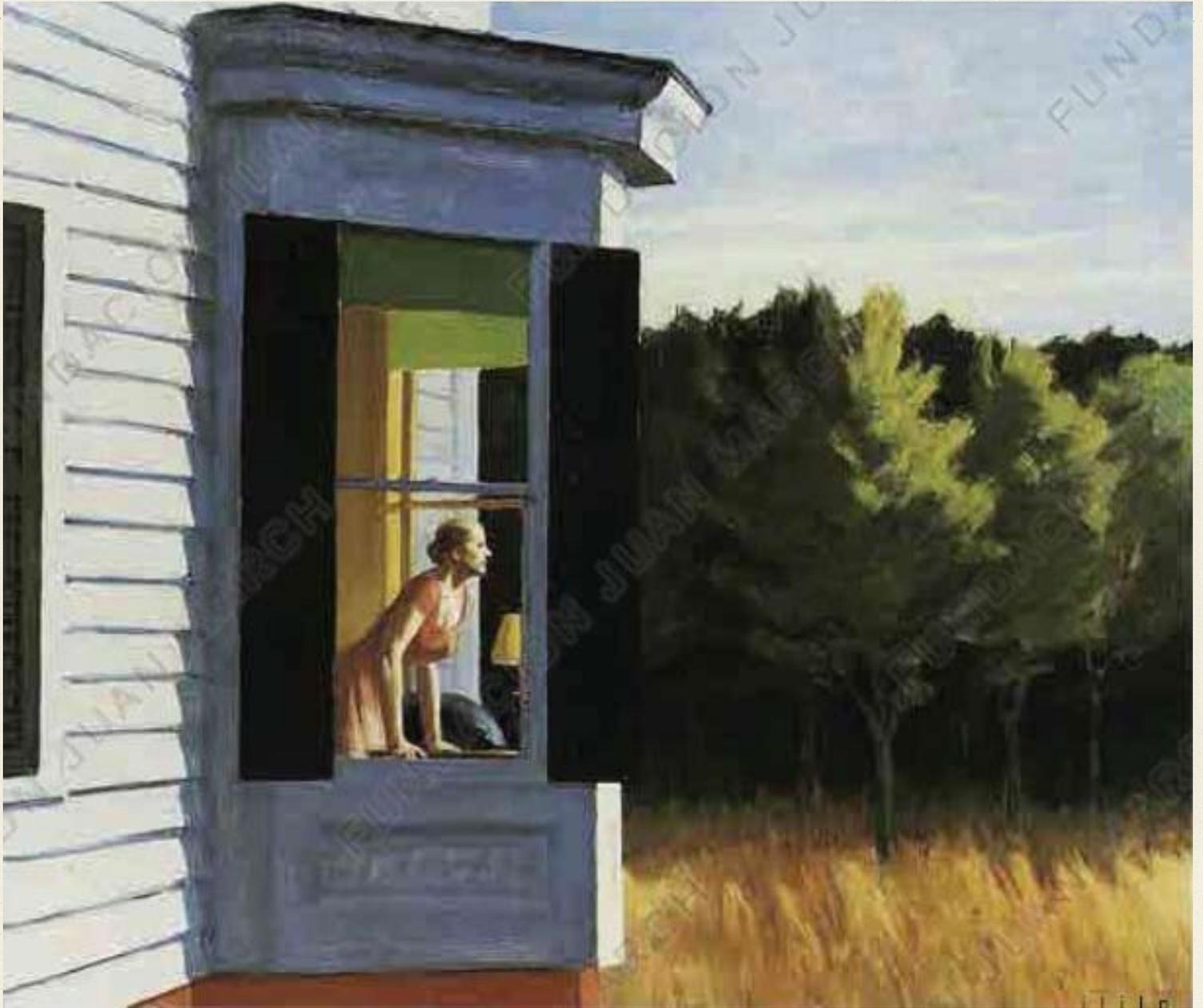
25. AGOSTO EN LA CIUDAD, 1945



24. HABITACIONES PARA TURISTAS, 1945



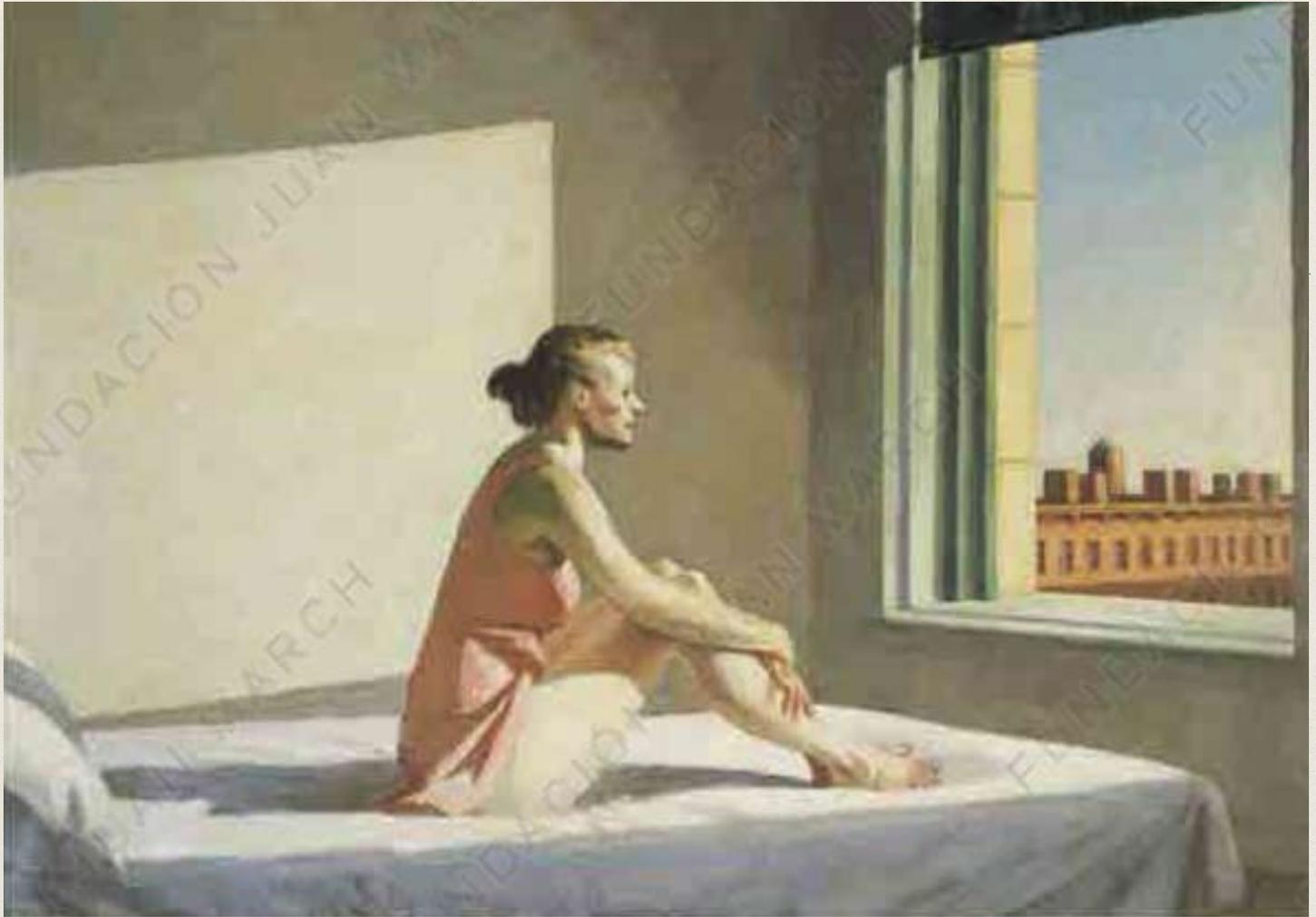
26. PUEBLO MINERO EN PENSILVANIA, 1947



27. CABO COD POR LA MAÑANA, 1950



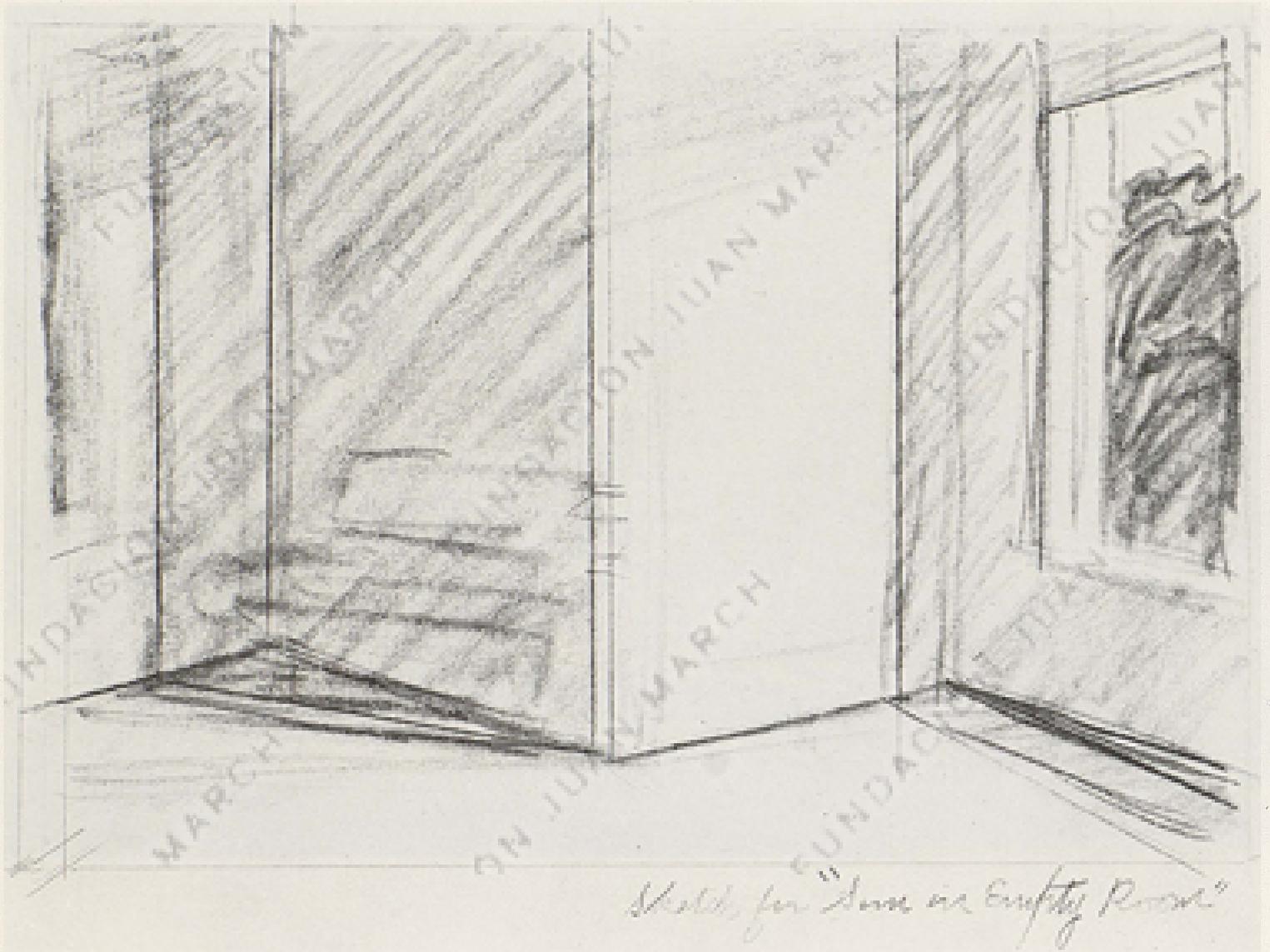
29. HOTEL JUNTO AL FERROCARRIL, 1952



28. SOL MATUTINO, 1952



30. GENTE TOMANDO EL SOL, 1960



Estudio para el óleo  
47. SOL EN UNA HABITACION VACIA, c. 1963

# BIOGRAFIA

1882

22 de julio. Nace Edward Hopper en Nyack, Nueva York, hijo de Garrett Henry Hopper y Elizabeth Griffiths Smith Hopper.

1888-1899

Asiste a una escuela privada local. Se gradúa en la Nyack High School. Todavía adolescente, construye un laúd con maderas que su padre le regala.

1899-1900

Estudia ilustración en la Correspondence School of Illustrating, escuela publicitaria de Nueva York.

1900-1906

En la Escuela de Arte de Nueva York estudia ilustración con Arthur Keller y Frank Vincent DuMond, pintando entonces con Robert Henri, William Merritt Chase y Kenneth Hayes Miller. Asiste a clase con Gifford Beal, George Bellows, Homer Boss, Patrick Henry Bruce, Arthur Cederquist, Clarence K. Chatterton, Glenn O. Coleman, Guy Pène du Bois, Arnold Friedman, Julius Golz, Jr., Rockwell Kent, Vachel Lindsay, Walter Pach, Eugène Spaicher, Carl Sprinchorn, Walter Tittle y Clifton Webb, impartiendo, junto con Douglas John Connah y W.T. Benda, la clase de los sábados de dibujo natural, pintura, apuntes y composición.

1906

Empieza a trabajar como ilustrador en la C.C. Phillip & Company, de Nueva York.

En octubre va a París, residiendo en la rue de Lille, 48, en el edificio de la Iglesia Evan-

gélica Baptista. Continúa su amistad con Patrick Henry Bruce.

1907

En junio se traslada a Londres, donde visita la National Gallery, la Wallace Collection y la Abadía de Westminster.

Viaja a Holanda, visitando Amsterdam y Haarlem, donde Robert Henri dirige una escuela de verano para estudiantes americanos. El 26 de julio llega a Berlín y en agosto viaja a Bruselas, en donde pasa dos días antes de volver a París. Posteriormente regresa a Nueva York, donde trabaja como artista publicitario.

1908

Participa en marzo en la *Exposición de Pinturas y Dibujos de Artistas Americanos Contemporáneos*, en el antiguo edificio del Harmonie Club de Nueva York. Expone por vez primera, con otros estudiantes de Henri, tres óleos: *The Louvre and Seine*, *The Bridge of the Arts* y *The Park at Saint Cloud*, y un dibujo: *Une Demimondaine*. La exposición estaba organizada por Arnold Friedman, Julius Golz, Jr., y Glenn O. Coleman. También se expusieron obras de George Bellows, Guy Pène du Bois, Lawrence T. Dresser, Edward R. Keefe, Rockwell Kent, George McKay, Howard McLean, Carl Sprinchorn y G. Leroy Williams.

1909

Llega en marzo a París, vía Cherbourg. Pinta diversos parajes del Sena. Visita Fontainebleau y St. Germain-en-Laye.

En julio se embarca en un buque de la Holland American Line con destino a Nueva York, donde llega el 9 de agosto.

1910

Abril. Participa en la *Exposición de Artistas Independientes* organizada por John Sloan, Robert Henri y Arthur B. Davies con el óleo *The Louvre*.

A mediados de mayo vuelve a París y el 26 de dicho mes se traslada a Madrid. Durante su estancia en España visita Toledo y asiste a una corrida de toros, volviendo a París el 11 de junio.

En julio regresa por mar a Nueva York y empieza a trabajar como ilustrador y artista publicitario, pintando en su tiempo libre y durante el verano.

1912

Febrero-marzo. Participa en la *Exposición de Pinturas* del MacDowell Club con cinco óleos: *River Boat*, *Valley of the Seine*, *The Wine Shop*, *Sailing* y *British Steamer*. También se expusieron obras de George Bellows, Randall Davey y Guy Pène du Bois.

Verano en Gloucester, Massachusetts, donde pinta con Leon Kroll.

1913

Enero. Participa en la *Exposición de Pinturas* del MacDowell Club con los óleos *La Berge* y *Squam Light*.

Febrero-marzo. Participa en la *Armory Show (Exposición Internacional de Arte Moderno)* con un óleo: *Sailing*, vendido en 250 dólares.

Se traslada a Washington Square North 3, de Nueva York, donde reside hasta su muerte.

1914

Enero-febrero. Participa en la *Exposición de Pinturas* del MacDowell Club con las obras *Gloucester Harbor* y *The Bridge*.

Abril-mayo. Participa en la *Exposición de Acuarelas, Pasteles y Dibujos de Cuatro Grupos de Artistas* del MacDowell Club. Expone *On the Quai*, *Land of Fog*, *The Railroad*, *The Port* y *Street in Paris*.



Foto: Hans Nomuth



Nueva York, 1964

Foto: Hans Namuth

Verano en Ogunquit, Maine.

Octubre. Participa en la *Exposición Abierta, Temporada 1914-1915*, de la Montross Gallery de Nueva York, con el óleo *Road in Maine*.

1915

Comienza a grabar al aguafuerte.

Febrero. Participa en la *Exposición de Pinturas* del MacDowell Club con dos óleos: *Soir Bleu* y *New York Corner (Corner Saloon)*. También se incluyen obras de George Bellows, John Sloan, Randall Davey, Eugène Speicher y otros.

Noviembre. Participa en la *Exposición de Pinturas* del MacDowell Club con tres óleos: *American Village*, *Rocks and House* y *The Dories*.

1916

Febrero. Ocho de sus caricaturas de París, en acuarela, se reproducen en *Arts and Decoration*.

Verano en Monhegan Island, Maine.

1917

Febrero. Participa en la *Exposición de Pinturas y Esculturas* del MacDowell Club con obras de Mary L. Alexander, George Bellows, A. Stirling Calder, Clarence K. Chatterton, Andrew Dasburg, Randall Davey, Robert Henri, Leon Kroll, Thalia W. Millett, Frank Osborn y John Sloan, exponiendo tres óleos: *Portrait of Mrs. Sullivan*, *Rocks and Sand* y *Summer Street*.

Abril-mayo. Participa en la *Primera Exposición Anual* de la Asociación Americana de Artistas Independientes con dos óleos: *American Village* y *Sea at Ogunquit*.

1918

Marzo. Participa en la *Exposición de Aguafuertes de Chicago* con la obra *Some-where in France*.

Abril-mayo. Participa con ocho aguafuertes en la *Exposición de Acuarelas, Pasteles y Dibujos de Cuatro Grupos de Artistas* del MacDowell Club de Nueva York, junto con Louis Burt, Clara M. Davey, Randall Davey, Benjamin Greenstein, Bernard Gussow, Robert Henri, Amy Londoner, Marjorie Organ, Louise de G. Rogers, John Sloan, Ruth Townsed, entre otros.

Octubre. El póster de Hopper *Smash the Hun*, Primer Premio en el Concurso de la Sección de Servicio Nacional de la Shipping Board Emergency Fleet Corporation de los Estados Unidos, se expone, junto con los de otros diecinueve concursantes, en los escaparates de Gimbel, en Broadway.

1919

Verano en Monhegan Island, Maine.

1920

Junio. Primera exposición individual de Hopper, en el Whitney Studio Club de Nueva York, con dieciséis óleos pintados en París y Monhegan, Maine: *La tasca, Le Pont des Arts, Le Pont-Neuf, Nôtre-Dame de París, Juin, Tarde de junio, Le Parc de St. Cloud, Le Quai des Grands Augustins, Le Louvre et la Seine, Lavaderos en Port Royal, Black Head, The Little Cove, Rocks and Houses, Squam Light, La cité y Road in Maine*.

1921

Marzo-abril. Participa en la *Exposición Anual de Pinturas y Esculturas* de los Miembros del Whitney Studio Club con el óleo *The Park Entrance*.

1922

Marzo-abril. Participa en la *Exposición Anual de Pintura y Escultura* de los Miembros del Whitney Studio Club con tres grabados y un óleo: *New York Interior*.

Octubre. Exposición de diez acuarelas en el Whitney Studio Club.

1923

Asiste a las clases nocturnas de apuntes del Whitney Studio Club, realizando numerosos dibujos naturales.

Febrero-marzo. Participa en la *Exposición de Aguafuertes* de la Chicago Society of Etchers y del Instituto de Arte de Chicago, con dos aguafuertes: *Interiores en el East Side* y *Viento del atardecer*. Hopper recibe el Premio Logan, dotado con veinticinco dólares, por el aguafuerte *Interiores en el East Side*.

Participa en la *118 Exposición Anual* de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania con un óleo: *New York Restaurant*, y en la *Exposición Humorística* del National Arts Club, con dos caricaturas en acuarela: *Le Militaire* y *Sargent de Ville*.

Realiza su último aguafuerte. Durante el verano en Gloucester, Massachusetts, empieza a pintar acuarelas regularmente.

Noviembre-diciembre. Participa en la *Exposición Colectiva de Acuarelas, Pasteles, Dibujos y Esculturas de Artistas Europeos y Americanos*, en el Brooklyn Museum, con seis acuarelas: *Deck of a Beam Trawler, House with a Bay Window, Tejado de mansarda, Beam Trawler Seal, Shacks at Lanesville e Italian Quarter (Gloucester)*.

Diciembre. El Brooklyn Museum adquiere *Tejado de mansarda* por 1.000 dólares.

1924

Febrero-marzo. Participa en la *119 Exposición Anual* de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania con el óleo *New York Interior*.

Marzo-abril. Expone cuatro acuarelas en la *Cuarta Exposición Internacional de Acuarelas* del Instituto de Arte de Chicago: *Deck of a Beam Trawler, Houses of Squam Light, Beam Trawler Seal e Italian Quarter (Gloucester)*.

Mayo. Participa en la *Exposición Anual de los Miembros* del Whitney Studio Club con el óleo *New York Restaurant*.

El 9 de julio de 1924 se casa con Josephine Verstill Nivison en la Iglesia Evangélica de la West Sixteenth Street de Nueva York. Guy Pène es el padrino.

Octubre-noviembre. Frank K.M. Rehn Gallery, Nueva York: Exposición de sus últimas



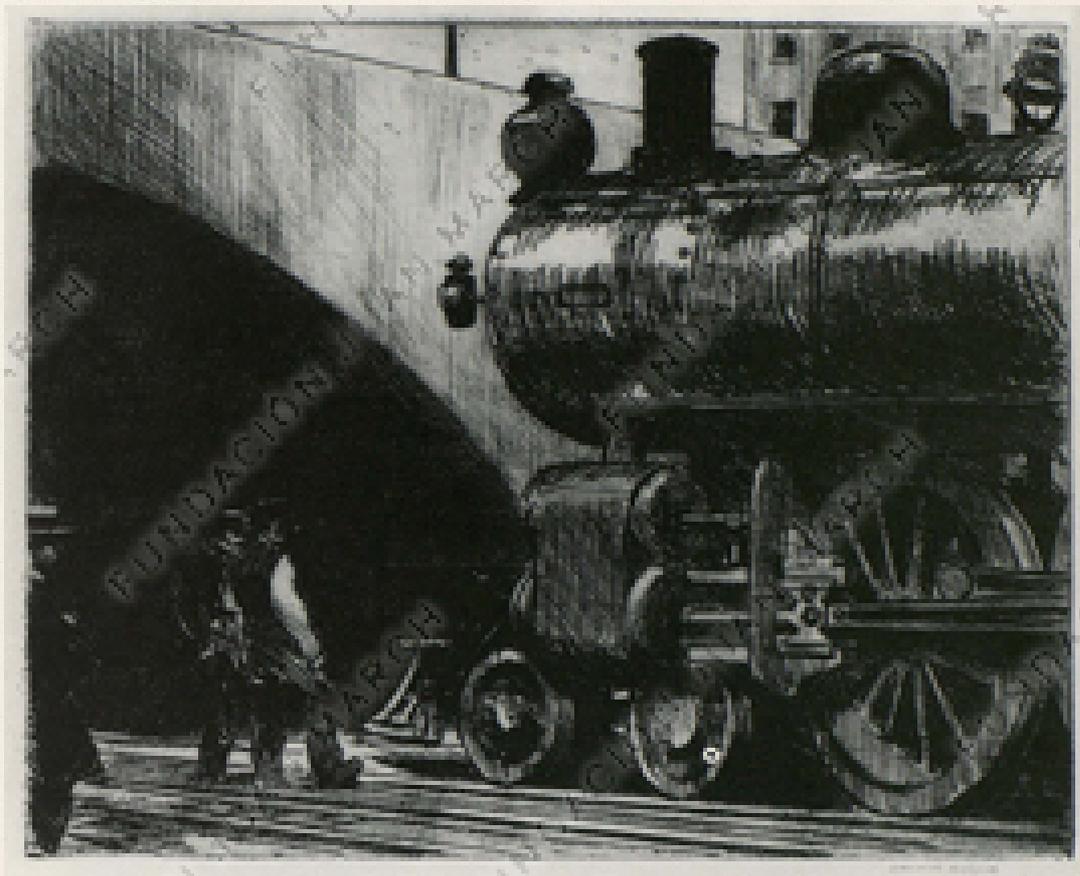
39. Dibujo para el aguafuerte. INTERIOR EN EL EAST SIDE, 1922



53. VIENTO DEL ATARDECER, 1921



Dibujo para el óleo  
43. LA CIUDAD POR LA MAÑANA,  
1944



59. LA LOCOMOTORA, 1923

acuarelas. Se vendieron las once obras expuestas y cinco adicionales. La exposición obtuvo tan rotundo éxito que ello le permitió abandonar el trabajo publicitario. Sus ilustraciones se publicaron en Scribner en 1927.

1925

Mayo. Participa en la *Décima Exposición Anual* del Whitney Studio Club, en las Anderson Galleries, con dos óleos: *Yankers* y *Esquina de Nueva York*.

Desde junio hasta finales de septiembre visita las James Mountain, en Colorado, y Santa Fé, Nuevo Méjico, donde pinta siete acuarelas.

1926

Febrero-marzo. Participa en una exposición del Boston Art Club con cinco óleos: *The Louvre*, *Le Pont des Arts*, *Le Quai des Grands Augustins*, *Ecluse de la Monnaie* y *Nôtre-Dame de Paris*.

Febrero. Participa en *El Arte Americano, hoy*, en la Frank K.M. Rehn Gallery, con un óleo: *Sunday*.

Abril-mayo. *Exposición de Acuarelas y Aguafuertes de Edward Hopper* en el St. Botolph Club de Boston, exponiendo 21 grabados y 19 acuarelas.

Viaja por mar a Rockland, Maine, donde pasa varias semanas, regresando después a Gloucester, Massachusetts.

1927

Verano en Two Lights, Cabo Elizabeth, Maine. Visita a Summer en Two Lights y a Catherine Budd en Charlestown.

1928

Enero. Realiza su último grabado con punta seca: *Portrait of Jo*. Viaja a Ogunquit, Maine, para visitar a Clarence K. y Annette Chatterton.



61. EL PALCO, 1928

1929

Enero-febrero. Exposición individual en la Frank K. M. Rhen Gallery de doce óleos, diez aguafuertes y un grupo de dibujos.

Abril-mayo. Viaja a Charleston, Carolina del Sur, visitando Topsfield, en Massachusetts, lugar de residencia del señor y la señora Samuel A. Tucker. Segunda estancia en Two Light, Cabo Elizabeth, Maine.

1930

Visita en compañía de Edward y Grace Root el Hampton College de Clinton, Nueva York, antes de partir hacia South Truro, Massachusetts, en Cabo Cod. Alquila la casa de A. B. Cobb *Bird Cage Cottage*, situada sobre una colina, donde pasa varios veranos.

1931

Primera Exposición Panamericana de Baltimore.

1932

Marzo. Elegido Miembro de la Academia Nacional de Diseño, título que rehusa por haberle rechazado aquella sus pinturas anteriormente. Alquila un estudio en Washington Square North 3, Nueva York.

Noviembre-enero. Expone en la Primera Bienal del Museo Withney de Arte Americano, y en casi todas las siguientes bienales y anuales de este museo.

1933

Viaja a Murray Bay, en la provincia de Quebec, visitando después Ogunquit y Two Lights, Maine y Boston.

Octubre. Compra un terreno en South Truro y a finales de octubre regresa a Nueva York.

Noviembre-diciembre. Exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con veinticinco obras, treinta y siete acuarelas y once grabados.

52. TREN Y BAÑISTAS, 1920



58. EN LAS FORTIFICACIONES, 1923



1934

Enero. Exposición retrospectiva en el Arts Club de Chicago. A principios de mayo se traslada a South Truro y, mientras construyen su estudio, los Hopper residen en la casa de Jenness. La construcción del estudio finaliza el 9 de julio, permaneciendo allí los Hopper hasta finales de noviembre.

1935

Recibe la Medalla de Oro Temple de la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, y el Primer Premio Purchase, del Museo de Arte de Worcester.

1936

Visita Plainsfield, Vermont.

1937

Recibe el Primer Premio W.A. Clark y la Medalla de Oro Corcoran, de la Corcoran Gallery of Art.

Septiembre. Visita South Royalton (White River Valley), Vermont.

1938

Septiembre. Visita South Royalton durante un huracán. Permanece en South Truro, Massachusetts, hasta finales de noviembre.

Adquiere el estudio posterior del 3 Washington Square North para Jo Hopper.

1939

Regresa a Nueva York con intención de viajar a Pittsburgh para formar parte del jurado del Carnegie Institute. Durante este año y el siguiente no pinta acuarelas y sí óleos.

1940

Viaja a Nueva York para ejercitar el derecho al voto. Pronto regresa a Nueva York para apoyar con su voto a Wendell Wilkie contra Franklin Roosevelt.

1941

Primavera. Viaja a Albany para formar parte del jurado de una exposición.

1942

Recibe el Premio Ada. S. Garrett, otorgado por el Instituto de Arte de Chicago.

1943

Marzo. Viaja a Washington para formar parte del jurado de Corcoran.

Verano. Realiza su primer viaje a Méjico. Visita las ciudades de Méjico, Saltillo y Monterrey, pintando cuatro acuarelas desde el tejado de la Guarhado House, en Saltillo, y dos desde la ventana del Monterrey Hotel.

1945

Premiado con la Medalla y Honorarios del Logan Art Institute de Chicago.

1946

Recibe la Mención Honorífica otorgada por el Instituto de Arte de Chicago.

Mayo. Viaja en coche hasta Saltillo, Méjico. Pinta cuatro acuarelas.

1947

Noviembre. Viaja a Indianápolis para formar parte del jurado de la exposición de artistas de Indiana.

1950

Febrero-marzo. Exposición retrospectiva en el Museo Whitney de Arte Americano. Exposición en el Museo de Bellas Artes, Boston, en abril, y en el Instituto Detroit de Artes en junio. El Instituto de Arte de Chicago le otorga el título honorífico de Doctor en Bellas Artes. Hopper asiste a las inauguraciones de Boston y Detroit y recibe su título en Chicago.

1951

Mayo. Realiza su tercer viaje a Méjico, permaneciendo un mes en Saltillo. A su regreso, pasa una corta estancia en Santa Fé, Nuevo Méjico.

1952

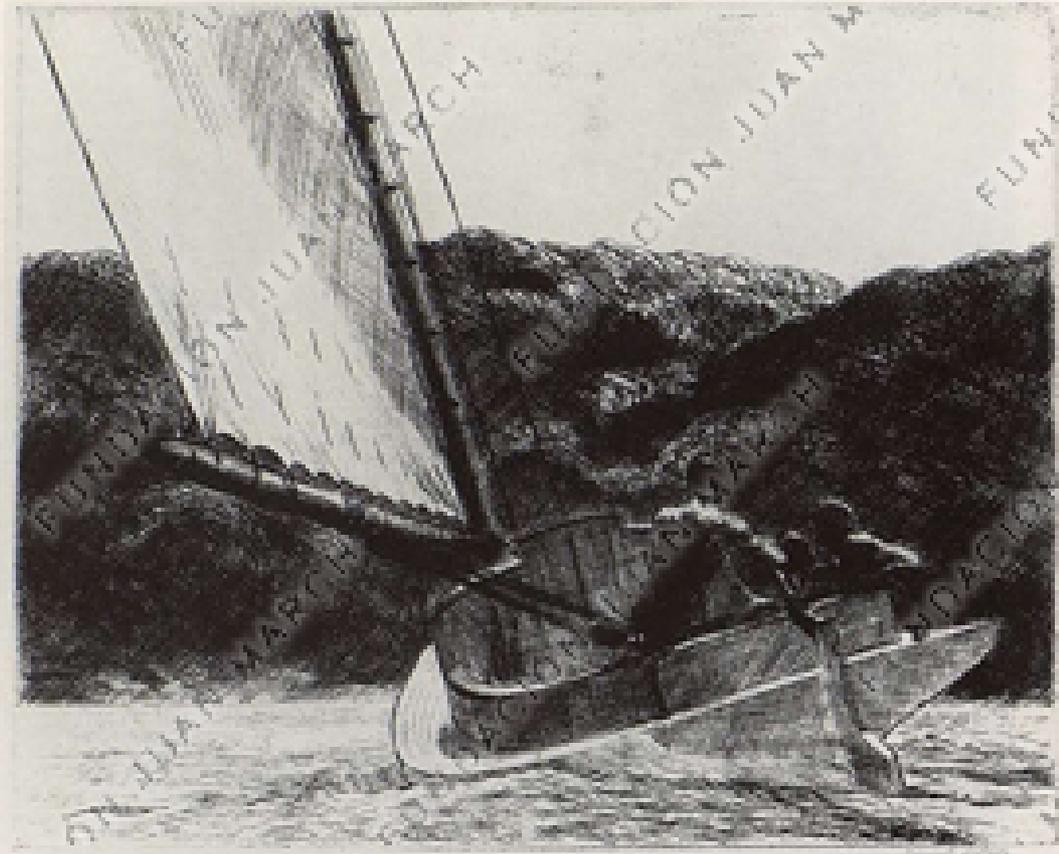
Hopper es uno de los cuatro artistas seleccionados por la Federación Americana de Arte para representar a los Estados Unidos en la Bienal de Venecia.



Dibujo para el óleo  
42. OFICINA DE NOCHE, N.º 2, 1940



Dibujo para el óleo  
41. ATARDECER EN CABO COD, 1939



57. BOTE DE VELA, 1922

En diciembre vuelve a Méjico visitando El Paso, Posada de la Presa, Guanajuato, Mitla, Oaxaca y Puebla.

1953

Marzo. Vuelve a Nueva York procedente de Méjico, donde ha pintado dos acuarelas.

Participa, junto con Raphael Soyer y otros pintores representativos, en el comité de redacción de la publicación *Reality*.

Junio. Título honorífico de Doctor en Letras por la Universidad de Rutgers.

Septiembre. Se dirige a Gloucester y continúa a Charlestown, New Hampshire, para visitar a William Proctor.

1954

Recibe el Primer Premio de Acuarelas del Instituto Butler de Arte de Youngstown, Ohio.

1955

Medalla de Oro a la obra de Hopper presentada por el Instituto Nacional de Artes y Letras.

1956

Premiado por la Huntington Hartford Foundation.

1957

Recibe el Saludo al Premio de las Artes, otorgado por el Departamento de Co-

Dibujo para el óleo  
45. HOTEL JUNTO AL FERROCARRIL, 1952



Dibujo para el grabado  
48. PUEBLO MINERO EN PENSILVANIA, 1947



mercio de Nueva York, y el Primer Premio Internacional *Hallmark Art*.

1959

En octubre viaja a Manchester, New Hampshire, para presentar su obra en una exposición individual en la Currier Gallery of Art.

Diciembre. Expone en la Escuela de Diseño de Rhode Island.

1960

Enero. Exposición en el Ateneo Wadsworth de Hartford, Connecticut.

Recibe el Premio Anual *Art in America*.

Se reúne, con el grupo de artistas que ha publicado *Reality*, en la casa de John Koch para protestar por el predominio de las influencias burocráticas del arte abstracto en el Museo Whitney y en el Museo de Arte Moderno.

1962

Octubre-noviembre. *Obra Gráfica Completa de Edward Hopper*. Museo de Arte de Filadelfia. Expone veintidós grabados. Publicación de un catálogo razonado. Más adelante se expone en el Museo de Arte de Worcester.

1963

Recibe el Premio del St. Botolph Club, de Boston. Muestra retrospectiva de la exposición en la Arizona Art Gallery.

1964

Mayo. Cae enfermo mientras pinta.

Recibe el Premio de Pintura M.V. Khyons-tamn, otorgado por el Instituto de Arte de Chicago.

Septiembre-noviembre. Importante exposición retrospectiva en el Museo Whitney de Arte Americano y en el Instituto de Arte de Chicago.

1965

Febrero-marzo. Exposición retrospectiva en el Instituto Detroit de las Artes y, desde abril a mayo, en el Museo de Arte de San Luis.

Doctor Honoris Causa en Bellas Artes por la Escuela de Arte de Filadelfia.

16 de julio. Fallece la hermana de Hopper, Marion, en Nyack, Nueva York.

Su última obra: *Two Comedians*.

1966

Recibe la Medalla Edward MacDowell.

1967

15 de mayo. Edward Hopper fallece en su estudio de Washington Square North 3.

22 de septiembre-8 de enero de 1968. Se presenta la obra de Hopper en la Exposición de los Estados Unidos de la Novena Bienal de São Paulo.

31. TEJADO DE MANSARDA, 1923



33. JO DIBUJANDO EN LA PLAYA, 1925-28



# CATALOGO

## OLEOS

1. LAVADEROS EN PORT ROYAL, 1907  
Oleo sobre lienzo.  
59,06 x 72,39 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.  
*Donación de Josephine N. Hopper.\**
2. EL LOUVRE Y EMBARCADERO, 1907  
Oleo sobre lienzo.  
58,4 x 71,7 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
3. TARDE DE JUNIO, 1907  
Oleo sobre lienzo.  
59,7 x 72,4 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
4. LA ESTACION EL, 1908  
Oleo sobre lienzo.  
50,8 x 73,7 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
5. EL PABELLON DE FLORA, 1909  
Oleo sobre lienzo.  
59,69 x 72,39 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
6. LA TASCA, 1909  
Oleo sobre lienzo.  
59,37 x 72,39 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
7. ESQUINA DE NUEVA YORK, 1913  
Oleo sobre lienzo.  
61 x 73,7 cm.  
*The Museum of Modern Art.* Nueva York.  
*Abby Aldrich Rockefeller Fund, 1941.*
8. ESCALERAS, c. 1919  
Oleo sobre madera.  
40,64 x 30,16 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
9. MUCHACHA COSIENDO A MAQUINA, 1921  
Oleo sobre lienzo.  
48,3 x 46 cm.  
*Colección Thyssen-Bornemisza.* Lugano, Suiza.
10. CASA JUNTO AL FERROCARRIL, 1925  
Oleo sobre lienzo.  
61 x 73,7 cm.  
*The Museum of Modern Art.* Nueva York.  
*Donación anónima, 1930.*
11. AUTORRETRATO, 1925-30  
Oleo sobre lienzo.  
63,82 x 51,44 cm.  
*The Whitney Museum of American Art.*  
Nueva York.
12. VENTANAS DE NOCHE, 1928  
Oleo sobre lienzo.  
73,7 x 86,4 cm.  
*The Museum of Modern Art.* Nueva York.  
*Donación de John Hay Whitney, 1940.*
13. HABITACION DE HOTEL, 1931  
Oleo sobre lienzo.  
152,4 x 165,7 cm.  
*Colección Thyssen-Bornemisza.* Lugano, Suiza.
14. CASA EN EL DELFINADO, 1932  
Oleo sobre lienzo.  
86,4 x 127,6 cm.  
*ACA Galleries, Nueva York & Gerald Pictures Gallery, Santa Fé, Nuevo México.*
15. PUENTE EN LA PRESA DE MACOMB, 1935  
Oleo sobre lienzo.  
88,9 x 152,4 cm.  
*The Brooklyn Museum.* Nueva York.  
*Donación de Miss Mary T. Cockcroft.*
16. SHAKESPEARE AL OSCURECER, 1935  
Oleo sobre lienzo.  
43,2 x 63,6 cm.  
*The Lobell Family Collection.* Nueva York.
17. CASA AL OSCURECER, 1935  
Oleo sobre lienzo.  
92 x 127 cm.  
*Virginia Museum of Fine Arts.* Richmond, Virginia.  
*The John Barton Payne Fund, 1953.*
18. ATARDECER EN CABO COD, 1939  
Oleo sobre lienzo.  
76,8 x 102,2 cm.  
*National Gallery of Art.* Washington D.C.  
*John Hay Whitney Collection.*
19. MAR DE FONDO, 1939  
Oleo sobre lienzo.  
91,4 x 127 cm.  
*The Corcoran Gallery of Art,* Washington D.C.  
*William A. Clark Fund, 1943.*

\* Todas las obras cedidas por el Whitney Museum of American Art para esta exposición proceden de la donación de Josephine N. Hopper, salvo el grabado *La locomotora*.

20. CINE DE NUEVA YORK, 1939  
Oleo sobre lienzo.  
81,9 x 101,9 cm.  
*The Museum of Modern Art. Nueva York.*  
*Donación anónima, 1941.*
21. OFICINA DE NOCHE, 1940  
Oleo sobre lienzo.  
56,2 x 63,5 cm.  
*Walker Art Center. Minneapolis, Minnesota.*  
*Donación de T.B. Walker Foundation, Gilbert M. Walker Fund, 1948.*
22. AMANECER EN PENNSILVANIA, 1942  
Oleo sobre lienzo.  
62,2 x 113 cm.  
*Daniel J. Terra Collection.*  
*Terra Museum of American Art. Chicago, Illinois.*
23. LA CIUDAD POR LA MAÑANA, 1944  
Oleo sobre lienzo.  
111,8 x 152,4 cm.  
*Williams College Museum of Art. Williamstown, Massachusetts.*  
*Donación de Lawrence H. Bloedel.*
24. HABITACIONES PARA TURISTAS, 1945  
Oleo sobre lienzo.  
76,8 x 107 cm.  
*Yale University Art Gallery. New Haven, Connecticut.*  
*Donación de Stephen Carlton Clark, B.A. 1903.*
25. AGOSTO EN LA CIUDAD, 1945  
Oleo sobre lienzo.  
58,4 x 76,7 cm.  
*Norton Gallery of Art. West Palm Beach, Florida.*
26. PUEBLO MINERO EN PENNSILVANIA, 1947  
Oleo sobre lienzo montado sobre tablero.  
71,1 x 101,6 cm.  
*The Butler Institute of American Art. Youngstown, Ohio.*
27. CABO COD POR LA MAÑANA, 1950  
Oleo sobre lienzo.  
87 x 102 cm.  
*National Museum of American Art, Smithsonian Institution. Washington D.C.*  
*Donación de la Sara Roby Foundation.*
28. SOL MATUTINO, 1952  
Oleo sobre lienzo.  
71,4 x 101,9 cm.  
*The Columbus Museum of Art. Columbus, Ohio.*  
*Howald Foundation.*
29. HOTEL JUNTO AL FERROCARRIL, 1952  
Oleo sobre lienzo.  
72,2 x 101,8 cm.  
*Hirshhorn Museum & Sculpture Garden.*  
*Washington D.C.*  
*Donación de Joseph H. Hirshhorn Foundation, 1966.*
30. GENTE TOMANDO EL SOL, 1960  
Oleo sobre lienzo.  
102,6 x 153,5 cm.  
*The National Museum of American Art Smithsonian Institution. Washington D.C.*  
*Donación de S.C. Johnson and Son, Inc.*

#### ACUARELAS

31. TEJADO DE MANSARDA, 1923  
Lápiz y acuarela sobre papel.  
35,5 x 50,8 cm.  
*The Brooklyn Museum. Nueva York.*  
*Museum Collection Foundation.*
32. COLEGIO DE SAN MIGUEL EN SANTA FÉ, 1925  
Acuarela sobre papel.  
35,24 x 50,64 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
33. JO DIBUJANDO EN LA PLAYA, 1925-28  
Acuarela sobre papel.  
35,24 x 50,8 cm.  
*Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
34. CASA VICTORIANA, 1925-27  
Acuarela sobre papel.  
35,24 x 50,48 cm.  
*Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

35. GRANERO Y SILO, VERMONT, 1927  
Acuarela sobre papel.  
35,2 x 50,5 cm.  
*The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.*  
*The Lesly and Emma A. Sheaffer Collection.*  
*Donación de Emma A. Sheaffer, 1973.*
36. EMISORA CON SIRENA ANTINIEBLA, 1927  
Acuarela sobre papel.  
35,8 x 50,6 cm.  
*The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.*  
*Donación de Elizabeth Amix Cameron Blanchard, 1956*

37. MANSION EN SALTILLO, 1943  
Acuarela sobre papel.  
54 x 68,6 cm.  
*The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.*  
*George A. Hearn Fund, 1945*
38. ESTACION DE GUARDACOSTAS, MAINE  
Acuarela sobre papel.  
35,2 x 50,5 cm.  
*The Metropolitan Museum of Art. Nueva York.*  
*The Lesly and Emma A. Sheaffer Collection.*  
*Donación de Emma A. Sheaffer, 1973.*

#### DIBUJOS

- Dibujo para el grabado
39. INTERIOR EN EL EAST SIDE, 1922  
Conté y carboncillo sobre papel.  
22,7 x 29,21 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
40. PUENTE EN LA PRESA DE MACOMB, 1935  
Lápiz sobre papel.  
22,8 x 59,7 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
41. ATARDECER EN CABO COD, 1939  
Lápiz sobre papel.  
21,6 x 27,9 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
42. OFICINA DE NOCHE, N.º 2, 1940  
Conté y carboncillo realizado con blanco sobre papel.  
38,42 x 46,67 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
43. LA CIUDAD POR LA MAÑANA, 1944  
Lápiz sobre papel.  
21,6 x 27,9 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
44. AGOSTO EN LA CIUDAD, 1945  
Lápiz sobre papel.  
21,6 x 27,9 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
45. HOTEL JUNTO AL FERROCARRIL, 1952  
Lápiz sobre papel.  
48,3 x 30,4 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Dibujo para el óleo
46. SOL MATUTINO, 1952  
Lápiz sobre papel.  
30,5 x 48,3 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

- Estudio para el óleo
47. SOL EN UNA HABITACION VACIA, c. 1963  
Lápiz sobre papel.  
31 x 37,8 cm.  
*Musée Cantini, Marsella.*

- Dibujo para el grabado
48. PUEBLO MINERO EN PENSILVANIA, 1947  
Conté y lápiz sobre papel.  
28,26 x 38,10 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

## GRABADOS

49. SOLDADOS FRANCESES DE LA I GUERRA MUNDIAL, 1915-18  
Aguafuerte.  
23,5 x 26 cm.  
*The Philadelphia Museum of Art. Filadelfia.*  
*Thomas Skelton Harrison Fund.*
50. PAISAJE AMERICANO, 1920  
Aguafuerte.  
35,08 x 46,36 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
51. LOS DOS PICHONES, 1920  
Aguafuerte.  
21,2 x 25 cm.  
*The Museum of Modern Art. Nueva York.*  
*Abby Aldrich Rockefeller Foundation.*
52. TREN Y BAÑISTAS, 1920  
Aguafuerte.  
34,45 x 38,10 cm  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
53. VIENTO DEL ATARDECER, 1921  
Aguafuerte.  
17,6 x 21,1 cm.  
*The Museum of Modern Art. Nueva York.*  
*Donación de Abby Aldrich Rockefeller.*
54. NOCHE EN EL PARQUE, 1921  
Aguafuerte.  
34,29 x 37,78 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
55. SOMBRAS EN LA NOCHE, 1921  
Aguafuerte.  
33,81 x 36,2 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
56. INTERIOR EN EL EAST SIDE, 1922  
Aguafuerte.  
34,29 x 45,72 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
57. BOTE DE VELA, 1922  
Aguafuerte.  
20 x 24,9 cm.  
*National Museum of American Art. Smithsonian Institution. Washington D.C.*
58. EN LAS FORTIFICACIONES, 1923  
Aguafuerte.  
30,1 x 37,8 cm.  
*The Museum of Modern Art. Nueva York.*  
*Mr and Mrs E. Powis Jones Fund.*
59. LA LOCOMOTORA, 1923  
Aguafuerte.  
34,61 x 40,96 cm.  
*Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
60. MUCHACHA EN UN PUENTE, 1922  
Aguafuerte.  
32,54 x 38,26 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*
61. EL PALCO, 1928  
Punta seca.  
33,02 x 43,18 cm.  
*The Whitney Museum of American Art. Nueva York.*

© Fundación Juan March, 1989.

Gail Levin.

Traducción: Tissa.

© Hans Namuth, 1989: Fotos páginas: 2.ª de cubierta, 3.ª de cubierta (detalle), 17, 23 y 60.

Fotomecánica: Ochoa, Madrid; Zulliani, Montreux.

Fotocomposición e impresión: G. Jomagar. Móstoles (Madrid).

Depósito Legal: M. 26.673-1989.

I.S.B.N.: 84-7075-394-0.

Diseño catálogo: Jordi Teixidor.

**Arte Español Contemporáneo, 1973-74** (Agotado).

**Oskar Kokoschka, 1975,** con textos del Dr. Heinz Spielmann (Agotado).

**Exposición Antológica de la Calcografía Nacional, 1975,** con textos de Antonio Gallego (Agotado).

**I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-76** (Agotado).

**Jean Dubuffet, 1976,** con textos del propio artista (Agotado).

**Alberto Giacometti, 1976,** con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin (Agotado).

**II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-77** (Agotado).

**Arte Español Contemporáneo, 1977,** Colección de la Fundación Juan March (Agotado).

**Arte USA, 1977,** con textos de Harold Rosenberg (Agotado).

**Arte de Nueva Guinea y Papúa, 1977,** con textos del Dr. B. A. L. Cranstone.

**Marc Chagall, 1977,** con textos de André Malraux y Louis Aragon (Agotado).

**Pablo Picasso, 1977,** con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre (Agotado).

**Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX, 1977,** con textos de Carl Zigrosser.

**III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978** (Agotado).

**Francis Bacon, 1978,** con textos de Antonio Bonet Correa (Agotado)

**Arte Español Contemporáneo, 1978** (Agotado)

**Bauhaus, 1978,** Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).

**Kandinsky, 1978,** con textos de Werner Haltmann y Gaëtan Picon (Agotado).

**De Kooning, 1978,** con textos de Diane Waldman.

**IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-79** (Agotado).

**Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta, 1979,** con textos de Reinhold Hohl. (Agotado).

**Goya, Grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), 1979,** con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez.

**Braque, 1979,** con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel (Agotado).

**Arte Español Contemporáneo, 1979,** con textos de Julián Gallego (Agotado).

**V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-80** (Agotado).

**Julio González, 1980,** con textos de Germain Viatte (Agotado).

**Robert Motherwell, 1980,** con textos de Barbaralee Diamonstein (Agotado).

**Henri Matisse, 1980,** con textos del propio artista (Agotado)..

**Arte Español Contemporáneo, 1980-81,** en la Colección de la Fundación Juan March (Agotado).

**VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1980-81** (Agotado).

**Minimal Art, 1981,** con textos de Phyllis Tuchman (Agotado).

**Paul Klee, 1981,** con textos del propio artista (Agotado).

**Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960, 1981,** Catálogo del MOMA, con textos de John Szarkowski (Agotado).

**Medio Siglo de Escultura: 1900-1945, 1981,** con textos de Jean-Louis Prat (Agotado).

**Piet Mondrian, 1982,** con textos del propio artista (Agotado).

**Robert y Sonia Delaunay, 1982,** con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre (Agotado).

**Pintura Abstracta Española, 60/70, 1982,** con textos de Rafael Santos Torroella (Agotado).

**Kurt Schwitters, 1982,** con textos del propio artista, de Ernst Schwitters y de Werner Schmalenbach (Agotado).

**VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-83** (Agotado).

**Roy Lichtenstein, 1983,** Catálogo del Museo de Saint Louis con textos de J. Cowart (Agotado).

**Cartier Bresson, 1983,** con textos de Ives Bonnefoy (Agotado).

**Fernand Léger, 1983,** con textos de Antonio Bonet Correa (Agotado).

**Arte Abstracto Español, 1983,** Colección de la Fundación Juan March, con textos de Julián Gallego (Agotado).

**Pierre Bonnard, 1983,** con textos de Angel González García (Agotado).

**Almada Negreiros, 1983,** Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal (Agotado).

**El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven, 1984,** con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren. (Agotado).

**Joseph Cornell, 1984,** con textos de Fernando Huici.

**Fernando Zóbel, 1984,** con textos de Francisco Calvo Serraller. (Agotado).

**Julius Bissier, 1984,** con textos del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.

**Julia Margaret Cameron, 1984,** Catálogo del British Council, con textos de Mike Weaver (Agotado).

**Robert Rauschenberg, 1985,** con textos de Lawrence Alloway (Agotado).

**Vanguardia Rusa 1910-1930, 1985,** con textos de Evelyn Weiss (Agotado).

**Xilografía Alemana en el siglo XX, 1985,** Catálogo del Goethe-Institut (Agotado).

**Arte Español Contemporáneo, 1985** en la colección de la Fundación Juan March. (Agotado).

**Estructuras repetitivas, 1985-86,** con textos de Simón Marchán Fiz (Agotado).

**Max Ernst, 1986,** con textos de Werner Spies (Agotado).

**Arte Paisaje y Arquitectura, 1986,** Catálogo de Goethe-Institut (Agotado).

**Arte Español en Nueva York, 1986,** Colección Amos Cahan, con textos de Juan Manuel Bonet (Agotado).

**Obras maestras del Museo de Wuppertal. De Marées a Picasso, 1986-87,** con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann (Agotado).

**Ben Nicholson, 1987,** con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson (Agotado).

**Irving Penn, 1987.** Catálogo del MOMA, con textos de John Szarkowski (Agotado).

**Mark Rothko, 1987,** con textos de Michael Compton.

**El Paso después de El Paso, 1988,** con textos de Juan Manuel Bonet (Agotado).

**Zero, un movimiento europeo. Colección Lenz Schönberg, 1988,** con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeier.

**Colección Leo Castelli, 1988,** con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette, Barbara Rose.

**René Magritte, 1989,** con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte.







Edward Hopper: Fundacion Juan March, Octubre, 1989

EDUARDOPR