

INTRODUCCIÓN

Como es sabido, la colección Thyssen-Bornemisza de maestros modernos ha sido reunida por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a lo largo de las cuatro últimas décadas. Su padre, el creador de la colección Thyssen-Bornemisza, se interesó únicamente por la pintura europea de los siglos XIII al XVIII (y no por toda ella: la escuela inglesa, por ejemplo, parece haberle atraído muy poco). Aunque compró obras de Spitzweg, Böcklin o Hans von Marées, su actitud ante la pintura del XIX era ya de franco escepticismo. Y el arte del XX no le interesaba en absoluto. Para él —y también para su principal asesor, el crítico y marchante Rudolf Heinemann— el arte moderno carecía de valor alguno. Lógicamente, procuró inculcar esas ideas en sus hijos. El barón Hans Heinrich admite de buen grado haber sufrido en ese aspecto un auténtico lavado de cerebro. Según ha afirmado después, al principio él amaba la colección de su padre pero la pintura no le interesaba gran cosa y las visitas a los museos no le divertían nada. Su amor por el arte sólo se despertaría verdaderamente durante la Segunda Guerra Mundial, mientras vivía en un Lugano «muy alejado de todo cuanto sucedía y [donde] quedaban pocas cosas que hacer más que estar en la galería» (entrevista con Joan Alvarez, 1989, p. 27). Por otra parte, la decisión de rescatar las obras que, al morir su padre en 1947, correspondieron a sus hermanos y la de acrecentar la colección parecen haber sido asumidas en principio como un deber filial («una demostración de respeto», ha escrito S. de Pury). Si se tienen en cuenta los hechos anteriores y el de que también él utilizó en principio como asesor a Rudolf Heinemann, se podrá comprender con facilidad que durante años —desde 1947 a 1961, para ser exactos— el barón comprara únicamente obras de maestros antiguos buscando rellenar las lagunas de la colección heredada ampliándola sin modificar su perfil. Todo gran coleccionista tiene, sin embargo, una personalidad muy definida. Y la del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza empezó a revelarse plenamente cuando, a comienzos de los sesenta, desoyó por primera vez las advertencias paternas volviendo su mirada hacia la pintura moderna. En adelante seguiría incrementando los fondos de maestros antiguos (y no debe olvidarse que ha sido él quien ha adquirido, entre otras muchas, piezas tan básicas como la tabla procedente de la predela de la *Maestà* de Duccio, *La Virgen del árbol seco* de Petrus Christus, la *Virgen con el Niño y ángeles* de Lorenzo Monaco o los retratos atribuidos al Maestro de Flemalle y Antonello de Messina) pero al tiempo iría creando —y a un ritmo que asombra— uno de los más fascinantes conjuntos privados de pintura moderna existentes en la actualidad. Según él, todo par-

tió de un razonamiento simple y contundente a la vez, de una convicción lentamente madurada que le llevaría, tras años de obediencia a los deseos paternos, al acto de rebelión —y de autoafirmación— fundamental en su actividad como coleccionista. «Gradualmente», ha escrito, «comencé a pensar que todos los esfuerzos artísticos hechos en la primera mitad de este siglo, en una época en la que se han conseguido los mayores logros en la mayor parte de las áreas, no podían estar desprovistos de interés» (1983, p. 76).

Los comienzos de su actividad como coleccionista de pintura moderna han sido relatados por el barón en un artículo titulado «German Expressionism. A Personal Choice», que publicó la revista *Apollo* en su número de julio de 1983, dedicado monográficamente a la colección Thyssen-Bornemisza. Allí cuenta que la primera obra que compró fue una acuarela de Nolde realizada hacia 1931-35 y que representa a una joven pareja. Salió a subasta en el *Stuttgarter Kunstkabinett* y el barón —que había sido presentado a Roman Norbert Ketterer, propietario de esa firma, por Stavros Niarchos y David Rockefeller— se sintió «impresionado por su audaz gama cromática y la particularísima atmósfera que emanaba de ella». Ese mismo año compró (siempre a Ketterer, que tras guiar sus primeros pasos en el arte del XX se convertiría en un buen amigo y proveedor suyo) lienzos de Pechstein (*El mercado de caballos*, de 1910, y *Verano en Nidden*, de 1920), Kirchner (*Doris con cuello alto*, de 1906-09, y *Fränzi ante una silla tallada*, de 1910), Heckel (*La casa blanca*, de 1908) y Schmidt-Rottluff (*Sol sobre un bosque de pinos*, de 1913). Durante los años siguientes el barón concentraría sus esfuerzos en reunir un conjunto representativo del expresionismo alemán de comienzos de siglo. Al principio compró básicamente obras de los pintores del *Brücke* y de expresionistas independientes como Itten, Feininger o Beckmann; después, de los artistas del *Blaue Reiter* (él mismo ha contado cómo buscó durante años una obra importante de Marc, conseguida al fin al comprarle a Leonard Hutton *El sueño*, de 1913); y finalmente y ya en los setenta y los ochenta —en una época en que su mirada se había abierto a otros movimientos y, por tanto, sus compras de expresionistas fueron porcentualmente menos importantes— seguiría adquiriendo obras que le permitieran presentar una visión más omnicomprendiva de la pintura alemana del primer tercio del siglo (y así, entre 1978 y 1980 adquirió prácticamente todas las obras de los pintores de la Nueva Objetividad que se han incorporado al Museo de Madrid, en 1983 las dos de Kirchner —*Cocina alpina* y *Junkerboden*

nevado— que permiten apreciar su período final y en 1988 *El circo*, la obra de Macke más importante de la colección). Anthony Burgess ha escrito que los expresionistas alemanes son «la base histórica y de hecho psicológica» de la colección Thyssen-Bornemisza de maestros modernos (1984, p. 17). Podría añadirse que en un principio representaron también una cierta opción ideológica, porque si bien es cierto que la decisión de coleccionar sus obras respondió básicamente a criterios estéticos, de gusto, no puede olvidarse la afirmación del barón de que «el hecho de que estos artistas hubieran sido oprimidos por el régimen nacionalsocialista y el que su arte hubiera sido estigmatizado oficialmente tachándolo de degenerado fue para mí un incentivo adicional» (*op. cit.*, p. 76). Significativamente, dos de los cuadros del Museo Thyssen-Bornemisza —*Nubes de verano* de Nolde y *Metropolis* de Grosz— pertenecieron hasta 1937 a museos alemanes y, considerados como muestras de «arte degenerado», fueron vendidos por el gobierno nazi ese mismo año.

Durante los años sesenta la colección Thyssen-Bornemisza de maestros modernos estuvo compuesta mayoritariamente por obras de los expresionistas alemanes. Pero no exclusivamente por ellas. Al contrario de lo que se suele pensar, el barón adquirió desde el principio obras de otros pintores y épocas (aunque es verdad que casi todas ellas mostraban una relación más o menos próxima con las de los expresionistas alemanes). Una mirada atenta a las fechas de adquisición de los cuadros que se han incorporado al Museo Thyssen-Bornemisza permite observar que los dos cuadros de Nicolas de Staël (*Paisaje mediterráneo* y *Composición gris*) entraron en la colección en 1961 y 1963 respectivamente, que el lienzo de Pollock (*Marrón y plata I*) fue la primera compra de 1963 y que las primeras obras de Chagall (*La Virgen de la aldea*) y van Gogh (*Descargadores en Arles*) ingresaron en 1965. Ya en 1968 el barón adquirió otra obra del expresionismo abstracto americano: *Ritmos de la tierra* de Mark Tobey. Hacia esas fechas se intensificarían, por otra parte, las compras de pintura realista, impresionista y postimpresionista francesa, representada ya en la colección desde 1961 a través de *El trigal* de Renoir. Y ya entrados los setenta, hacia 1972-73, el barón inició un período de adquisiciones masivas que acabarían por dotar a la colección de su personalidad definitiva. El mismo ha explicado con estas palabras el proceso de diversificación de la colección a partir de los expresionistas alemanes: «Marc era compañero de Wassily Kandinsky en el grupo 'Blaue Reiter'. Así que comencé a sentirme muy interesado por Kandinsky, lo que a su vez me llevó a comprometerme activamente en la compra de obras de miembros de la vanguardia rusa y, más generalmente, de obras de los pioneros del arte abstracto. Esos movimientos más o menos paralelos tales como el cubismo, el futurismo, el vorticismismo o 'De Stijl' están ahora bien representados en mi colección. De ahí en adelante comencé a explorar la mayor parte de los movimientos importantes del siglo XX» (*op. cit.*, p. 78). Como ya se dijo, ese proceso de diversificación sólo comenzó a hacerse patente bien entrados los setenta. 1973 fue el año del inicio de la espléndida

colección de pintura americana del siglo XX, comenzada sistemáticamente —tras las ocasionales compras de obras de Pollock y Tobey ya aludidas— con la adquisición en subasta de varios cuadros de O'Keeffe, Sheeler y Demuth que habían pertenecido a Edith G. Halpert y otros de Davis y Weber comprados a una galería neoyorquina. Ese mismo año el barón adquirió ya alguna obra de la vanguardia rusa (*Bodegón con botella y copa*, de A. Exter) y, después, en los años siguientes, multiplicó sus compras de cubistas, futuristas, vanguardistas rusos, abstractos geométricos europeos de entreguerras y surrealistas. Finalmente, en 1979 (e influido al parecer por sus visitas a museos americanos y la lectura de libros como *Nature and Culture* de Barbara Novak) inició la colección de pintura americana del siglo XIX. Durante esos años las compras se sucedieron a un ritmo febril: casi un centenar por año y en alguno, como en 1977, bastante más. Y aunque, obviamente, el barón compró entonces simultáneamente obras muy variadas pertenecientes a todos los movimientos que le interesaban, hubo ciclos y cambios de dirección perfectamente apreciables. Las obras que se han incorporado al Museo permiten seguir de nuevo, de forma aproximada, la ampliación de sus intereses y el modo en que su atención fue pasando de un movimiento a otro. No puede atribuirse a la casualidad, en efecto, que prácticamente todas las obras surrealistas que se han incorporado al Museo fueran adquiridas entre 1971 y 1976, que las de los cubistas «ortodoxos» (Picasso, Braque, Gris, Gleizes) lo fueran entre 1975 y 1978, la mayor parte de las de la vanguardia rusa entre 1976 y 1981, las de *De Stijl* entre 1977 y 1979 y las de los vorticistas ingleses en 1980-81. Cabe incluso observar curiosas correspondencias (por ejemplo: las compras de abstractos europeos de postguerra coinciden, en cuanto a fechas, con las del inicio de su interés por los pioneros de la abstracción) y, a veces, un deslizamiento de la atención siguiendo el hilo genético de determinadas tendencias (así, a las compras de obras cubistas siguen las de los futuristas y a éstas las de pinturas de derivación cubista y futurista —Kupka, Delaunay, Picabia...— y, finalmente, las de los vorticistas). De ello no debe extraerse, sin embargo, la idea de que ésta sea una colección construida con un criterio sistemático ni de carácter museal (didáctico, omnicompreensivo o ilustrador de una tesis). El barón —cuya ventaja ha sido, según dice, no depender de un comité de expertos sino de lo que él llama su «sexto sentido»— ha afirmado en múltiples ocasiones que compra simplemente lo que le gusta, los movimientos y artistas por los que está interesado y las obras que, de un modo u otro, consiguen conmoverle. Siempre se ha vanagloriado de adoptar por sí solo las decisiones asumiendo sus riesgos. Los asesores, ha dicho en alguna ocasión, le aburren. Y aunque, lógicamente, ha tendido con el tiempo a reunir conjuntos representativos de las épocas y movimientos por los que se siente atraído, su mirada dista mucho de parecerse a la de un erudito o un historiador. En 1989 Joan Alvarez le dijo en una entrevista: «Dentro del coleccionismo de arte moderno, su colección se ha diferenciado de otras precisamente por el difícil equilibrio entre el espíritu museístico y el gusto personal». La respuesta del barón no dejó lugar a dudas sobre los criterios que han regido su actividad.

como coleccionista. «En mi caso», dijo, «siempre he estado próximo a los directores de museos que, digamos, defienden un espíritu científico profesional. Tienen toda la razón, pero yo no colecciono para hacer una exposición. He coleccionado siempre aquello que me gustaba o para completar la colección de mi padre. Si con el tiempo y la suerte y durante treinta años o más se puede llegar a hacer una colección de americanos relativamente completa, una colección de expresionistas alemanes relativamente completa, aunque no se haya hecho científicamente, se puede estar satisfecho. Pero esto le da a la colección también un carácter personal, refleja un gusto. Yo tengo un cierto gusto. A lo mejor tengo un cuadro rojo porque me gustan los cuadros rojos, y no un cuadro azul porque no me gustan los cuadros azules, aunque resulte científicamente necesario» (en *op. cit.*, pp. 27-28).

A mediados de los ochenta la colección Thyssen-Bornemisza de maestros modernos contaba ya con más de ochocientas obras. Algunas podían verse en Villa Favorita, Daylesford House y otras residencias del barón. Sin embargo, y al contrario de la de maestros antiguos —cuyo núcleo fundamental ha estado siempre abierto al público desde 1948 en Villa Favorita—, ésta no ha gozado nunca de una instalación estable debido a las carencias de espacio de la galería de Lugano. Como es sabido, esa fue una de las causas principales que llevaron al barón a proyectar la ampliación de Villa Favorita y después, al no conseguir un acuerdo con las autoridades ticinesas, a buscar otro lugar en donde su colección, instalada adecuadamente durante un período razonable de tiempo, fuera a la vez fácilmente accesible a un público numeroso. Pero entretanto la parte más importante de la colección no ha estado oculta ni almacenada en depósitos. El barón ha sido generoso a la hora de prestar obras aisladas para múltiples exposiciones y además desde 1975 en adelante decenas de ciudades de Europa, Estados Unidos, Australia y Japón han albergado muestras en las que se podía contemplar bien una selección amplia de los cuadros más importantes de la colección, bien los fondos de pintura americana de los siglos XIX y XX o bien, en exposiciones más reducidas, las del expresionismo alemán y las del impresionismo y postimpresionismo francés*.

* La lista de estas exposiciones es larga —y seguramente pesada—, pero sólo recorriéndola en su integridad es posible percatarse de la amplitud de miras de que, en este aspecto, ha hecho gala el barón: *Moderne Kunst aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza* (Bremen, 1975), *The Origin of the 20th Century in the Collection Thyssen-Bornemisza* (Tokyo, Kobe y Fukuoka, 1976), *La Collezione Thyssen-Bornemisza. Tableaux Modernes* (Bruselas y París, 1977-78), *La Collezione Thyssen-Bornemisza. Arte Moderna* (Lugano, 1978), *American & Europe. A Century of Modern Masters from the Thyssen-Bornemisza Collection* (Perth, Adelaida, Brisbane, Melbourne, Sidney, Wellington, Auckland y Christchurch, 1979-80), *Nineteenth-Century American Landscape Painting. Selections from the Thyssen-Bornemisza Collection* (Houston, Oklahoma City y Omaha, 1982-83), *20th Century Masters: The Thyssen-Bornemisza Collection* (Washington, Hartford, Toledo, Seattle, San Francisco, Nueva York y Phoenix, 1982-84), *American Masters: The Thyssen-Bornemisza Collection* (Baltimore, Detroit, Denver, San Antonio, Nueva York, San Diego y Palm Beach, 1984-86), *Maestros*

Los fondos de pintura moderna que se han integrado en el Museo Thyssen-Bornemisza (339 obras) no constituyen, ni con mucho, la totalidad de la colección pero de acuerdo con el espíritu que animó el «Loan Agreement» firmado el 20 de noviembre de 1988 por el barón con las autoridades españolas, muestran una amplísima selección de sus mejores obras que, con alguna pequeña excepción (como la de la pintura fauve) responde plenamente al perfil de la colección, articulada básicamente, como ya se habrá observado, siguiendo cuatro grandes líneas argumentales: la pintura alemana del primer tercio de siglo, la americana de los siglos XIX y XX, los movimientos europeos occidentales que conducen desde el cubismo y el futurismo a la abstracción geométrica y, finalmente, la vanguardia rusa. En algunos de estos aspectos, como el del expresionismo alemán o el de la pintura americana del XX, la muestra es prácticamente enciclopédica: en otros además —la pintura americana del XIX— presenta un conjunto único en Europa. Finalmente determinados movimientos —impresionismo, postimpresionismo, fauvismo, surrealismo...— están presentes a través de series de obras que aun siendo más reducidas en número resultan de todos modos plenamente ilustrativas. El lector encontrará en las introducciones a los diferentes capítulos de este volumen comentarios más amplios sobre este particular. Aquí sólo cabe volver a insistir en que, dado el espíritu que ha guiado la formación de la colección, ésta no es, ni ha pretendido serlo nunca, una guía equilibrada u omnicompreensiva de los movimientos artísticos contemporáneos sino el fruto de una opción personal, de un gusto determinado. Lo que aquí se propone a fin de cuentas es una mirada —una determinada mirada— sobre el arte de nuestro tiempo. Por ello no debe extrañar el predominio cuantitativo de unos movimientos sobre otros —su aparente descompensación— ni el hecho (tantas veces observado) de que el horizonte del Museo concluya hacia los años sesenta. Sobre este aspecto el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza ha tenido siempre también puntos de vista muy definidos. En 1984 un periodista americano le hizo notar que, comparados con los de coleccionistas de principios de siglo como Stchukin o Morozov, sus criterios podrían parecer conservadores. «Sí», contestó él; «es verdad que comparado con los coleccionistas rusos que compraron obras de Matisse y Pi-

Modernos de la Colección Thyssen-Bornemisza (Tokyo, Kumamoto, Londres, Nuremberg, Düsseldorf, Florencia, París, Madrid y Barcelona, 1984-86), *Maestri americani della Collezione Thyssen-Bornemisza* (Roma y Lugano, 1983-84), *Meisterwerke des 15.-20. Jahrhunderts aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza* (Budapest y Szombathely, 1986), *Pioniere der Abstrakten Kunst aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza* (Colonia, 1986), *Mestres americans del segle XIX de la Collecció Thyssen-Bornemisza* (Barcelona, 1988), *20th Century Masters from the Thyssen-Bornemisza Collection* (Leningrado y Moscú, 1988), *Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza und Museen der Vereinigten Staaten* (Berlín y Zürich, 1988-89), *Wege zur Abstraktion. 80 Meisterwerke aus der Sammlung Thyssen-Bornemisza* (Luxemburgo, Munich y Viena, 1988-89), *Expressionism and Modern German Painting from the Thyssen-Bornemisza Collection* (Washington, Fort Worth y San Francisco, 1989-90).

casso en 1905, cuando nadie lo hacía, yo soy más bien tradicional. Yo no me salgo de mi camino para encontrar un nuevo Picasso o un nuevo Matisse. Ese no es mi estilo. Romper con la opinión de mi padre sobre el arte moderno sí. Pero sólo llego hasta ahí» (en Schwartz, 1984, p. 69).

En la Introducción al volumen I de esta obra, dedicado a los maestros antiguos, el profesor Pita Andrade ha trazado un preciso y condensado relato de las circunstancias de la creación de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y ha tratado pormenorizadamente la historia del Palacio de Villahermosa, exponiendo asimismo los criterios que han sustentado las obras de remodelación realizadas según proyecto de Rafael Moneo. Ello nos exime de insistir aquí sobre esas mismas cuestiones. Sin embargo, no quisiéramos terminar sin volver a recordar que el Palacio de Villahermosa, hoy sede del Museo Thyssen-Bornemisza y por tanto de su espléndida colección de maestros

modernos, fue, hace ya ciento cincuenta años, el escenario de las actividades artísticas y literarias más avanzadas del romanticismo español. Durante los años en que sirvió de sede al Liceo Artístico y Literario —prácticamente toda la década de los cuarenta del siglo pasado— tuvieron lugar en él singulares competiciones de destreza pictórica entre artistas como Esquivel, Federico de Madrazo y Villaamil, se impartieron clases de pintura y se celebraron las exposiciones más importantes del Madrid de la época. La de 1846, en la que se presentó por primera vez en Madrid, tras la muerte del artista, un amplio conjunto de obras de Goya, ha quedado para siempre en los anales del arte español. Hoy, siglo y medio más tarde, el palacio de Villahermosa vuelve a ser lo que, según la leyenda contenida en el frontón de la fachada principal, quiso D.^a María Manuela, Duquesa de Villahermosa; un lugar donde se conciertan «la perfección del arte y el deleite de la naturaleza».