

## INTRODUCCIÓN

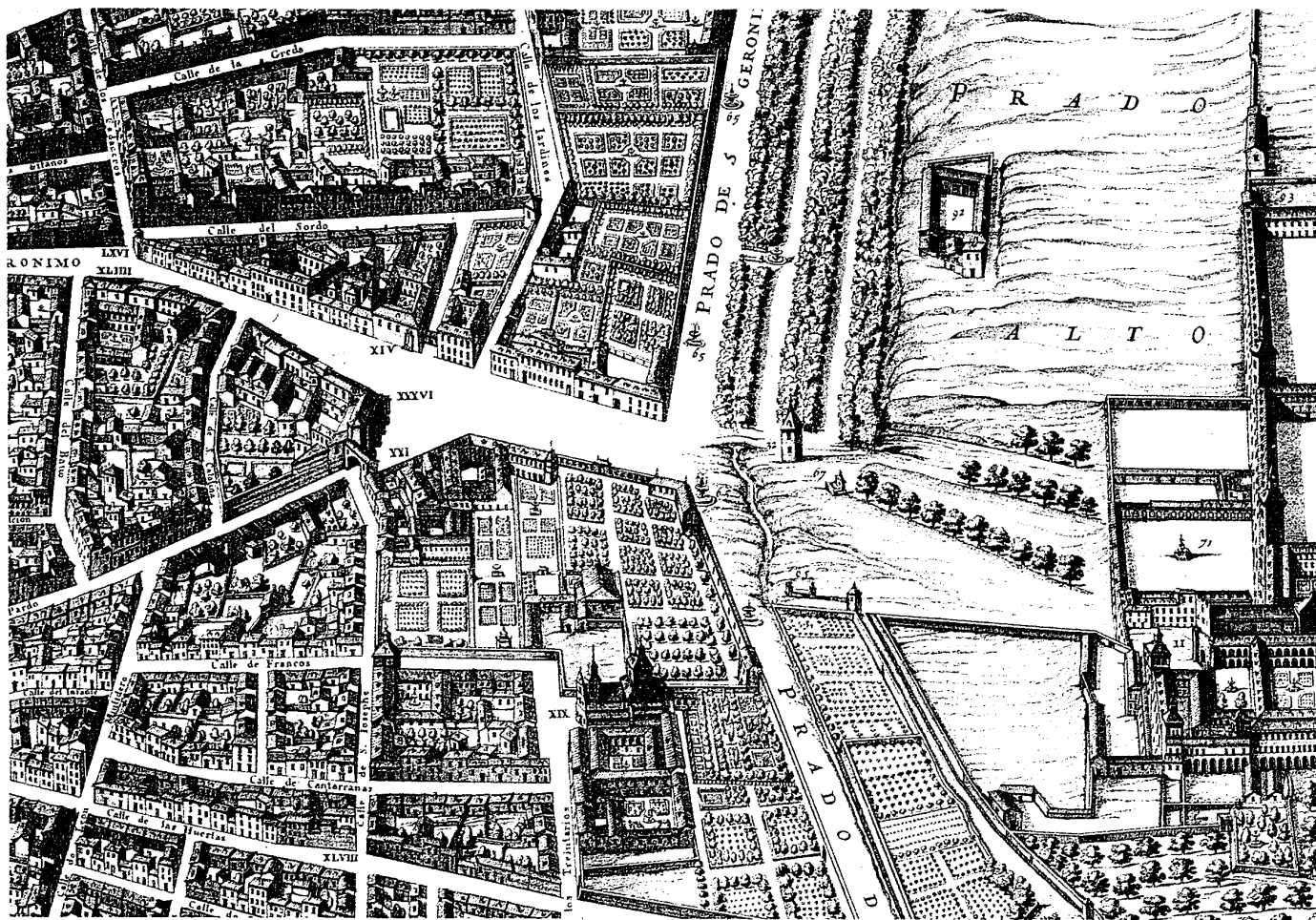
Entre 1984 y 1986 tuvo lugar una gran exposición itinerante que, bajo el título *Maestros Modernos de la Colección Thyssen-Bornemisza*, recorrió el Japón, Inglaterra, Alemania, Italia, Francia y, finalmente, España. En nuestro país tuvo como escenarios las salas «Pablo Ruiz Picasso», de la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid y el Palacio de la Virreina en Barcelona. Así se produjo el primer contacto del público español con un conjunto de cuadros, propiedad de un apasionado coleccionista, que brindaban novedosas facetas de la pintura contemporánea. Meses después, en diciembre de 1987, se inauguró en la sala de exposiciones de la Real Academia de San Fernando una memorable que llevó por título *Maestros Antiguos de la Colección Thyssen-Bornemisza*. De esta forma los amantes del arte pudieron atisbar la otra vertiente del importantísimo acervo pictórico reunido por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza que pocos años antes se había casado con una española, doña Carmen Cervera. Entonces, en un solemne acto celebrado en dicha Corporación, el barón (que había sido nombrado miembro de ella) aludió a sus deseos de que la Colección pudiera instalarse en España. Fue decisivo en aquel tiempo el empeño puesto por el duque de Badajoz, don Luís Gómez Acebo, por allanar obstáculos y hacer factible un esperanzador proyecto. Vencidas muchas dificultades, el 7 de abril de 1988, se procedió a la firma de un protocolo de intenciones entre el barón y el ministro de Cultura, don Javier Solana; en él se preveía el depósito temporal de 775 cuadros en España.

El 20 de noviembre de 1988, en un solemne acto celebrado en el Ministerio de Cultura, tuvo lugar la firma, por el nuevo ministro don Jorge Semprún y el barón, de un trascendental acuerdo de préstamo entre el Reino de España y «Favorita Trustees Limited». El «loan agreement» (como se dice en el texto original redactado en inglés) se inicia reconociendo que «la Colección Thyssen-Bornemisza de obras de arte es excepcional por su calidad, valor, diversidad y estado de conservación, sólidamente establecida como fruto del coleccionismo desarrollado por miembros de la familia Thyssen-Bornemisza a lo largo de dos generaciones y mantenida con el propósito (entre otros) de que pueda mostrarse públicamente». Partiendo de esas premisas se estructuró el acuerdo, con numerosas cláusulas, que haría posible la presencia en España de *la mayor y mejor parte de la Colección*, por un período de al menos nueve años y seis meses. Para hacer factible la realización del proyecto se creaba, con sede en Madrid, la «Fundación Colección Thyssen-Bornemisza» uno de cuyos fines sería la conversión del Palacio de Vi-

llahermosa (que el Estado había adscrito al Museo del Prado y ahora cambiaba de titulación) en un Museo donde se conservarían y se exhibirían las obras cedidas temporalmente. A esta misión primordial se añadían otras, como la organización de exposiciones, actos culturales y actividades necesarias, no sólo para el cuidado y presentación de las pinturas, sino para difundir su conocimiento con la ayuda de publicaciones. La mayoría de los cuadros se expondrían en la sede de Madrid; pero una cuidada selección se mostraría en salas especialmente acondicionadas del Monasterio de Pedralbes, partiendo de un convenio suscrito en mayo de 1986 con el alcalde de Barcelona, don Pascual Maragall, que sirvió de base a un contrato de préstamo signado el 20 de diciembre de 1988.

Los trámites, disposiciones y trabajos para dar cumplimiento a los acuerdos comenzaron inmediatamente. La Fundación, con características muy peculiares (ya que se encargaría de gestionar, privadamente, fondos públicos) quedaba regida por un Patronato, un Director-Gerente y un Conservador-Jefe. Por un Proyecto de Ley aprobado en Consejo de Ministros el 12 de mayo de 1989, recibía dos créditos extraordinarios, por un valor de nueve mil millones de pesetas, destinados a crear el fondo fundacional (siete mil millones) y a costear las obras de remodelación del Palacio de Villahermosa (dos mil millones). El arquitecto don Rafael Moneo fue encargado de proyectar y dirigir las obras del futuro museo. Entre marzo de 1990 y mayo de 1992 se desarrollaron los trabajos de remodelación del Palacio de Villahermosa que pudo acoger, a lo largo del verano, los cuadros. Por fin, el 8 de octubre de dicho año, pudo procederse a la solemne inauguración del Museo. Un año más tarde, el 23 de setiembre de 1993, se pudieron inaugurar las salas destinadas a albergar una selección de pinturas en el Monasterio de Pedralbes.

El trascendental acuerdo, obvio es decirlo, no podía satisfacer plenamente por el carácter temporal de la cesión. La decidida voluntad de las partes para conseguir que la Colección quedase definitivamente en España dió sus frutos en junio de 1993. El 18 de este mes, el Consejo de Ministros aprobó un Real Decreto-Ley por el que se establecían normas para la compra de la Colección. El 21 de junio tuvo lugar, en el Palacio de Villahermosa, el otorgamiento del contrato que adquirió plena efectividad cuando las Cortes Españolas convalidaron, el 3 de agosto de 1993, el susodicho contrato, gracias al cual 775 cuadros de la Colección Thyssen-Bornemisza se integraban de manera definitiva en el Patrimonio Histórico Español.



El solar del Palacio de Villahermosa, junto al «Prado de San Jerónimo», tal como se ve en la Planimetría de Madrid de Teixeira (1665).

Los fondos de la primitiva Colección Scholoss Rohonc, adquirieron unas dimensiones inusitadas resultando de todo insuficientes las instalaciones de «Villa Favorita» (que sólo consentían la exposición de unos 350 cuadros) para mostrar un copioso y variado acervo. Ello sin perjuicio de que una pequeña parte sirviera para alhajar otras residencias del barón. No debe olvidarse que, además de las pinturas, se atesoran valiosas esculturas, alfombras y tapices, joyas, cajas de oro, plata europea, muebles y diseños para decoraciones de teatro y ballet. Por todo ello, la creación del Museo Thyssen-Bornemisza en el seno del antiguo Palacio de Villahermosa abre un trascendental capítulo en la historia de las colecciones. Por primera vez las obras de los maestros antiguos y modernos pueden contemplarse conjuntamente y en las mejores condiciones.

#### EL PALACIO DE VILLAHERMOSA

El edificio elegido como sede del Museo Thyssen-Bornemisza fue antaño uno de los más nobles palacios madrileños con una azarosa historia que se inicia en el siglo XVII. Vale la pena relatarla, por lo que tiene de aleccionadora, partiendo de la investigación llevada a cabo por el Prof. don Juan José Junquera (1976). Se sitúa en una zona de Madrid que servía de límite a la Villa (que había tenido su origen en torno al viejo Alcázar) por el lado oriental. Allí se encontraba el Monasterio de San Jerónimo que, desde la época de los Reyes Católicos, era lugar de retiro espiritual de nuestros monarcas. Todo cobró nuevo carácter cuando Felipe IV

construyó el Palacio del Buen Retiro. Con ello adquirió mayor relevancia el llamado Prado de los Jerónimos o, como decimos hoy, el Paseo del Prado, zona apetecible para que en su entorno la nobleza levantara sus casas.

En 1663 los terrenos donde iba a levantarse nuestro Palacio pertenecían al conde de Galve. Las modestas construcciones que había en ellos pueden verse en la «Planimetría de Madrid» de Teixeira fechada dos años más tarde. Después sólo sabemos que todo fue adquirido en 1736, en una subasta, por doña Leonor Pío de Saboya Moura y Cortereal, duquesa de Atri, que realizó importantes obras; al morir las casas pasaron a ser propiedad de Alessandro Pico de la Mirándola. Los apellidos denuncian su estirpe italiana, evocándonos incluso a uno de los grandes humanistas del Renacimiento. Hijo natural de Giovanni Pico, se estableció muy joven en España en compañía de un primo suyo, el príncipe Francesco María. Desaparecido éste, se convirtió en persona influyente de la Corte de Carlos III; amigo íntimo del marqués de Grimaldi, «hombre de mucho talento y mérito», como nos dice el conde de Fernán Núñez en su vida del monarca. El abate Pico (se le denominó así aunque no llegó a recibir las órdenes e incluso casó en secreto) decidió hacer obras en las casas que habían sido de doña Leonor Pío de Saboya, pero no resulta fácil calibrar su envergadura si nos atenemos a un texto que se aducirá más adelante. En todo caso el nuevo propietario gozó de un verdadero palacio, que destacaba en el Madrid de entonces, donde todavía muchas de las mansiones nobiliarias eran verdaderos caserones. Poseía un extenso

En el memorable acuerdo Favorita Trustees Ltd. transmitía a la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza las pinturas antes cedidas temporalmente. Como contraprestación, estipulaba el pago de trescientos treinta y ocho millones de dólares USA y la asunción, por parte del Estado español y de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, de ciertas obligaciones, unas de carácter financiero y otras que garantizarían la identidad, unidad, internacionalidad y prestigio de la Colección. En el precio estipulado se tenían en cuenta las cantidades fijadas en el anterior contrato de préstamo; por otro lado, en los Presupuestos Generales del Estado de 1994, 1995, 1996 y 1997, se consignarían las cantidades necesarias para financiar el préstamo contraído con una entidad bancaria que había facilitado el dinero necesario para hacer frente a los gastos de adquisición. Quedó refrendado el peculiar carácter de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, encargada de la gestión, conservación y exhibición de las obras de arte que estaban bajo su tutela. Los cuadros no podrían ser enajenados, gravados ni embargados y el patrimonio de la Fundación revertiría al Estado en caso de disolverse la misma; el Estado se comprometería a cubrir los déficits que pudieran producirse.

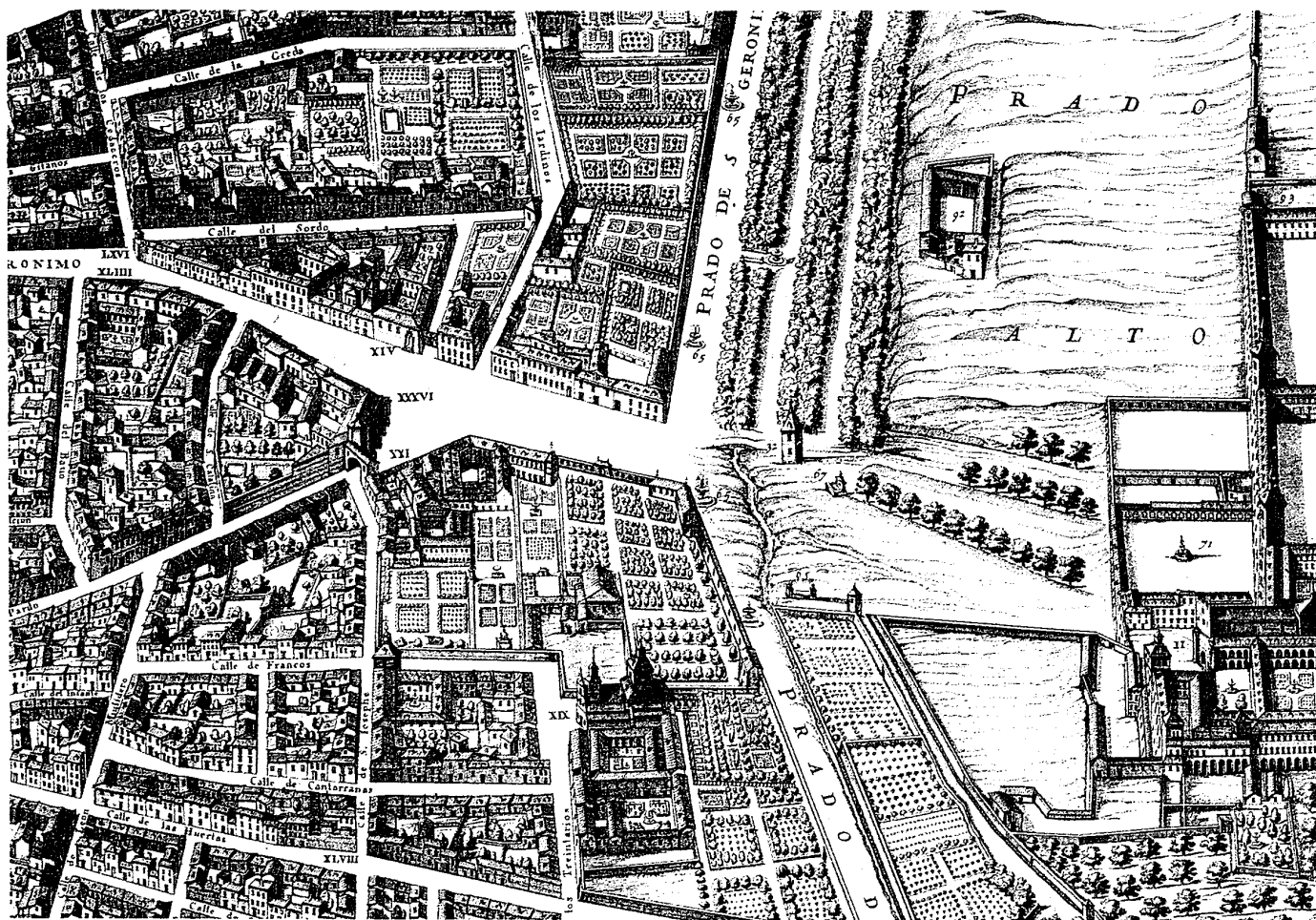
#### FORMACIÓN Y DESARROLLO DE LA COLECCIÓN

Denys Sutton, en un artículo titulado «Arte por placer» («Art for pleasure», *Apollo*, nº 257, July, 1983), recordaba a los ascendientes del actual barón, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, remontándose al siglo XVIII en que aparece establecido el más antiguo miembro conocido de la familia en las proximidades de Aquisgrán. Se trataría de un Mathias cuyo hijo, Mathiason, generaría el apellido Thyssen. La primera figura relevante de la dinastía, August Thyssen (1842-1926), creador de una potente industria siderúrgica cerca de Mühlheim, no fue un coleccionista de obras originales, aunque le agradó poseer copias de creaciones famosas. Sin embargo tuvo la fortuna de ser amigo de Rodin quedando, como prenda de aquella cordial relación, seis grupos en mármol de gran calidad.

August Thyssen gozó de amplia descendencia (tres hijos y cuatro hijas), viviendo los varones complejas peripecias. Aquí interesa recordar sólo al tercero, Heinrich, nacido en Mühlheim en 1875. Atraído por las letras, alcanzó el grado de Doctor en Filosofía por la Universidad de Londres. En 1905 se casó con la hija de un aristócrata húngaro, el barón Bornemisza, y de una dama norteamericana, Louise Price, que tenía a gala descender de los pioneros del «Mayflower». Las circunstancias llevaron a Heinrich a establecerse en el solar de su suegro, el castillo de Schloss Rohoncz (destruido en la segunda guerra mundial), recibiendo el título que, vinculado a su propio apellido, le convirtió en el barón Thyssen-Bornemisza. La crisis política que tuvo lugar en Hungría, en 1919, con la llegada al poder de Bela Kun, le forzó a abandonar su país de adopción. El barón Heinrich se instaló en Holanda donde dos años después, en 1921, nacería el cuarto de sus hijos, Hans Heinrich, y actual poseedor del título.

El primer barón que enlazó los apellidos Thyssen y Bornemisza generó un gran imperio económico basado, no en la siderurgia como el de su padre, sino en la promoción de negocios bancarios con activos financieros muy diversificados, tanto en los Países Bajos como en Alemania. Sus bienes le permitieron dejarse arrastrar por una noble pasión: la de adquirir obras de arte. Pero lo hizo, en todo momento, de un modo reflexivo y reservado, evitando ser conocido en el mundo del coleccionismo, para poder conseguir obras valiosas en las mejores condiciones, sin ser víctima de los especuladores. Procuró estar siempre bien informado y supo recabar el consejo de notables «expertos» e historiadores del arte, entre los que cabe recordar a Max J. Friedländer, Bernard Berenson y Friedrich Dörmhöffer. Tuvo además la fortuna de aprovechar una época especialmente propicia para realizar sus adquisiciones. Comenzó comprando cuadros de maestros alemanes de los siglos XIV, XV y XVI. Una expresiva muestra de su obsesión por coleccionar estas obras la encontramos en el empeño que puso por reunir fragmentos (dispersos en lugares muy distantes entre sí) de un gran retablo de Derick Baegert realizado hacia 1477: consiguió hasta cinco tablas. Concentró luego su atención en las escuelas flamenca y holandesa y, por último, en las italiana, española y francesa. La exposición de aquel conjunto, celebrada en Múnich en 1930, y nada menos que en el prestigioso marco de la Alte Pinakothek, constituyó un memorable y revelador acontecimiento. La adquisición, en 1932, de una espléndida mansión en Suiza, «Villa Favorita», en Castagnola, a orillas del lago de Lugano, que había pertenecido al Príncipe Federico Leopoldo de Prusia, se convirtió en una trascendental efeméride en la breve historia que estamos trazando. Allí se levantó un edificio para acoger los cuadros que pudieron exhibirse desde 1937. Diez años más tarde moría el barón Heinrich Thyssen-Bornemisza. La magnífica colección que había conseguido formar se conoció bajo el evocador nombre de Schloss Rohoncz; esa denominación se mantuvo desde el catálogo de la exposición de Munich hasta los publicados por Heinemann entre 1937 y 1964.

Hans Heinrich, el menor de los hijos del primer barón, nacido como hemos dicho en 1921, recibió el título y la parte más importante de la colección. Heredó de su padre la irrefrenable y apasionada vocación por adquirir cuadros y otros géneros de obras de arte; nos atrevemos a afirmar que corregida y aumentada. Sólo gracias a ella puede comprenderse que, en menos de cinco décadas, llegara a multiplicar el acervo recibido en términos sorprendentes. Desde el primer momento fue firme su propósito de seguir el ejemplo paterno. En 1948 reabría la Galería de Villa Favorita e iniciaba su política de adquisiciones, con una importantísima novedad. Sin olvidar el enriquecimiento de los fondos de maestros antiguos, se dedicó con tenacidad a comprar cuadros de maestros modernos, por los que su padre había sentido franca desafección. Merced a ello la colección se nutrió de obras de impresionistas franceses, de expresionistas alemanes, de cubistas, de las vanguardias rusas... y de otras tendencias de nuestro tiempo. Además sintió interés por los pintores norteamericanos de los siglos XIX y XX.



El solar del Palacio de Villahermosa, junto al «Prado de San Jerónimo», tal como se ve en la Planimetría de Madrid de Teixeira (1665).

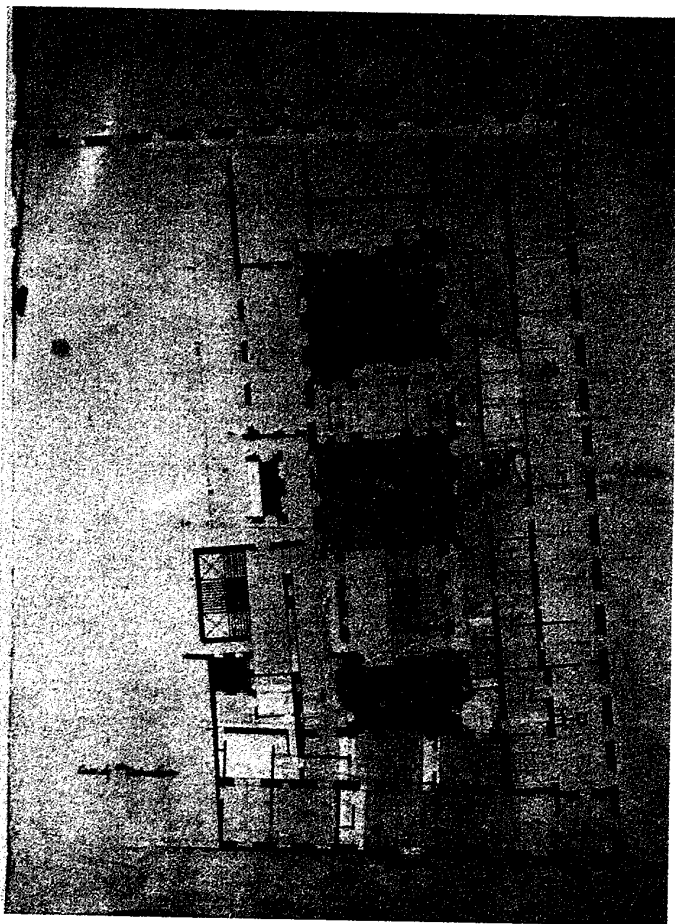
Los fondos de la primitiva Colección Scholoss Rohoncz adquirieron unas dimensiones inusitadas resultando del todo insuficientes las instalaciones de «Villa Favorita» (que sólo consienten la exposición de unos 350 cuadros) para mostrar un copioso y variado acervo. Ello sin perjuicio de que una pequeña parte sirviera para alhajar otras residencias del barón. No debe olvidarse que, además de las pinturas, se atesoran valiosas esculturas, alfombras y tapices, joyas, cajas de oro, plata europea, muebles y diseños para decoraciones de teatro y ballet. Por todo ello, la creación del Museo Thyssen-Bornemisza en el seno del antiguo Palacio de Villahermosa abre un trascendental capítulo en la historia de las colecciones. Por primera vez las obras de los maestros antiguos y modernos pueden contemplarse conjuntamente y en las mejores condiciones.

#### EL PALACIO DE VILLAHERMOSA

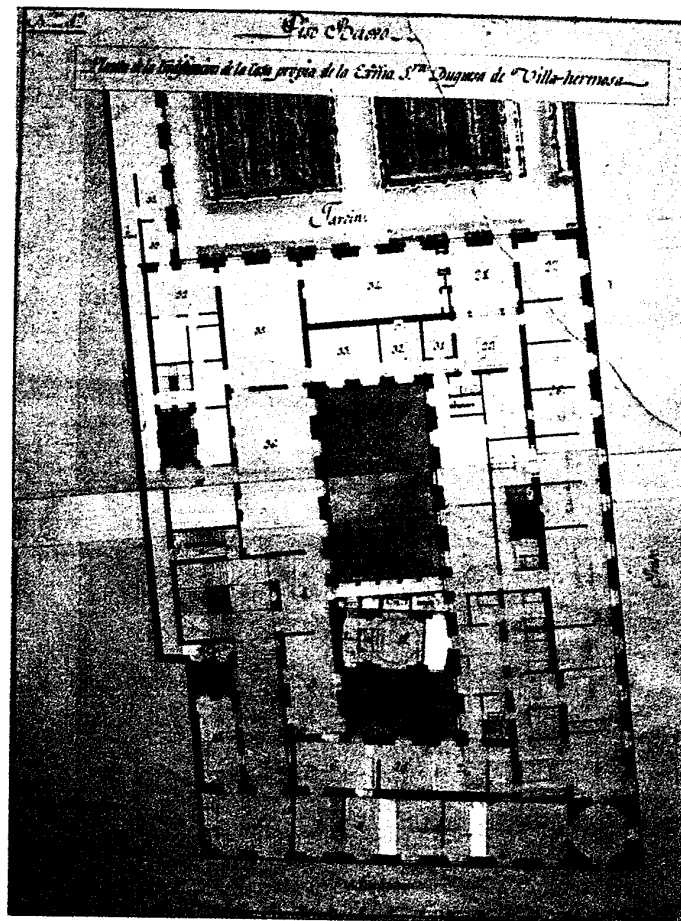
El edificio elegido como sede del Museo Thyssen-Bornemisza fue antaño uno de los más nobles palacios madrileños con una azarosa historia que se inicia en el siglo XVII. Vale la pena relatarla, por lo que tiene de aleccionadora, partiendo de la investigación llevada a cabo por el Prof. don Juan José Junquera (1976). Se sitúa en una zona de Madrid que servía de límite a la Villa (que había tenido su origen en torno al viejo Alcázar) por el lado oriental. Allí se encontraba el Monasterio de San Jerónimo que, desde la época de los Reyes Católicos, era lugar de retiro espiritual de nuestros monarcas. Todo cobró nuevo carácter cuando Felipe IV

construyó el Palacio del Buen Retiro. Con ello adquirió mayor relevancia el llamado Prado de los Jerónimos o, como decimos hoy, el Paseo del Prado, zona apetecible para que en su entorno la nobleza levantara sus casas.

En 1663 los terrenos donde iba a levantarse nuestro Palacio pertenecían al conde de Galve. Las modestas construcciones que había en ellos pueden verse en la «Planimetría de Madrid» de Teixeira fechada dos años más tarde. Después sólo sabemos que todo fue adquirido en 1736, en una subasta, por doña Leonor Pío de Saboya Moura y Corterreal, duquesa de Atri, que realizó importantes obras; al morir las casas pasaron a ser propiedad de Alessandro Pico de la Mirándola. Los apellidos denuncian su estirpe italiana, evocándonos incluso a uno de los grandes humanistas del Renacimiento. Hijo natural de Giovanni Pico, se estableció muy joven en España en compañía de un primo suyo, el príncipe Francesco María. Desaparecido éste, se convirtió en persona influyente de la Corte de Carlos III; amigo íntimo del marqués de Grimaldi, «hombre de mucho talento y mérito», como nos dice el conde de Fernán Núñez en su vida del monarca. El abate Pico (se le denominó así aunque no llegó a recibir las órdenes e incluso casó en secreto) decidió hacer obras en las casas que habían sido de doña Leonor Pío de Saboya, pero no resulta fácil calibrar su envergadura si nos atenemos a un texto que se aducirá más adelante. En todo caso el nuevo propietario gozó de un verdadero palacio, que destacaba en el Madrid de entonces, donde todavía muchas de las mansiones nobiliarias eran verdaderos caserones. Poseía un extenso



Planta baja diseñada por  
Silvestre Pérez en 1783.



Planta baja remodelada por  
Antonio López Aguado en 1805.

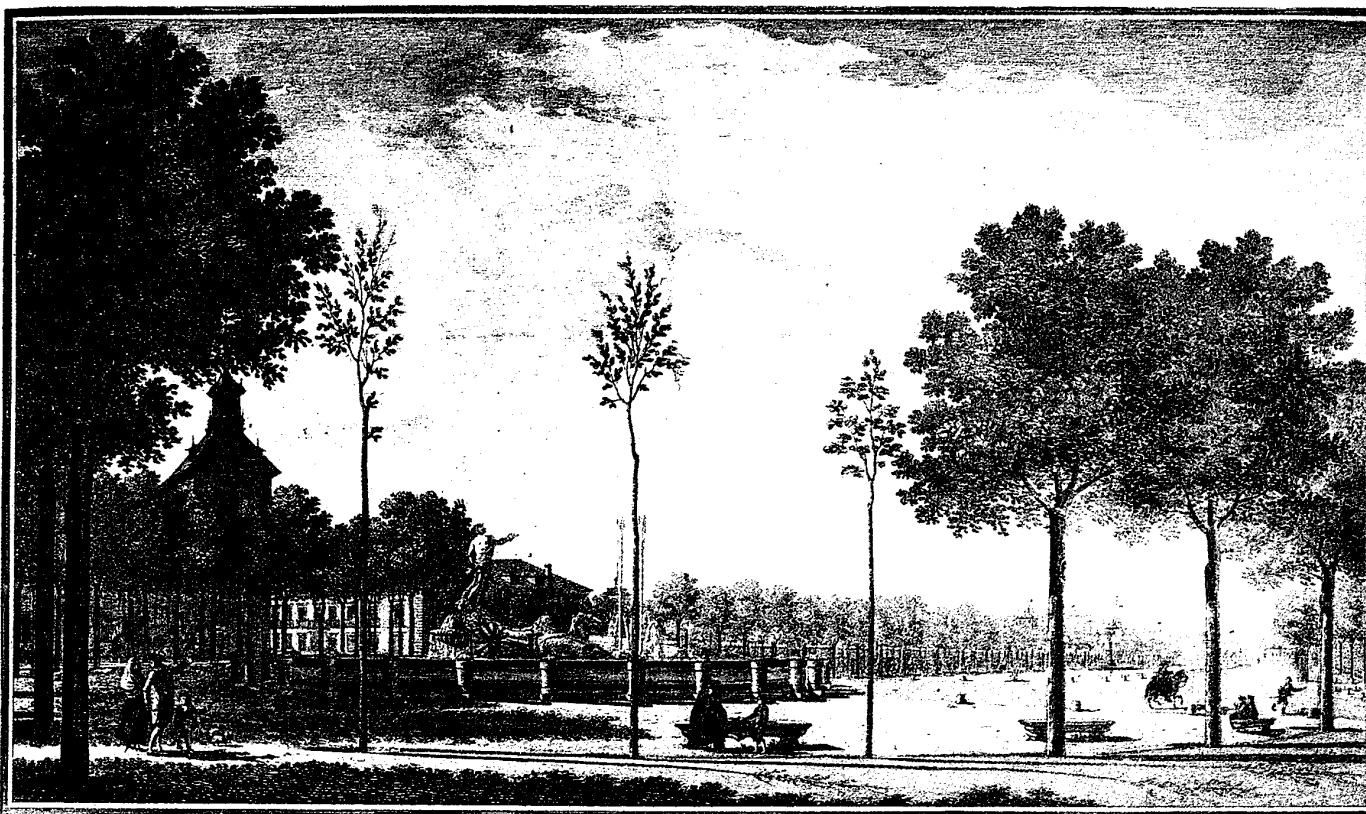
Palacio de Villahermosa.

jardín que debía de llegar hasta los terrenos ocupados hoy por el Banco de España. Según el profesor Junquera «el exterior de la casa reflejaba la personalidad compleja del abate Pico, puesto que era una mezcla de elementos italianos, franceses y españoles... la planta se abría ampliamente al jardín. Precisamente al parque daba la fachada principal de la casa...». No podemos detenernos en la descripción pormenorizada de aquel edificio del que se conservan curiosos diseños en el archivo de la Casa de Villahermosa. Pero queremos poner énfasis en la importancia concedida a la fachada que miraba al jardín y en la dignidad de las otras dos fachadas que se abrían al Paseo del Prado y a la Carrera de San Jerónimo. El edificio constaba sólo de dos plantas con amplios huecos. Puertas, ventanas y balcones llevaban adornos de tipo rococó; serían éstos los que acabarían provocando repulsa.

En 1771 el abate Pico vendió su palacio a don Juan Pablo de Aragón Azlor, duque de Villahermosa, por algo más de dos millones de reales; tras esta venta le costó trabajo abandonarlo. Don Juan Pablo fue persona relevante aunque nunca llegó a gozar de un gran afecto por parte de Carlos III, tal vez por la estima que mantuvo hacia la Compañía de Jesús, donde se había educado. Nacido en 1731, recibió una amplia formación en Zaragoza; allí se despertó su vocación literaria y estudió leyes. Desde los diez y ocho años viajó incansablemente por Europa, con largas estancias en la Corte Imperial y en Francia. Llegó a ser embajador en la Corte de Cerdeña. Poseyó una gran biblioteca. Fue apasionado coleccionista de grabados, habiendo -gas-

tado más de dos mil doblones en adquirir estampas raras. Escribió un tratado sobre *Fábulas griegas...* y un *Método para leer la Historia antigua*. Perteneció a la Academia de la Lengua y, con el grado de Consiliario, a la de Bellas Artes de San Fernando. Fue, en fin, un «ilustrado» en toda la regla. En 1761 heredó el ducado y ocho años después casó con doña María Manuela Pignatelli de Aragón y Gonzaga, hija del conde de Fuentes.

El duque de Villahermosa se propuso adaptar a sus necesidades, sin excesivos desembolsos, el Palacio que había adquirido. El profesor Junquera aduce una interesantísima carta fechada en Turín, en 1783, en que expresa cabalmente lo que deseaba hacer. Los cambios se referían fundamentalmente a modificaciones internas. Sin embargo debe apuntarse que a lo largo de casi un sexenio las transformaciones fueron más importantes y costosas que las que preveía el duque. No deja de ser curioso que en la documentación conservada se filtran nombres de arquitectos de diverso prestigio. Se menciona a Francisco Sánchez, que había actuado en las obras del abate Pico aunque utilizando trazas foráneas. En las reformas del duque intervienen José Prieto y Manuel Martín Rodríguez, el sobrino de don Ventura. También surge el nombre relevante de don Juan de Villanueva, en un informe sobre obras a realizar en edificaciones que daban a la hoy llamada calle del Marqués de Cubas y entonces del Turco. Pero el arquitecto que debió de tener una parte decisiva en las transformaciones llevadas a cabo por el XI duque de Villahermosa fue Silvestre Pérez, que firma uno



«Vista del Prado de Madrid tomada por la espalda de la fuente del dios Neptuno.» Tras ésta, el Palacio de Villahermosa todavía con dos plantas. Diseño de Isidro González Velázquez.

de los diseños fechados en 1783. Su tarea debió ser poco grata, ya que hubo de remodelar el Palacio del abate Pico, tanto en el interior como en el exterior, modificando huecos en las fachadas y, sobre todo, dignificándolas. Sin embargo su proyecto, como supone Junquera, no debió ser llevado a la práctica en su totalidad. El duque debió conformarse más de una vez con los arreglos propuestos por Manuel Martín Rodríguez. En cualquier caso la puesta a punto de todas estas transformaciones contó con un pie forzado del que nos da fe un curioso texto, no tenido en cuenta hasta ahora, que vale la pena utilizar.

Tras la muerte de Carlos III, pasados unos meses, entre los días 21 y 23 de setiembre de 1789, las calles de Madrid se engalanaron para solemnizar la exaltación al trono de su hijo Carlos IV y la Jura del Príncipe de Asturias Fernando. Un raro impreso anónimo nos ofrece una curiosa *Descripción de los ornatos públicos...*; en ella encontramos la primera noticia de la «Casa del Excmo. Sr. Duque de Villahermosa en la Carrera de San Gerónimo». El texto, que reproducimos actualizando la ortografía, no tiene desperdicio: «Aunque este ornato sea permanente, no podemos menos de incluirle en la descripción, tanto por haber sido hecho para estas fiestas, como por el aplauso e imitación que este ejemplo merece. Esta es la casa que largo tiempo se ha conocido por la del Señor Abate Pico, a quien la legó la duquesa de Populi que la había levantado por dibujos formados en Italia. Y si para tal determinación gobernó la creencia de que en España no hubiese quien hiciera con acierto los diseños (que es muy de presumir), bien desagracia-

dos quedaron los arquitectos nacionales; porque este edificio, por la mezquindad de sus partes, por las desproporciones entre ellas y el todo, y por su arquitectura licenciosa fue un ridículo prototipo del gusto italiano corrompido. ¡Ojalá hubiera sido el último desengaño!»

«Pero esto no podía subsistir siendo el dueño el Señor Duque de Villahermosa, que con despejadas ideas quiso desde luego conformar el aspecto de la casa con la dignidad de quien la poseía. Seis años há se levantó el cuarto principal, y se rasgaron airosamente sus ventanas: que era lo más urgente para la comodidad y enmienda del edificio. Ahora, con el plausible motivo de las fiestas, se concluyó la obra (por dibujos de don Silvestre Pérez, Profesor de Arquitectura) dando nueva forma con grandiosidad a la puerta que cae al Prado, guarneciéndola de modo más proporcionado las ventanas bajas y labrando una muy decente portada de orden dórico con dos columnas exentas: completándolo todo con un revoco serio y general, y el dorado de rejas y balcones. De esta suerte la casa no necesitó de más adorno que el de su propia estructura para tener lucimiento en las funciones, y conservar magestad después de ellas. A mayor abundamiento hubo iluminaciones dispuestas las tres noches.»

No nos hubiéramos distraído con esta anecdótica noticia del Palacio de Villahermosa, incorporado a los edificios que se ornamentaron en homenaje al nuevo rey y al nuevo príncipe, si no contuviera preciosos datos con que reconstituir su historia.

Nos brinda primicias sobre el juicio que había merecido la construcción del abate Pico, cuyos adornos barrocos repugnarían a los ilustrados de la época (considerándolos «licenciosos y corrompidos») que habían abrazado la estética neoclásica. El duque de Villahermosa transformó aquella casa a partir de 1783, levantando el «cuarto principal» (¿una planta entera?), rasgando airoosamente las ventanas, rehaciendo la portada que se abre a los jardines del Paseo del Prado, suprimiendo tal vez adornos superfluos en las ventana bajas, construyendo una portada de estilo dórico en la Carrera de San Jerónimo, completando todo con un revoco «serio y general» (¿quedaría oculto el ladrillo visto que volvería a imperar en las tres fachadas?) y dorando, finalmente, rejas y balcones. El texto consiente, en suma, afirmar que el Palacio sufrió en el último sexenio del reinado de Carlos III una profunda remodelación dirigida por el arquitecto Silvestre Pérez, aunque tal vez frenada por el duque de Villahermosa.

Hemos de lamentar que en la interesate *Descripción de los ornatos públicos...* que acabamos de manejar falte el grabado con el flamante Palacio de Villahermosa. Por fortuna podemos ofrecer un testimonio de la plaza de Neptuno, con la embocadura de la carrera de San Jerónimo, donde es factible distinguir nuestro edificio, con su portada, según un curioso grabado diseñado por Isidro González Velázquez (1765-1829). Es prácticamente coetáneo del texto de 1789. El duque, desgraciadamente, disfrutó muy poco de él; murió el 18 de setiembre de 1790. El esfuerzo realizado se inscribía en un ambicioso proceso de transformación urbanística del Paseo del Prado. Al morir Carlos III se alzaba ya el gran edificio de Villanueva que acabaría acogiendo a nuestra primera pinacoteca. El Palacio de Medinaceli ocupaba el solar del Palace Hotel.

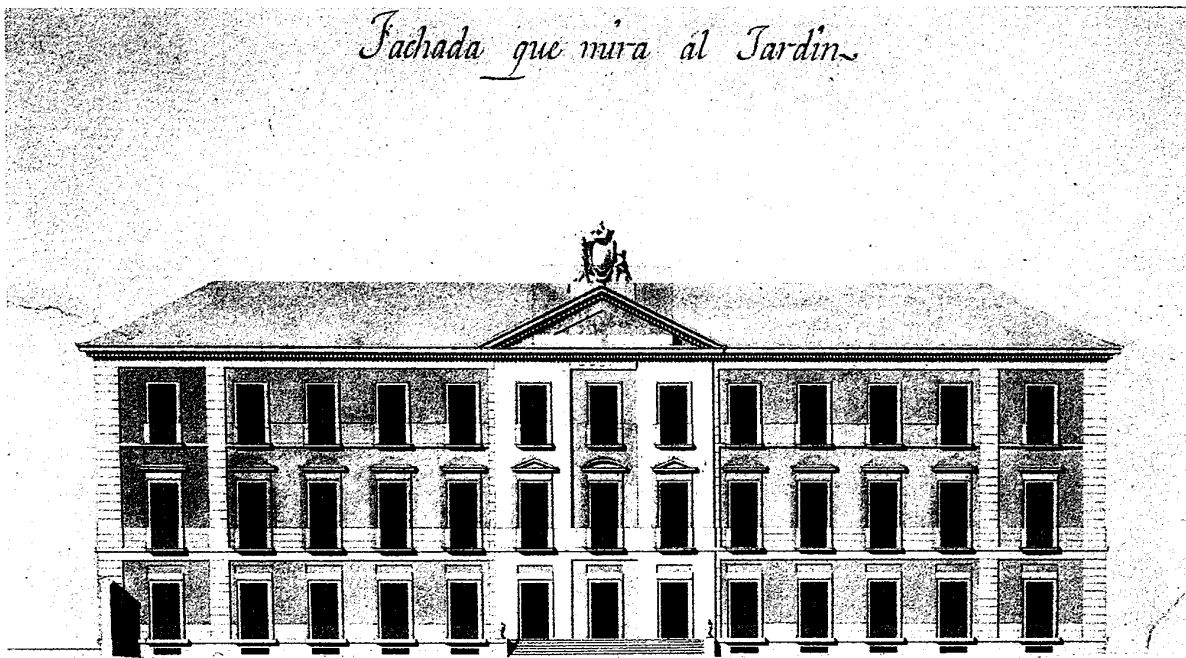
Muerto el XI duque de Villahermosa, su viuda, doña María Manuela, emprendió otra obra transcendental. Esta vez los trabajos debieron afectar en profundidad al remodelado Palacio del abate Pico, aunque no cabe hablar de una obra totalmente nueva. Los muros de las fachadas debieron de aprovecharse y, como novedad principal, debe anotarse la construcción de una tercera planta, aunque suscite dudas la noticia antes transcrita de que en tiempos del duque se había levantado un nuevo «cuarto principal». El arquitecto, Antonio López Aguado, discípulo predilecto de Juan de Villanueva, acertó al imprimir a la construcción el aire vilanovino que hoy sigue teniendo, combinando acertadamente la piedra y el ladrillo visto (prescindiría pues del enlucido) y entonándolo todo con el gran edificio de su maestro que, desde 1819, se convertiría en Museo del Prado. Estas nuevas obras se realizaron con gran rapidez. La piadosísima duquesa viuda quiso que se iniciaran por la capilla (que iba a tener importancia principal) el 5 de diciembre de 1805. En la portada de la carrera de San Jerónimo figura la fecha, en números romanos, de 1806 y consta que la familia habitaba el renovado palacio en 1807. Un año después se inició la Guerra de la Independencia y con ello una etapa penosa en la historia del Palacio, que fue saqueado por los invasores. Para reparar los daños se contó de nuevo con López Aguado, que proponía en

un diseño «la distribución que se debe dar al piso principal de la casa de la Excelentísima Duquesa de Villahermosa». Los franceses siguieron teniendo «querencia» por el edificio ya que en él se alojó el duque de Angulema cuando invadió España en 1823 al frente de los «Cien mil hijos de San Luis».

Tras tantos avatares cabe afirmar que, en el segundo cuarto del siglo XIX, se inició una etapa brillante en la vida del Palacio, uno de los más dignos de la Villa y Corte. Como resumen de todas las obras realizadas en él hasta entonces vale la pena transcribir la descripción que se contiene en la excelente *Guía de Madrid* de Fernández de los Ríos (1876): «Constituye la planta un rectángulo, la fachada principal está en la Plaza de las Cortes, decoran la fachada dos columnas dóricas en que sienta la repisa del salón central, cuya balaustrada es de piedra y sobre el cual se lee la siguiente inscripción: "ANNO DNI. MDCCCVI". El Palacio está construido de excelente agramillado (hoy diríamos ladrillo visto) con los cantones, testeros de crujía, impostas, jambas, guarda-polvos de balcones y ventanas y cornisón de granito. La fachada opuesta, que da al jardín, es la más notable, por resaltar su centro, casi todo de sillería y hallarse coronado por un elegante frontón, sobre cuyo vértice campean airoosamente las armas ducales hábilmente talladas en piedra caliza; la fachada de más extensión es la correspondiente al Prado..., es muy sencilla, pero... luce por su regularidad, la bella y elegante decoración de los vanos y la excelente construcción del edificio que es el mejor de Madrid entre los que hay de agramillado; la escalera es de piedra y no carece de suntuosidad, da subida a la habitación principal que conduce al magnífico salón de baile, cuya planta es un rectángulo, cubierto con una soberbia bóveda artesonada y con lunetos. Las demás habitaciones de este piso no corresponden a la grandiosidad del conjunto y al costo de 9 millones que tuvo el Palacio». En nota se añade: «Hay en él una bella colección de cuadros y tapices y una biblioteca que comprende parte de la de los Argensolas». Después de recordar la estancia del Duque de Angulema en el piso bajo, dice: «en los salones principales celebraba sus sesiones y tenía su teatro el *Liceo artístico y literario*, centro que influyó poderosamente en el moderno renacimiento de las letras y artes españolas; en ellos también se dieron varios años notables bailes de máscaras».

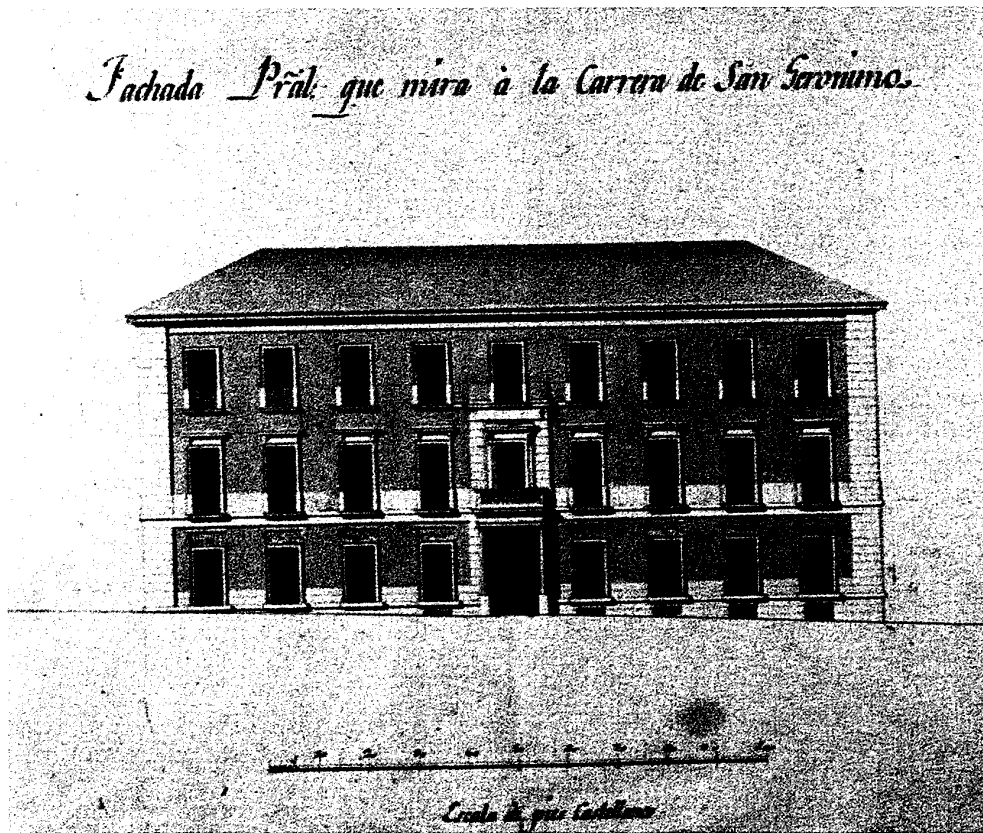
Quienes deseen ampliar las noticias sobre el Palacio, especialmente en lo que concierne a su decoración interior y a lo que fue su vida social y cultural (gracias en buena parte a la promovida por el «Liceo» fundado en 1837) deben acudir a las investigaciones del Profesor Junquera. Añadamos que una lápida, en su fachada de la Carrera de San Jerónimo, recuerda el concierto dado en su gran salón por el famoso compositor y virtuoso del piano, Franz Lisz.

*Fachada que mira al Jardín.*



*Escala de pies Castellanos*

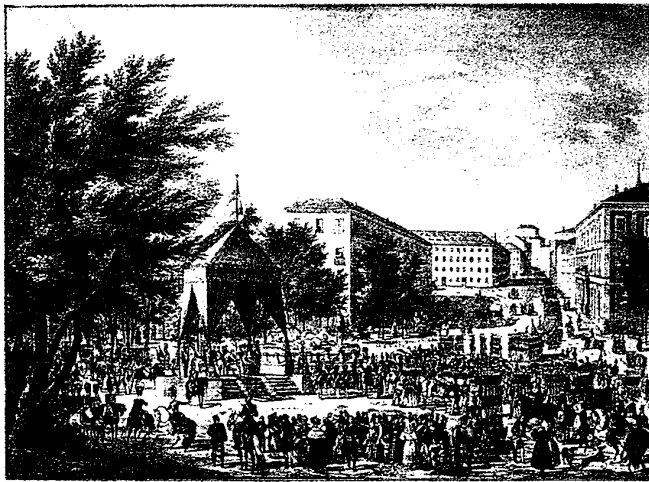
*Fachada Pral. que mira à la Carrera de San Jerónimo.*



*Escala de pies Castellanos*

Palacio de Villahermosa.  
Alzados de las fachadas norte y sur por  
Antonio López Aguado (1805).





*El Palacio de Villahermosa, en 1832, según una litografía de C. Palmarioli que reproducía la entrega de banderas y el desfile de tropas ante Fernando VII y la Reina María Cristina.*

#### DE PALACIO A MUSEO

El Palacio de Villahermosa, que tan relevante papel había cumplido en la vida social y cultural madrileña sufrió, como otros importantes de Madrid, los traumas abiertos tras la Guerra Civil española. Los tiempos que corrían no eran los más aptos para mantener grandes mansiones. Pero por fortuna el edificio no fue víctima total de la piqueta de los especuladores que, de manera vergonzante, arrasó un noble conjunto de construcciones en el eje formado por los paseos del Prado, de Recoletos y de la Castellana. A comienzos de la década de los setenta, al ser adquirido para nueva sede de la Banca López Quesada, el arquitecto Moreno-Barberá llevó a cabo una profundísima reforma interior. Prácticamente quedaron sólo en pie las tres fachadas y parte de las crujías que se abrían a los jardines del lado Norte. Se consumió así la práctica destrucción interna del palacio aunque el hecho de que al menos se respetasen las fachadas mereció los mayores plácemes. Por fuera sólo se acusaba el cambio de cubiertas: los tejados se habían hecho de nuevo, con vertientes más agudas, consintiendo así disponer en la práctica de una planta adicional para oficinas.

La crisis padecida por numerosas instituciones de crédito afectó pocos años después, de modo irreversible, a la Banca López Quesada. De ella se hizo cargo el Fondo de Garantía de Depósitos, pasando el edificio a depender, dentro de un «estatus» jurídico muy peculiar, del Patrimonio del Estado. Con ello se abrieron nuevas perspectivas para el edificio. Felizmente, entre diversas alternativas planteadas, prevaleció la de que quedase vinculado al Museo del Prado que precisaba, de modo acuciante, nuevos ámbitos para poder exponer importantes fondos almacenados. En 1984 quedó formalizada la adscripción del Palacio de Villahermosa a nuestra primera pinacoteca. En

breve tiempo se llevó a cabo por el arquitecto don Francisco Partearroyo una remodelación de urgencia que permitió convertir la planta baja en salas de exposiciones temporales. El edificio acogió algunas tan memorables como las dedicadas a Goya, a Ribalta, al gran tríptico de pintores barrocos del Siglo XVII formado por Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Francisco Herrera el Mozo, muertos los tres en 1685. A las exposiciones que conmemoraron centenarios hay que añadir otras que sirvieron para dar a conocer importantes colecciones particulares, como la de Masaveu. Un «ensayo» de lo que podría ser Villahermosa, como sede de las colecciones del siglo XVIII, incluyendo a Goya, sirvió de canto de cisne a una muy estimulante experiencia museológica.

Las negociaciones entre el Reino de España y «Favorita Trustees Limited» exigieron, lógicamente, la búsqueda de un edificio apropiado para albergar en Madrid la importantísima Colección Thyssen-Bornemisza. Razones fáciles de comprender explican que se pensara en el Palacio de Villahermosa como sede del nuevo Museo. Sus características y situación lo hacían especialmente idóneo. Sólo la calidad y la cantidad de los cuadros que podrían exhibirse a muy pocos metros del Prado permiten comprender que se decidiese, previa consulta al Real Patronato del Museo del Prado, una nueva adscripción del edificio, convertido así en sede del Museo Thyssen-Bornemisza. No cabe ocultar el gravísimo sacrificio que ello significó para nuestra primera pinacoteca que, por desgracia, sigue sin ver resueltos sus problemas de espacio. Confiamos que al repasar las páginas de esta obra se podrán comprender las imperiosas razones que justificaron un traumático cambio de destino.

#### LA REMODELACIÓN DEL PALACIO DE VILLAHERMOSA

Tras la adscripción del edificio a la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza su Patronato decidió encargar, como hemos dicho, las indispensables obras de remodelación al arquitecto don Rafael Moneo. No se olvide que el Museo del Prado tan sólo había llevado a cabo, con carácter provisional, la adaptación de la planta baja para exposiciones temporales mientras se preparaba un proyecto que aprovechaba, en la medida de lo posible, los ámbitos de la institución bancaria. Don Rafael Moneo optó por una intervención en profundidad pensando que, desaparecido el interior del Palacio, no se planteaba la necesidad de su conservación. En cambio sí consideró que debía atenderse a la valoración de las fachadas, volúmenes y jardín. Su proyecto quedó descrito por él mismo, en un acto público celebrado en marzo de 1990, al comenzar las obras. No transcribiremos ahora todo el texto que figuró en la primera edición de este catálogo (1992); las inevitables (aunque no sustanciales) modificaciones que hubo después y exigencias de espacio nos han obligado a reducir aquel texto, a redactar algunos párrafos, adaptar el contenido de otros y verter, entrecomillados, los que se reproducen literalmente, respetando con todo rigor las ideas expresadas entonces. Confiamos poder mostrar, con brevedad, cómo quedó realizado, con todo acierto, aquel proyecto.

Teniendo en cuenta lo que era el antiguo palacio habrá que resaltar el cierre de la tradicional portada situada en la carrera de San Jerónimo (hoy sirve sólo como salida de emergencia) y la revalorización de la fachada que se abre a los jardines situados entre el paseo del Prado y la calle de Zorrilla. La entrada se realiza pues por dicho paseo, accediéndose a una espaciosa lonja ajardinada que conduce a las tres puertas de un amplio zaguán. Desde el vestíbulo se contempla una gran galería que corta longitudinalmente buena parte del edificio. Este eje o vacío central condiciona la disposición de crujías, en torno a él, en las diversas plantas, permitiendo «un variado desarrollo de salas y un movimiento circular a través de ellas, siempre conveniente para un museo. El deseo de que las fachadas —los elementos del Palacio que aún se conservan— mantuviesen, en lo posible, su integridad ha llevado a que el sistema de muros se respete estrictamente en la fachada Norte, sobre el jardín; a que en la fachada que discurre sobre el Paseo del Prado se establezca una circulación periférica, a un tiempo que se proyectan una serie de muros perpendiculares a dicha fachada que dan origen a las consiguientes salas, y a que, por último, se intervenga enérgicamente en la fachada de la Carrera de San Jerónimo, produciéndose sobre ella una dilatada crujía».

El zaguán, no sólo sirve de acceso a la gran galería con las escaleras y ascensores que permiten subir a las salas de las dos plantas superiores, sino también de punto de encuentro de las taquillas, puestos de información, librería y otras dependencias que resultaría prolijo detallar. Desde él también se accede a las áreas reservadas para el Patronato, Dirección, Conservación, restauración, biblioteca, oficinas, etc. En el amplio zaguán se encuentra, finalmente, la escalera que da paso al primer sótano.

«Lo que diferencia la planta baja de la primera y segunda es que, por un lado, estas últimas incorporan la crujía Norte y que, por otro, aparece en ellas la crujía de medianería que permite una circulación en torno a la galería en la planta primera y en torno al patio en la segunda: así queda garantizado un fluido movimiento de los visitantes que pueden servirse para comunicarse entre las diversas plantas de los núcleos de escaleras.»

En el primer sótano se sitúan las salas de exposiciones temporales, el salón de actos, la cafetería, guardarropa, aseos, teléfonos, vestuarios y otros servicios. En el segundo, al que se puede acceder directamente desde una rampa exterior, se ha dispuesto un aparcamiento para 30 vehículos, almacenes y diversas instalaciones de carácter técnico. Existe además un tercer sótano donde se alojan otras complejas instalaciones mecánicas que edificios como éste requieren.

Las reformas realizadas en el Palacio de Villahermosa no produjeron cambios sustanciales en el exterior del edificio, pero sí actuaciones que contribuyeron a recuperar perfiles y elementos perdidos durante la reforma López-Quesada. Así se cambiaron las carpinterías en las fachadas, que volvieron a ser de madera, y se modificaron las pendientes de las cubiertas con ánimo de restablecer las que originariamente había. Tuvo gran

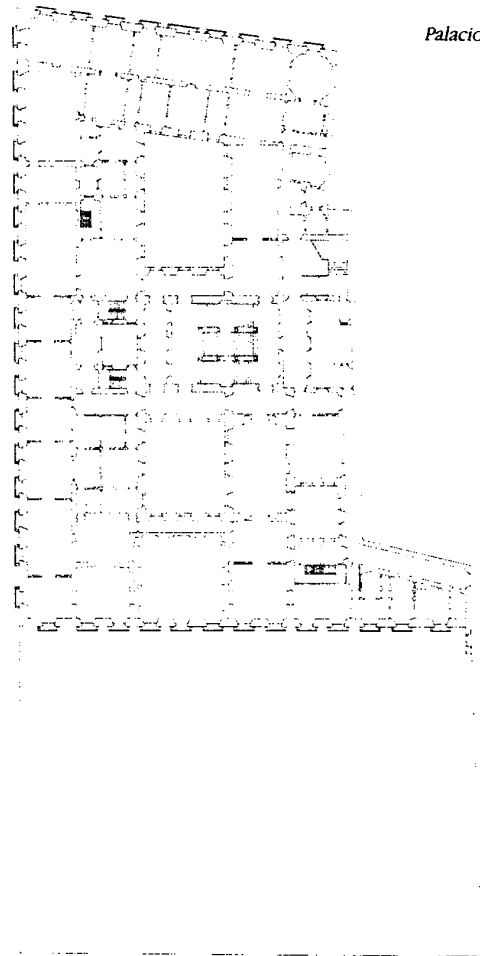


*Entrada a una fiesta el martes de Carnaval de 1844, en el Palacio de Villahermosa, según un relato que figura en el Museo de las Familias de aquel año.*

importancia la intervención realizada sobre el fondo de los tejados para dignificar las medianerías.

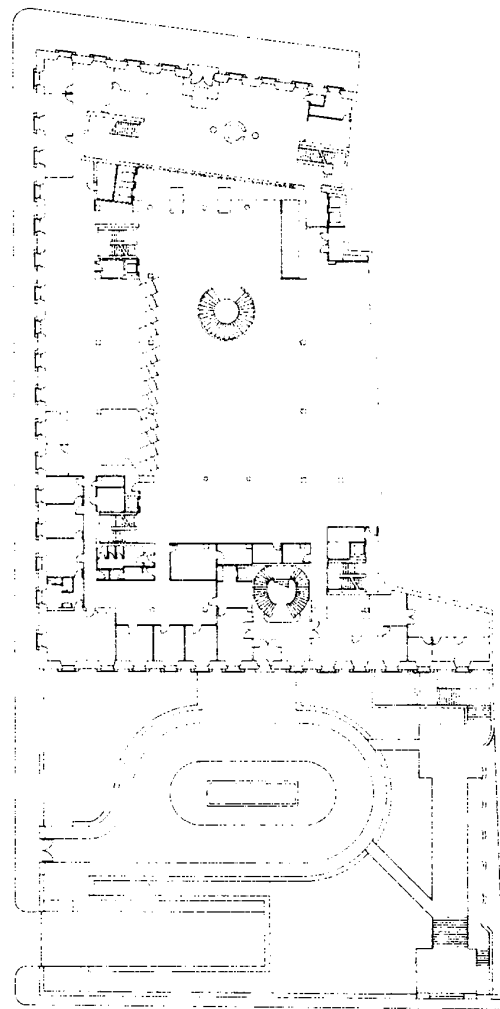
En el jardín se estableció una clara distinción entre el acceso rodado y el de los visitantes. Tal medida supuso desplazar la puerta de entrada del Palacio dando origen, en su nueva posición, a una amplia zona pavimentada o lonja que, como se ha dicho, consiente llegar directamente a las puertas del museo. El jardín quedó ligeramente levantado, tanto para mejorar las condiciones de la plantación, como para disminuir la importancia de la rampa que conduce al aparcamiento. Para facilitar la entrada a los camiones especiales que transportan las obras de arte hubo que levantar el techo que la cubre. El hecho de que la calle Zorrilla, y con ella la verja que limita la propiedad, tengan una fuerte pendiente permite que la solución dada al aparcamiento de los transportes especiales —de vital importancia para el desarrollo de las actividades del Museo— se resuelva con naturalidad y limpieza, al incorporarse la cubierta al jardín como plataforma pavimentada.

«La importancia que la iluminación tiene en una galería de pintura hace que se haya prestado a ella la mayor atención. La solución adoptada combina la iluminación natural y la artificial, y de ahí que se haya procurado utilizar con flexibilidad el edificio, proponiendo soluciones constructivas y estructurales que facilitan tanto uno como otro tipo de iluminación. En la segunda planta y en la galería de acceso, como claramente muestran las secciones, la luz natural será predominante, en tanto que en las plantas primera y baja la iluminación artificial prevalece, si bien la luz natural hace acto de presencia a través de los huecos existentes que mantendrán en contacto al visitante con el siempre hermoso Paseo del Prado. La luz natural, que reciben tanto la segunda planta como la galería, es luz cenital, captada mediante lucernarios en la cubierta, orientados al Norte y proyectados de



Planta del edificio antes de su remodelación interna entre 1973-1975.

Palacio de Villahermosa.



Planta del edificio tras su transformación en Banca López Quesada (1973-1975) por el arquitecto Moreno Barberá.

modo que su mantenimiento y conservación no sea muy gravoso. La luz artificial está debidamente equilibrada en sus componentes y es preciso adelantar que las lámparas quedan incorporadas en la solución adoptada para el techo.»

Las plantas y secciones que se reproducen podrán completar la información sobre los criterios seguidos por el arquitecto don Rafael Moneo en la remodelación del Palacio de Villahermosa.

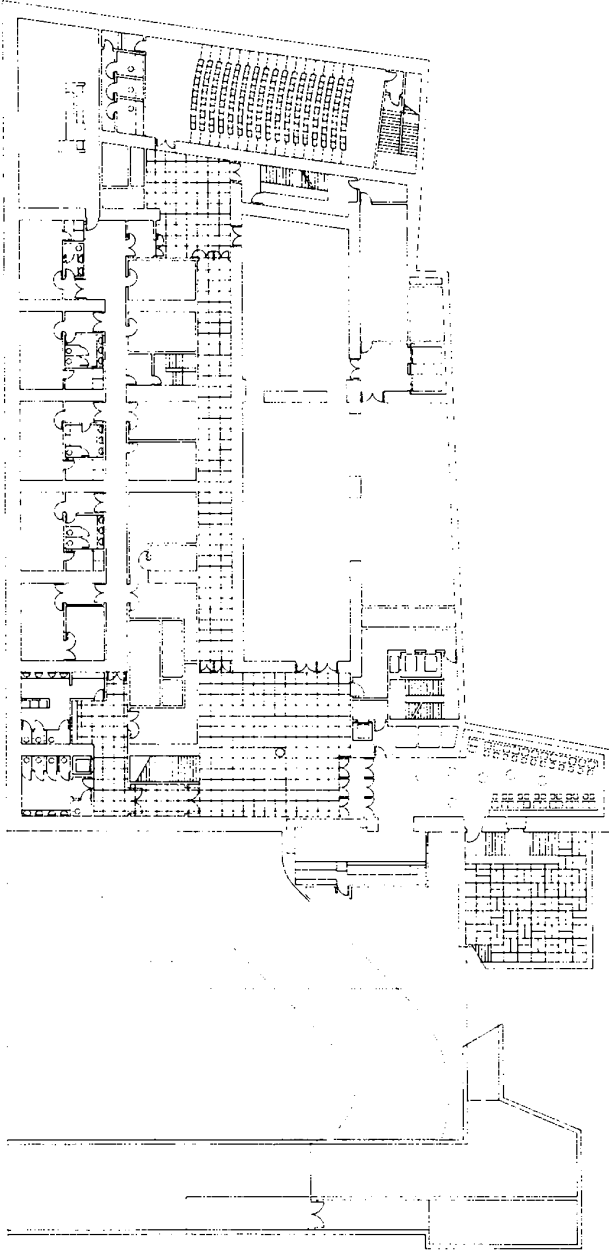
#### LAS COLECCIONES DE CUADROS EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Gracias a los trabajos realizados se disponen de amplias salas y galerías, distribuidas fundamentalmente en tres plantas, donde han sido expuestas las obras atendiendo a rigurosos criterios museológicos. Se realizaron grandes esfuerzos para conseguir la iluminación y climatización más adecuadas. En virtud de los diversos acuerdos vinieron a España, como hemos dicho, setecientos setenta y cinco cuadros; cuatrocientos cuarenta y siete de los llamados Maestros Antiguos (hasta el siglo XIX) y trescientos veintiocho de los llamados Maestros Modernos (siglos XIX y XX). Cuatrocientos cincuenta y uno, pertenecientes a ambos conjuntos, componían un núcleo inamovible («core») de la colección, pudiendo los demás, si se considerase conve-

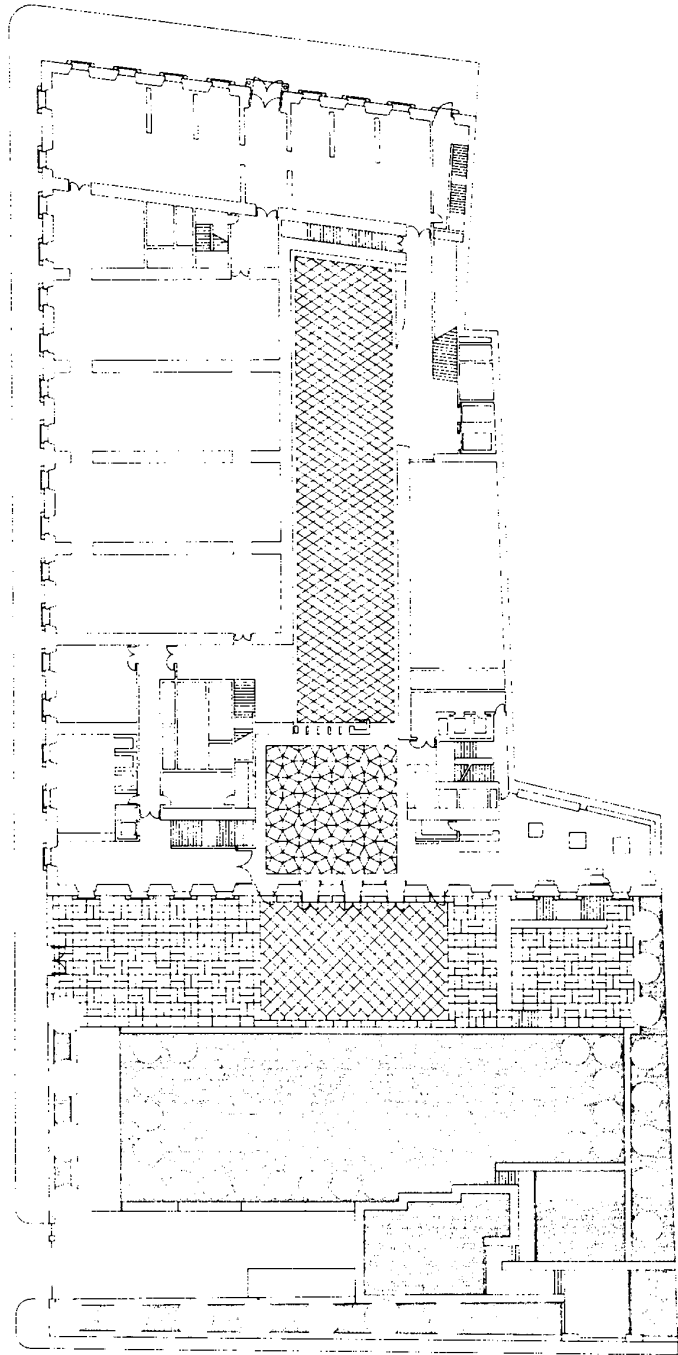
niente, ser sustituidos por otros de semejante o superior calidad. La adquisición en firme de los cuadros hizo que todos, sin excepción, se incorporasen de manera definitiva al Patrimonio Histórico Español. El barón, posteriormente a la firma del acuerdo, ha tenido a bien ceder graciosamente otras pinturas (además de esculturas y objetos de carácter suntuario), que enriquecen el acervo de obras expuestas. No se olvide que un cierto número de cuadros se exhiben en las salas del Monasterio de Pedralbes de Barcelona.

Las colecciones abarcan un período de tiempo muy amplio, ya que se inician con obras del siglo XIII y concluyen con las de artistas todavía vivos. Aunque se hayan distribuido en dos grandes grupos, los cuadros de los Maestros Antiguos y Modernos de exhiben sin solución de continuidad. Se ha preferido iniciar el itinerario recomendado, según un criterio cronológico, partiendo de la planta superior, agrupándose las pinturas por escuelas y haciendo factible, en la práctica, una visión antológica de toda la historia de la pintura aunque los focos artísticos y maestros representados reflejen, lógicamente, las preferencias de quienes adquirieron los cuadros, es decir, del actual barón y de su padre y homónimo.

En consonancia con lo que acabamos de decir el recorrido se inicia tomando como punto de partida la pintura italiana del «ducento» y del «trecento», siguiendo por los ámbitos que con-

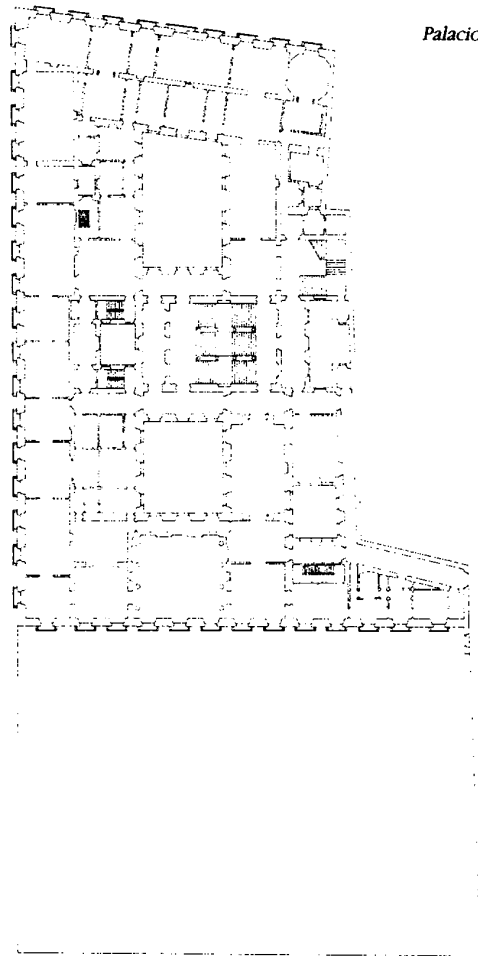


*Planta del primer sótano.*



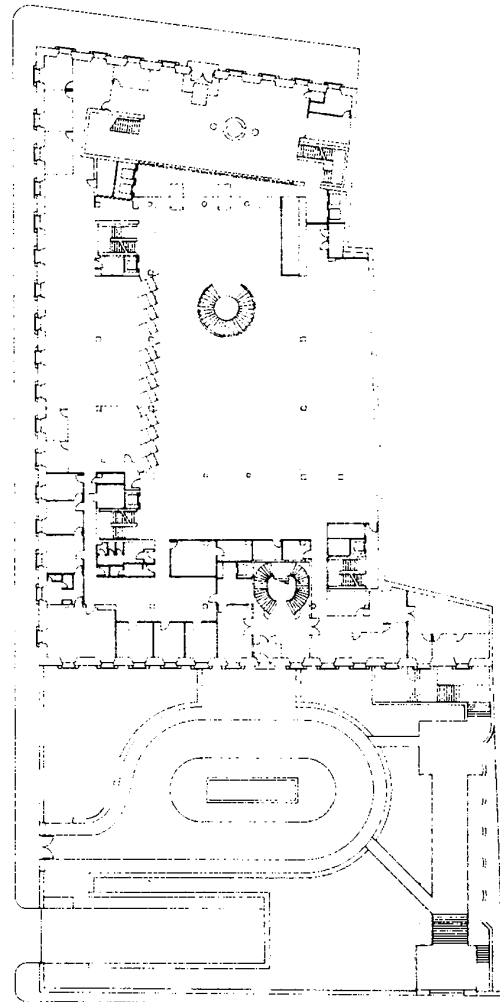
*Planta baja.*

*Museo Thyssen-Bornemisza en el Palacio de Villahermosa  
remodelado por Rafael Moneo Vallés (1992).*



Planta del edificio antes de su remodelación interna entre 1973-1975.

Palacio de Villahermosa.



Planta del edificio tras su transformación en Banca López Quesada (1973-1975) por el arquitecto Moreno Barberá.

modo que su mantenimiento y conservación no sea muy gravoso. La luz artificial está debidamente equilibrada en sus componentes y es preciso adelantar que las lámparas quedan incorporadas en la solución adoptada para el techo.

Las plantas y secciones que se reproducen podrán completar la información sobre los criterios seguidos por el arquitecto don Rafael Moneo en la remodelación del Palacio de Villahermosa.

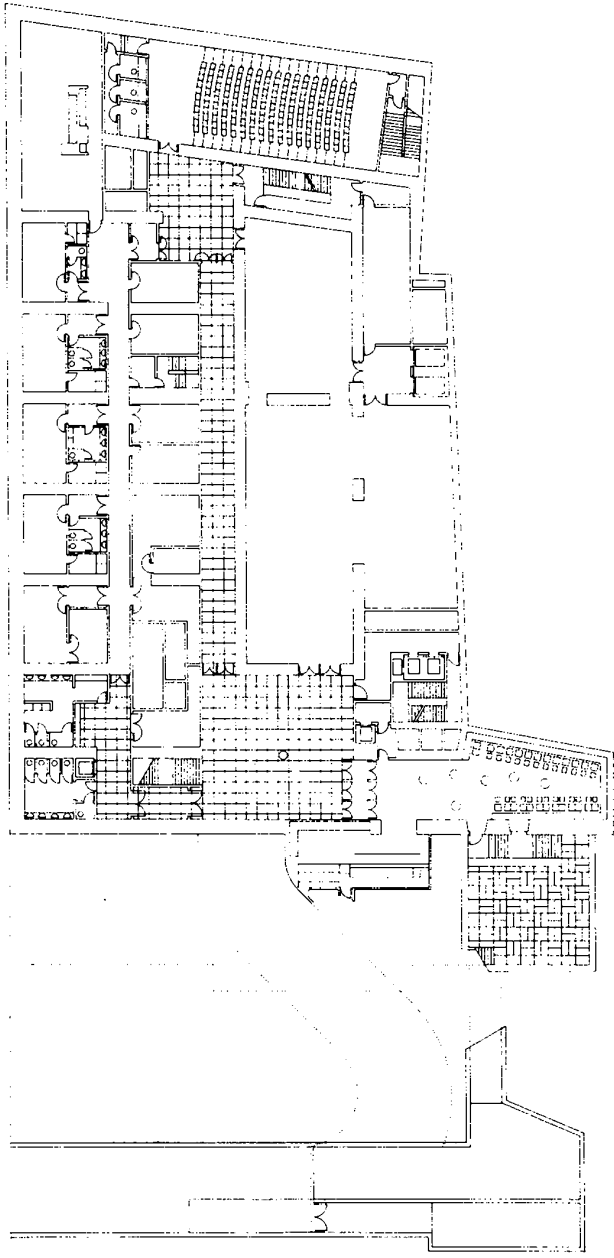
#### LAS COLECCIONES DE CUADROS EN EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Gracias a los trabajos realizados se disponen de amplias salas y galerías, distribuidas fundamentalmente en tres plantas, donde han sido expuestas las obras atendiendo a rigurosos criterios museológicos. Se realizaron grandes esfuerzos para conseguir la iluminación y climatización más adecuadas. En virtud de los diversos acuerdos vinieron a España, como hemos dicho, setecientos setenta y cinco cuadros; cuatrocientos cuarenta y siete de los llamados Maestros Antiguos (hasta el siglo XIX) y trescientos veintiocho de los llamados Maestros Modernos (siglos XIX y XX). Cuatrocientos cincuenta y uno, pertenecientes a ambos conjuntos, componían un núcleo inamovible («core») de la colección, pudiendo los demás, si se considerase conve-

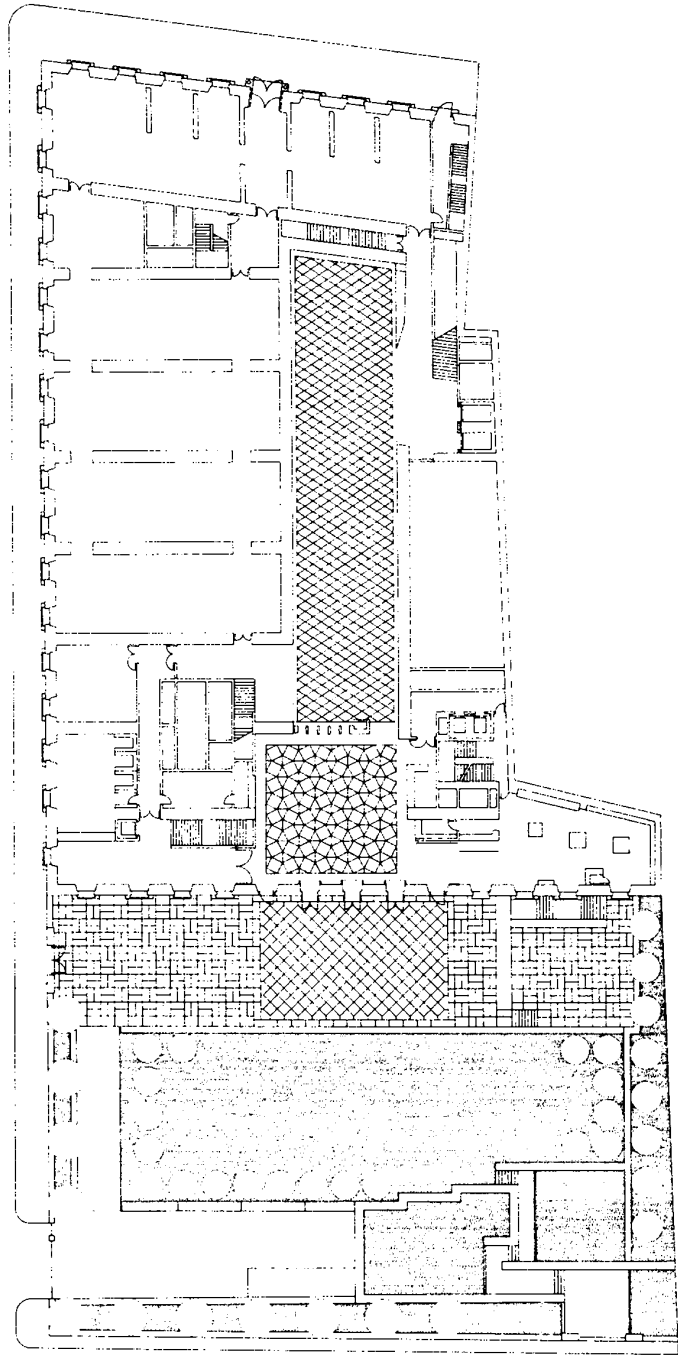
niente, ser sustituidos por otros de semejante o superior calidad. La adquisición en firme de los cuadros hizo que todos, sin excepción, se incorporasen de manera definitiva al Patrimonio Histórico Español. El barón, posteriormente a la firma del acuerdo, ha tenido a bien ceder graciosamente otras pinturas (además de esculturas y objetos de carácter suntuario), que enriquecen el acervo de obras expuestas. No se olvide que un cierto número de cuadros se exhiben en las salas del Monasterio de Pedralbes de Barcelona.

Las colecciones abarcan un período de tiempo muy amplio, ya que se inician con obras del siglo XIII y concluyen con las de artistas todavía vivos. Aunque se hayan distribuido en dos grandes grupos, los cuadros de los Maestros Antiguos y Modernos de exhiben sin solución de continuidad. Se ha preferido iniciar el itinerario recomendado, según un criterio cronológico, partiendo de la planta superior, agrupándose las pinturas por escuelas y haciendo factible, en la práctica, una visión antológica de toda la historia de la pintura aunque los focos artísticos y maestros representados reflejen, lógicamente, las preferencias de quienes adquirieron los cuadros, es decir, del actual barón y de su padre y homónimo.

En consonancia con lo que acabamos de decir el recorrido se inicia tomando como punto de partida la pintura italiana del «ducento» y del «trecento», siguiendo por los ámbitos que con-

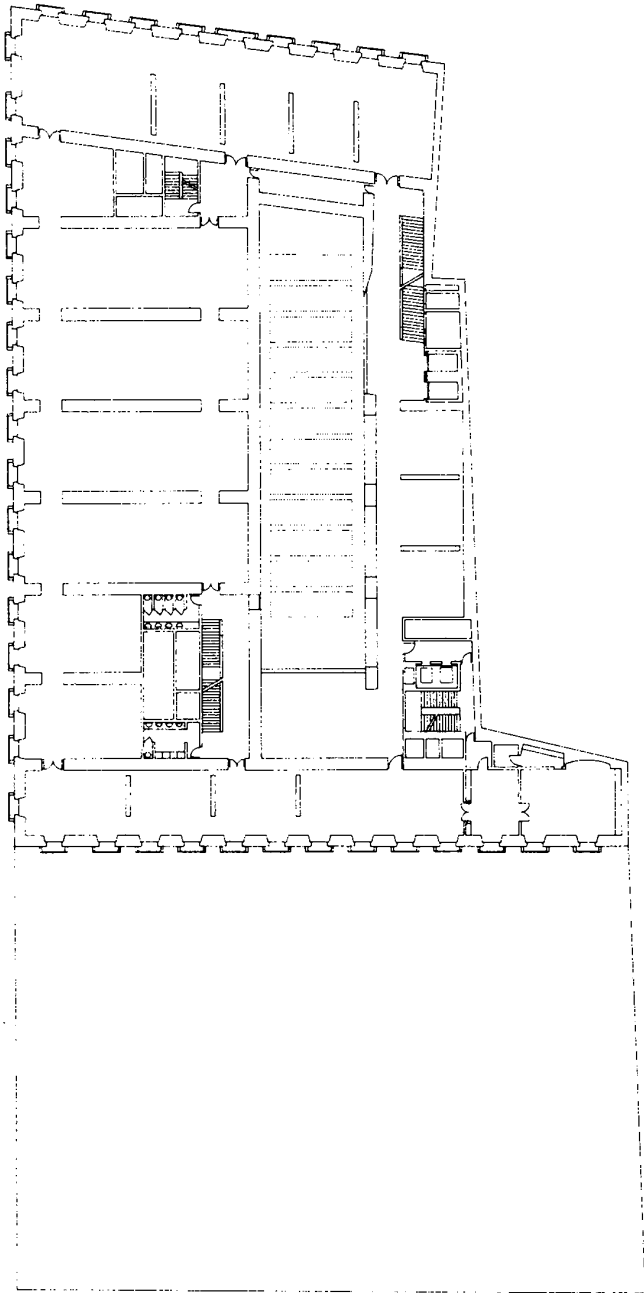


Planta del primer sótano.

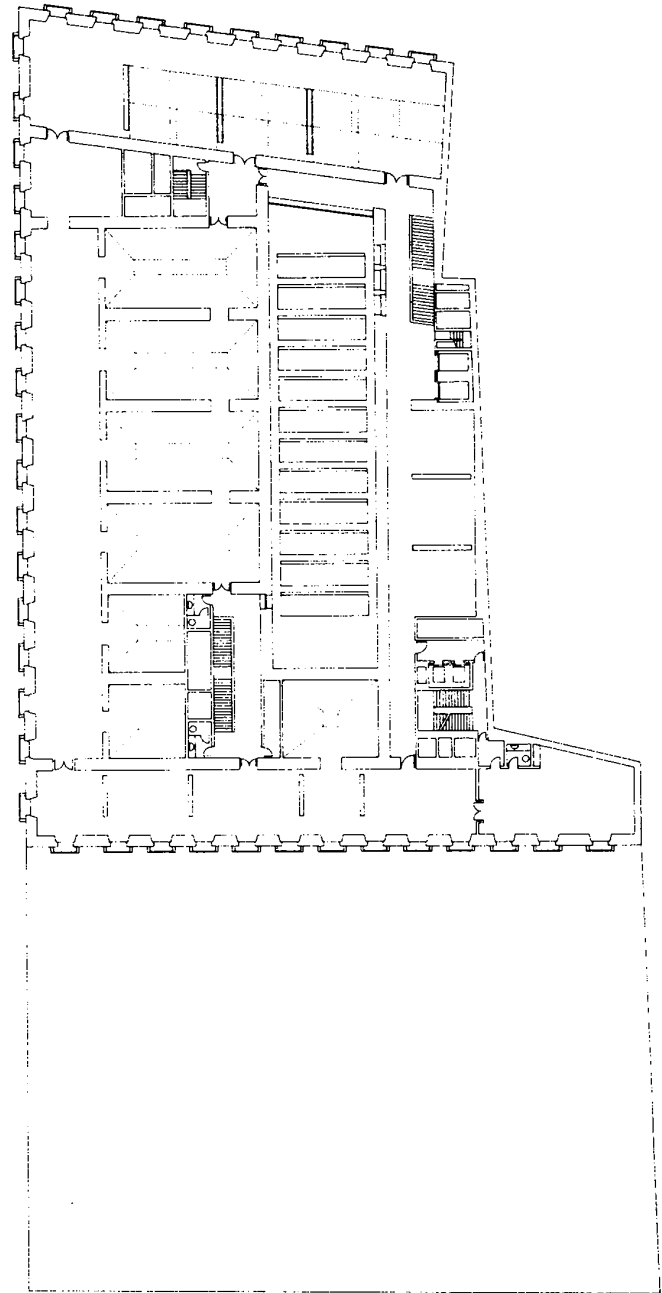


Planta baja.

Museo Thyssen-Bornemisza en el Palacio de Villahermosa  
remodelado por Rafael Moneo Vallés (1992).

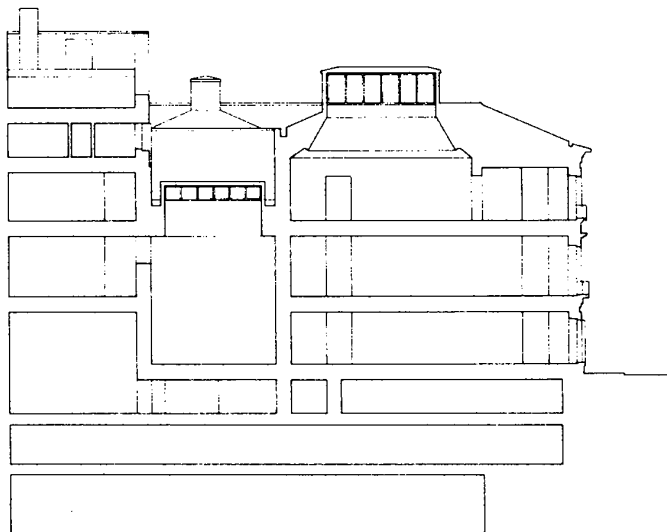


Planta primera.



Planta segunda.

Museo Thyssen-Bornemisza en el Palacio de Villahermosa  
remodelado por Rafael Moneo Vallés (1992).



Sección transversal del Museo Thyssen-Bornemisza en el ámbito del Palacio de Villahermosa según proyecto de Rafael Moneo Vallés (1992).

tienen obras del «quattrocento» (algunas de capital importancia como las de Ghirlandajo y Carpaccio) que nos sitúan, de hecho, en los albores del Renacimiento. Luego se exhiben los valiosos conjuntos de primitivos neerlandeses del siglo XV (conviviendo los flamencos y holandeses) y de los germánicos (con neto predominio de los alemanes) que se remontan en algunos casos al siglo XIV. Dentro ya del XVI asistimos a la plenitud del Renacimiento y del Manierismo, centrados obviamente en Italia, pero con amplia difusión en las mismos focos nórdicos que acaban de citarse; subrayemos la presencia, entre numerosas obras relevantes, de las alemanas, verdaderamente maestras, de Dürero y Holbein. Los siglos XVII y XVIII, que registran el triunfo del Barroco y del Rococó, vuelven a mostrar, en las salas del Museo, la vitalidad de las escuelas italiana, flamenca y holandesa, estas últimas ya plenamente diferenciadas. La trascendental aventura del realismo claroscuro nos ofrece su mejor plasmación en un lienzo importantísimo del Caravaggio; pero otros maestros contemporáneos acreditan la temprana difusión de esta tendencia en diversos lugares. El espectáculo plural y sugestivo de los géneros que fructificaron en los Países Bajos se despliega en un crecido número de cuadros que llenan varias salas del Museo; en ellas se ofrece un capítulo esencial de la pintura europea mal representado en las colecciones españolas. Parte de estas fecundas experiencias han de verse en la primera planta que acoge también las creaciones de escuela española, francesa y británica abarcando (sobre todo las dos primeras) varios siglos; en estos focos artísticos importa destacar la presencia de excelentes obras aisladas de maestros señeros; recordemos, en nuestro país, las de Juan de Flandes, El Greco, Ribera, Zurbarán, Murillo, Goya... Las últimas salas de la primera planta y las de la planta baja muestran el multiforme panorama, por tantos motivos apasionante, de los «ismos» de los siglos XIX y XX, con artistas de Europa y América muy poco conocidos en nuestro país. Pero de las colecciones de cuadros

de los llamados «Maestros Modernos» se ocupa el volumen segundo de esta obra.

#### LAS SALAS DEL MONASTERIO DE PEDRALBES

Digno complemento de la profunda remodelación llevada a cabo en el Palacio de Villahermosa, fueron las obras de acondicionamiento efectuadas en el Monasterio de Pedralbes bajo la dirección de los arquitectos don Josep Maria Julià y don Pere López Íñigo, designados por el Ayuntamiento de Barcelona, mediando la autorización de la Generalitat. En primer lugar para hacer accesibles al público las dos grandes naves que habían sido dormitorios y que se convertirían en salas de exposición, fue preciso construir un nuevo acceso que exigió obras complementarias de saneamiento y la construcción de piezas adecuadas para albergar la maquinaria del aire acondicionado y de otras instalaciones. Hubo que construir además galerías de servicio, sustituir forjados y rebajar el suelo. Se creó, en suma, un nuevo acceso a la esplendorosa sala principal, desde un extremo de la misma, por la que se llega a la llamada «Sala de la Reina». Los magníficos espacios de exhibición están dotados de control automático de temperatura y humedad, de circuitos cerrados de televisión, sistemas de seguridad y de detección de incendios, así como de adecuadas instalaciones de iluminación.

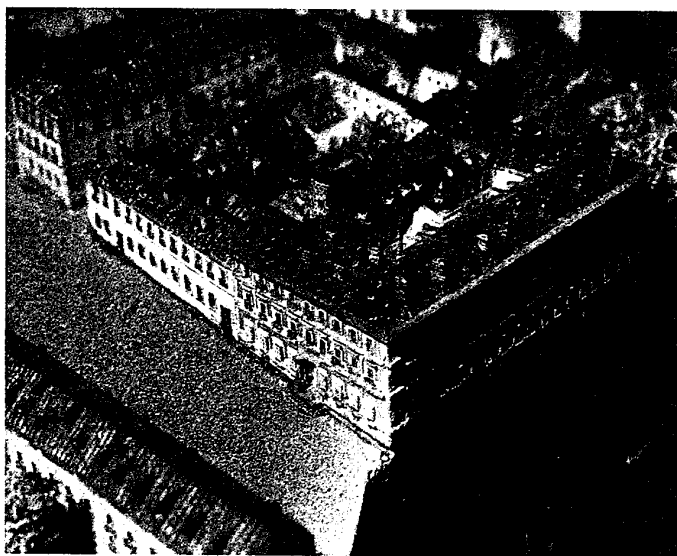
#### LOS TEXTOS SOBRE LOS MAESTROS ANTIGUOS

Las páginas que siguen del presente volumen pretenden ofrecer una concisa noticia sobre los cuadros de los siglos XIII al XIX. Para hacer más accesible una densa y copiosa información, se han agrupado las obras en torno a las escuelas y pintores a que pertenecen. De esta forma, en la medida de lo posible, se encuentran dentro de un orden similar al que aparecen en las salas del Museo. Breves comentarios sobre los focos artísticos y apretadas biografías de los artistas preceden a las noticias de los cuadros, que se reproducen en color.

Como complemento de los textos (sobre las escuelas, artistas y obras) e ilustraciones se ha incorporado un *Registro de cuadros por orden alfabético de pintores* que, confiamos, será de gran utilidad para los especialistas. Contiene la ficha técnica de cada uno, con datos sobre su historia, exposiciones en que figuró y referencias bibliográficas abreviadas. Al final figura la *Bibliografía «in extenso»*, agrupándose bajo el epígrafe Thyssen-Bornemisza, y por orden cronológico, los diversos catálogos específicos de la Colección y de las exposiciones monográficas.

Hay que poner el mayor énfasis al encarecer la importancia del acervo bibliográfico que se ha ido generando sobre la Colección, especialmente en la parte relacionada con los Maestros Antiguos. Es obvio que ha constituido un riquísimo venero de información al redactar este volumen. Primeramente habría que recordar los catálogos dedicados a las obras reunidas por el pri-



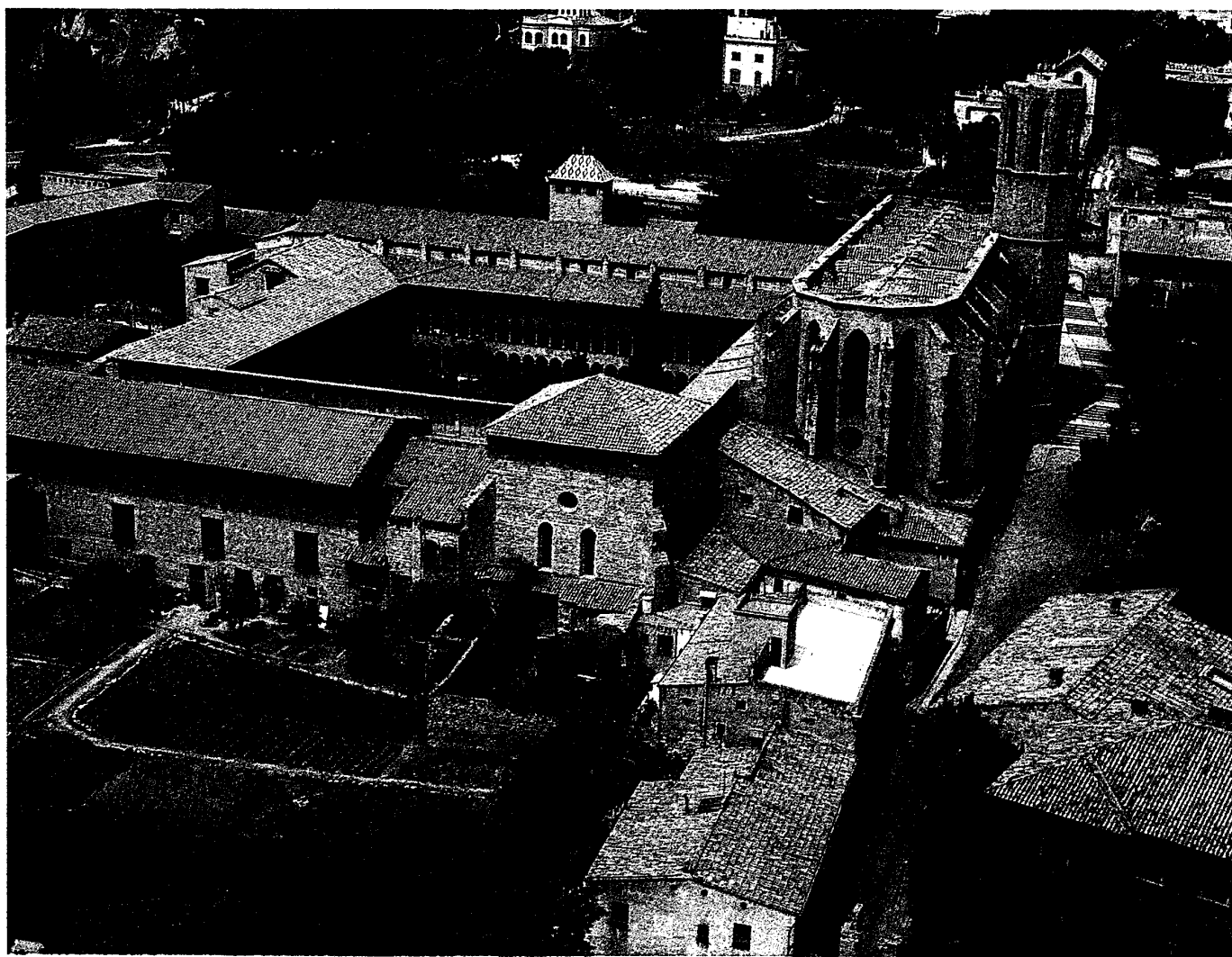


El Palacio de Villahermosa  
en la maqueta de Madrid  
realizada por León Gil de Palacio (1830).  
Museo Municipal.

mer barón Heinrich Thyssen-Bornemisza y que dieron vida a la Colección Schloss Rohoncz; se inician con el de la memorable exposición que tuvo lugar en la Neue Pinakothek de Munich en 1930 y tienen continuidad en los preparados por Rudolf Heinemann y que se editaron entre 1937 y 1964, manteniéndose el título de la Colección aunque su fundador había muerto en 1947. Posteriormente vio la luz la obra en dos volúmenes (uno para texto y otro para láminas) con un título que prevalecerá hasta nuestros días: *The Thyssen-Bornemisza Collection*; tuvo su mejor expresión en la edición de 1969 y, como las anteriores, estuvo a cargo del Rudolf Heinemann (que se ocupó de los maestros italianos y españoles) colaborando en la obra Johann Conrad Ebbinge-Wubben (que estudió los cuadros de maestros holandeses y flamencos), Christian Salm (maestros alemanes) y Charles Sterling (maestros franceses). Como obras de conjunto hay que citar también las de Gertrude Borghero (*Thyssen-Bornemisza Collection, Catalogue Raisonné of the Exhibited Works of Art. 1986*) y Caroline de Watteville (*Collezione Thyssen-Bornemisza, Guida alle opere esposte. 1989*). Todo este repertorio bibliográfico se enriquece además con los catálogos de las numerosas exposiciones temporales.

A las valiosas y útiles publicaciones que acaban de citarse hay que añadir los importantísimos catálogos críticos, por escuelas, que empezaron a ver la luz a partir de 1989. Es indispensable citarlos. Son los de Colin Eisler (que incorporó las aportaciones de diversos colaboradores), *Early Netherlandish Painting* (1989); Miklós Boskovits (con la colaboración de Serena Padovani), *Early Italian Painting 1290-1470* (1990); Ivan Gaskell, *Seventeenth-century Dutch and Flemish Painting* (1990) y de Isolde Lübbeke, *Early German painting 1350-1550* (1991). Como se verá, las fechas de publicación preceden, de modo inmediato, a la de nuestro volumen. Tuvimos, por lo tanto, que incorporar con rapidez numerosos datos nuevos e incluso modificar atribuciones. Por otro lado renunciamos a transcribir los copiosos repertorios bibliográficos que figuran en las susodichas obras; los lectores interesados deberán acudir a ellas. En el futuro otros catálogos críticos completarán el estudio en profundidad de los cuadros de la Colección Thyssen-Bornemisza. Cuando estén impresos podrán suplirse carencias informativas de nuestra publicación.

Los autores desean hacer constar (aún a costa de resultar reiterativos) que este libro se nutre, fundamentalmente, de los datos contenidos en la publicaciones que acaban de reseñarse. También desean poner de relieve, con sincero reconocimiento, la colaboración recibida por parte de las personas encargadas en Lugano de conservar la Colección, dirigidas, en 1992, por doña Irene Martín. En cumplimiento de los términos del acuerdo con «Favorita Trustees Ltd.» nos han facilitado, entre otras cosas, transparencias en color de los cuadros para reproducirlos aquí; no obstante, casi un centenar se han fotografiado de nuevo en Madrid. Como antes se ha dicho, los textos, dada su finalidad, se han redactado de modo muy breve, procurando brindar una información básica y limitando al máximo los juicios de valor. En cambio se ha optado por enriquecer las no-



Monasterio de Pedralbes.

ticias sobre los cuadros con una apretada descripción de los mismos, porque somos conscientes de su utilidad a la hora de contemplarlos. Se ha realizado un ingente esfuerzo para recoger un denso y copioso caudal de materiales. A ordenarlos y a realizar una primera redacción con una parte de ellos, contribuyeron con entusiasmo (prestando su concurso durante varias semanas) tres doctorandas de la Universidad de Granada: doña Esther Galera (ya doctora), doña María del Carmen López Perññez y doña Ana María Fernández Zamora. Conste nuestro profundo agradecimiento. No podemos pasar tampoco por alto la desinteresada contribución de la Fundación Universitaria Española, que puso a nuestra disposición sus instalaciones. Finalmente hemos de poner de relieve la gran ayuda encontrada en el Museo del Prado, a través, sobre todo, de su biblioteca.

Antes de poner punto final a esta introducción advertiremos que constituye una puesta al día de la que figuraba en la primera edición de esta obra, que vió la luz en octubre de 1992, coincidiendo con la inauguración del Museo del Palacio de Villahermosa. El resto del volumen es una reimpresión de la que apareció entonces. La tarea de poner al día cuanto se dice sobre

los cuadros, exposiciones y bibliografía, obligaría a retrasar demasiado esta reedición. Pero debe advertirse que, en cumplimiento de los fines de la Fundación, no han cesado, en el área de conservación y restauración, los trabajos de actualización de datos sobre los cuadros y mejora del archivo fotográfico. Desde 1992 se han publicado sendas *Guías* del Museo y de las salas del Monasterio de Pedralbes, al margen de los Catálogos de las exposiciones temporales como las tituladas *Del Impresionismo a las vanguardias*, *obras sobre papel* o *El paisaje holandés*. En todo caso, los lectores que deseen poseer una completa información de la vida del Museo podrán acudir a la *Memoria 1992-1993*. En ella se contienen noticias sobre la historia de la Colección, adquisición de los cuadros, obras realizadas en los edificios, actividades del Museo, publicaciones, además de informes económicos y noticia de las personas vinculadas a la Fundación-Colección Thyssen-Bornemisza.