

Diciembre 2020



páginas 2—12

Caja de resonancia.

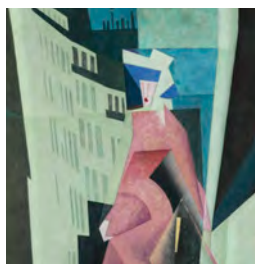
El Museo Folkwang y el comienzo de la colección de expresionistas alemanes de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza

Nadine Engel

páginas 13—33

Sobre los inicios del coleccionismo moderno del barón Thyssen-Bornemisza

Juan Ángel López-Manzanares



páginas 34—46

«Los Cuatro Azules»: Galka Scheyer y la promoción de Feininger, Jawlensky, Kandinsky y Klee en California

Clara Marcellán

páginas 47—64

Quappi, mucho más que *Frau Beckmann*

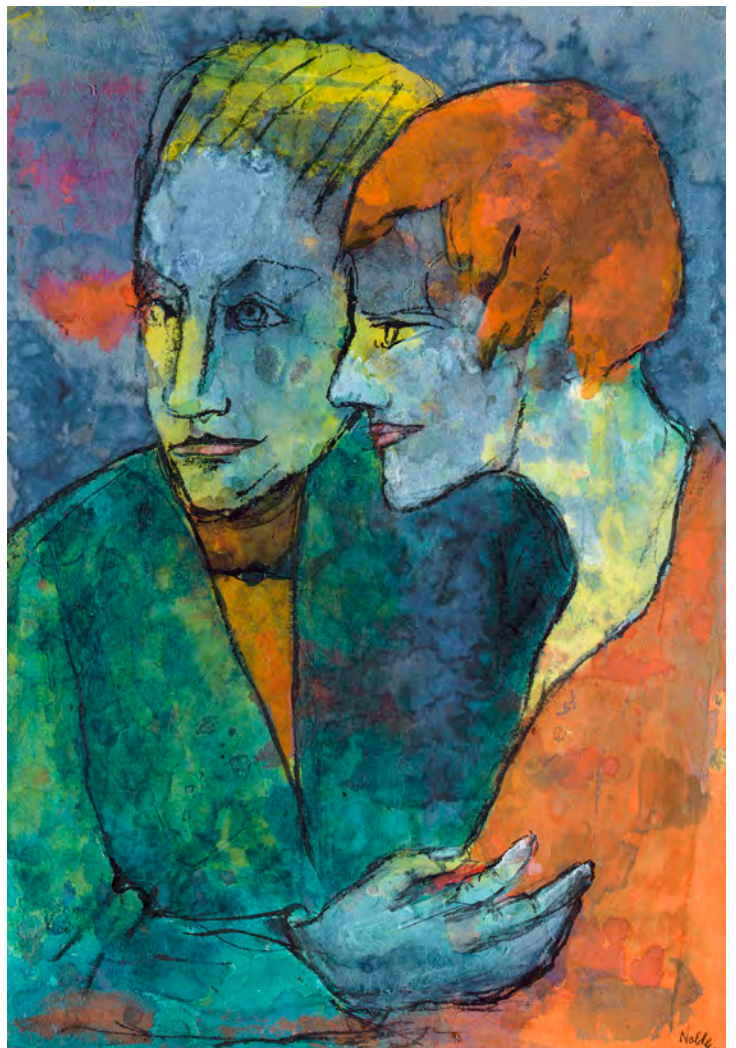
Leticia de Cos Martín



Caja de resonancia.

El Museo Folkwang y el comienzo
de la colección de expresionistas
alemanes de Hans Heinrich
Thyssen-Bornemisza

Nadine Engel



Emil Nolde
Joven pareja,
hacia 1931-1935



fig. 1
Emil Nolde
Joven pareja, hacia 1931-1935
Acuarela sobre papel, 53,5 × 36,9 cm
Thyssen-Bornemisza Collections,
inv. 1961.3



fig. 2
El barón y la baronesa Thyssen
conversando con el alcalde-
presidente Nieswandt durante
la inauguración de la exposición
Sammlung Thyssen-Bornemisza
(Schloss Rohoncz), Museo Folkwang,
Essen, 27 de enero de 1960
Archivo del Museo Folkwang,
MF 00993

1
Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza:
Der deutsche Expressionismus – eine
persönliche Wahl, 1983, reed. en:
Expressionismus. Meisterwerke aus
der Sammlung Thyssen-Bornemisza.
[Cat. exp. Lugano, Villa Favorita,
julio-octubre 1989]. Lugano,
Fondazione Thyssen-Bornemisza,
1989, pp. 9-10, aquí p. 10.

Con la adjudicación de una acuarela de Emil Nolde a principios de mayo de 1961 en una subasta del Stuttgarter Kunstkabinett, fundado por Roman Norbert Ketterer (1911-2002), en el transcurso de tan solo dos días cambió la orientación de una colección que había ido creciendo a lo largo de las décadas [fig. 1]. La obra, que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza (1921-2002) y su esposa Fiona Campbell-Walter (1932-) adquirieron, junto con otras ocho pinturas, a un precio muy alto, tenía un carácter simbólico: mientras el padre de Hans Heinrich había hecho patente su predilección por los maestros antiguos, la compra de la acuarela de Nolde marcó, por su estilo y tema específico, el interés de la generación más joven por el arte moderno y contemporáneo. Casi parece como si Hans Heinrich y Fiona se hubieran visto reflejados en la *Joven pareja* de Nolde [fig. 2]. Tal como recapituló el propio barón veinte años más tarde, fue a partir de esta obra y del expresionismo alemán cuando empezó a explorar el arte del siglo XX con y en su colección¹.

2

Guillermo Solana: «Los orígenes de una pasión». En Guillermo Solana y Paloma Alarcó: *Expresionismo alemán en la colección del barón Thyssen-Bornemisza*. [Cat. exp. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, octubre 2020-marzo de 2021]. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, pp. 12-25, aquí p. 17.

3

Brücke 1905–1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus. [Cat. exp.] Essen, Museo Folkwang, octubre-diciembre de 1958.

4

Juan Ángel López-Manzanares y Leticia de Cos Martín: «Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y el expresionismo alemán. Nuevos datos sobre la génesis de una colección», en Solana y Alarcó 2020, *op. cit.* nota 2, pp. 224-241, aquí p. 229.

5

Véase *Sammlung Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz). 110 Meisterwerke der europäischen Malerei des 14. bis 18. Jahrhunderts*. [Cat. exp.] Essen, Museo Folkwang, enero-marzo de 1960, así como el acta de la exposición que se conserva en el Archivo del Museo Folkwang, sig. MF 00993.

6

López-Manzanares y Cos Martín 2020, *op. cit.* nota 4, p. 231.

7

Erich Heckel, *La fábrica de ladrillos*, 1907, cat. exp. Essen 1958, *op. cit.* nota 3, n.º 11, tabla 2; id. *Casa en Dangast [La casa blanca]*, 1908, n.º 18, tabla 3; Ernst Ludwig Kirchner, *Doris con cuello alto*, hacia 1906, n.º 54, tabla 1 [aquí «Mädchen mit Halskrause 1906» (Muchacha con cuello alto 1906)]; Ernst Ludwig Kirchner, *Fränzi ante una silla tallada*, 1910, n.º 60 [aquí «Fränzikopf, 1907/08» (Cabeza de Fränzi, 1907/08)]; Max Pechstein, *Feria de caballos*, 1910, n.º 120, fig. 15; Karl Schmidt-Rottluff, *Sol sobre un pinar*, 1913, n.º 160.

8

Expressionismus am Folkwang, Museo Folkwang, Essen, agosto de 2022-enero de 2023.

Con motivo de la exposición actual en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Guillermo Solana ha recordado que el giro de Hans Heinrich hacia el arte moderno no fue una decisión repentina, sino que se fue gestando lentamente y en la que influyeron diferentes acontecimientos y contactos personales². Tal como han puesto de manifiesto la investigación previa a este proyecto, el Museo Folkwang [Museum Folkwang] desempeñó un papel muy destacado en dicho proceso. Recordemos una vez más los puntos de contacto conocidos hasta ahora: entre los meses de octubre y diciembre de 1958 se celebró en Essen una muestra retrospectiva del grupo Die Brücke, que tuvo una gran aceptación³. El barón poseía un ejemplar del catálogo de la exposición y marcó en él dos obras de Karl Schmidt-Rottluff que estaban en manos privadas⁴. El 27 de enero de 1960, Hans Heinrich inauguró en el Museo Folkwang de Essen una exposición de la Colección Thyssen-Bornemisza con obras maestras de los siglos XIV a XVIII⁵. En esa fecha no había finalizado todavía la construcción del nuevo edificio del citado museo. Poco tiempo después, el barón recibió el catálogo de la reinauguración del Museo Folkwang el 27 de mayo de 1960⁶. Un año más tarde, después de haber estado catorce años coleccionando arte en la tradición de su padre, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza volvió la mirada hacia el arte moderno. En 1961, no pujó solamente por la mencionada acuarela de Emil Nolde, sino que en sucesivas compras privadas adquirió a Ketterer cinco obras destacadas de Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein y Karl Schmidt-Rottluff, que habían sido expuestas en 1958 en el Museo Folkwang y reproducidas (con una excepción) en el catálogo correspondiente⁷.

Ya en esta primera sucesión de acontecimientos se percibe el efecto de caja de resonancia que tuvo el Museo Folkwang con su colección y sus actividades para el expresionismo alemán en general y el grupo Die Brücke en particular. Como demuestra el ejemplo de la Colección Thyssen-Bornemisza, dicho efecto se expandió mucho más allá de Essen en los años 50 y 60 del siglo pasado. La historia de esa caja de resonancia se narrará en 2022 a través de una gran exposición extraordinaria⁸, que se remontará hasta los primeros años del siglo XX, hasta la fundación del Museo Folkwang en Hagen por Karl Ernst Osthaus (1874-1921) y hasta Ernst Gosebruch (1872-1953), que fue director del Museo de Arte [Kunstmuseum] de Essen,

antes de que, por iniciativa suya, el Museo Folkwang encontrara un nuevo hogar en esta ciudad⁹. La influencia del museo sobre la recepción del expresionismo no siempre se puede delimitar de forma directa y concreta, pero, como ocurrió en el caso de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, cabe acercarse a esta institución en círculos concéntricos.

9

Sobre la historia de la fundación, véase Paul Vogt: *Das Museum Folkwang Essen. Die Geschichte einer Sammlung junger Kunst im Ruhrgebiet*. Colonia, DuMont, 1965, p. 9 y ss.

10

Johannes Gramlich: *Die Thyssens als Kunstsammler. Investition und symbolisches Kapital (1900–1970)* [tesis doctoral]. Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2015, p. 57 ss.

11

Cuatro de las obras pertenecen hoy en día a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza y están expuestas en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Véase Paloma Alarcó (ed.): *Museo Thyssen-Bornemisza. Modern Masters*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 11.

12

Ulrike Laufer: *Sammlerfleiß und Stiftungswille. 90 Jahre Folkwang-Museumsverein – 90 Jahre Museum Folkwang*. Gotinga, Edition Folkwang/Steidl, 2012, p. 14.

13

Ibid., p. 45.

14

Archivo del Museo Folkwang, MF 00691, Niederschriften und Protokolle über die Verwaltungsratssitzungen des Folkwang-Museumsvereins, 1946-2002 [Actas y protocolos de las reuniones del consejo de administración de la Asociación del Museo Folkwang], protocolo de 4.12.1952.

Huellas de un barón de la región del Ruhr. Vínculos de las empresas Thyssen en la Asociación del Museo Folkwang

August Thyssen (1842-1926), el abuelo de Hans Heinrich, sentó las bases de la actividad coleccionista de la familia Thyssen¹⁰. Junto a obras de arte representativo, entre 1905 y 1911 August Thyssen adquirió siete esculturas de Auguste Rodin, que instaló en el jardín de invierno del castillo de Landsberg, una propiedad próxima a la ciudad de Essen¹¹. Como fundador y miembro del consejo de administración de la empresa Rheinisch-Westfälisches Elektrizitätswerk AG (RWE), en 1922, August Thyssen participó indirectamente en la adquisición de las colecciones Folkwang de Karl Ernst Osthaus de Essen: RWE formaba parte de los mecenas más generosos de la Asociación del Museo Folkwang [Folkwang-Museumsverein], recién fundada con tal finalidad y con la que desde el primer momento se comprometió Ernst Henke (1881-1974), miembro de la junta directiva¹². Con el objetivo de recaudar los 15 millones de marcos que exigía la familia Osthaus como precio de la compraventa, la citada asociación extendió conscientemente su campo de acción a la cuenca del Ruhr a modo de una agrupación de empresarios importantes¹³. Del entorno de Thyssen, la empresa minera Mülheimer Bergwerks-Verein formaba parte del grupo desde 1922. A más tardar en 1952, estaba representada por Hans Broche (1896-1963) en la Asociación del Museo Folkwang, al igual que Thyssenhandel Mülheim Ruhr, con Wilhelm Schulte zur Hausen¹⁴. Ambos fueron miembros activos en la junta directiva de la Asociación del Museo Folkwang y conocieron al detalle los cambios que se sucedieron en él. Como ponen de manifiesto las actas que se conservan de las reuniones del consejo de administración, tanto Broche como Schulte zur

fig. 3

Ánfora griega de asas,
hacia el año 710 a. C.
Museo Folkwang, Essen.
Adquirida en 1960 como donación
de la empresa August-Thyssen-
Hütte en memoria de August
Thyssen y de la exposición
Sammlung Thyssen-Bornemisza
(Schloss Rohoncz)



15

Laufer 2012, op. cit. nota 12, p. 261.

16

Archivo del Museo Folkwang, MF 00616, Herencia de Ernst Henke, correspondencia con la Asociación del Museo Folkwang sobre donativos y captación de socios, 1954-1964, Ernst Henke a Hans-Günther Sohl, 1.12.1960.

17

Véase Solana 2020, op. cit. nota 2, p. 14.

18

Archivo del Museo Folkwang, MF 00616, Hans-Günther Sohl a Ernst Henke, 14.3.1960, así como Wolfgang Homberg a Ernst Henke, 20.12.1960.

19

André Derain, *Vista de Collioure*, 1905, Museo Folkwang, Essen, inv. n.º G 317. Véase Vogt 1965, op. cit. nota 9, p. 72 ss.

20

Archivo del Museo Folkwang, MF 00616, Franz Brandi a Ernst Henke, 22.1. y 13.5.1963.

21

Ibid., Franz Brandi a Ernst Henke, 28.1.1963. Véase el justificante de pago de 100 DM de 5.10.1964 en el Archivo Duisburgo, TB/2711. Económicamente, no suponía ninguna ventaja para la asociación, ya que el importe de la membresía de una empresa era diez veces superior.

Hausen se implicaron en la planificación del nuevo edificio de la institución cultural, decidieron sobre nuevas adquisiciones y aprovecharon la posibilidad de participar en la vida del museo y de la asociación con visitas guiadas exclusivas y otros eventos. Tras ímprobos esfuerzos por parte de Ernst Henke, en marzo de 1958, el grupo empresarial August-Thyssen-Hütte entró a formar parte de la Asociación del Museo Folkwang¹⁵. En 1960, el director del grupo, Hans-Günther Sohl (1906-1989) autorizó un donativo de 50.000 DM «en memoria de August Thyssen [...] y por la excelente “Exposición de la Colección Heinrich-Thyssen”, celebrada en el Museo Folkwang»¹⁶. En esta época, el público identificaba todavía en gran medida la Colección Thyssen-Bornemisza con el padre de Hans Heinrich, como hacía también el barón¹⁷. Sería un año más tarde cuando el arte moderno le facilitaría la emancipación. En esta misma línea, en 1960, Sohl y Henke se pusieron de acuerdo para financiar la compra de un ánfora griega para el Museo Folkwang [fig. 3]¹⁸. Al mismo tiempo, es posible que August-Thyssen-Hütte participara en la adquisición de un paisaje temprano de André Derain, que debía sustituir a una de las numerosas pérdidas de 1937¹⁹. En 1963, Ernst Henke buscó la mediación de Franz Brandi, miembro de la gerencia de Thyssensche Kohlen- und Energiewirtschafts-G.M.B.H. y de la Asociación del Museo Folkwang, para que se incorporaran a ella las empresas alemanas de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza²⁰. Al final, el barón decidió que él sería el único miembro a título personal, a pesar de que Henke siguió insistiendo en la membresía de Thyssensche Gas- und Wasserwerke GmbH²¹.

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza invitado en Essen. La exposición *Sammlung Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz)* y sus consecuencias

Aunque Hans Heinrich no hubiera tenido conocimiento del perfil de los fondos del museo de Essen, ya en enero de 1960 se habría enterado con motivo de la inauguración de la exposición extraordinaria *Sammlung Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz)* en el Museo Folkwang. En esa velada, el alcalde-presidente Wilhelm Nieswandt (1898-1978) resaltó el compromiso del museo con el arte del presente, describiéndolo «como uno de los museos decisivos del arte moderno»²². «Distinguido barón Thyssen: En primer lugar, permítame que insista una vez más en la alegría que siente la ciudad de Essen de, aprovechando la feliz circunstancia, poder mostrar en el Museo Folkwang los 120 cuadros de la Colección Schloss Rohoncz que se expusieron en Róterdam en los meses de noviembre y diciembre. Le estoy muy agradecido por esta deferencia y, conmigo, lo están también el patronato del museo, los miembros de la Asociación del Museo Folkwang y todos los amantes del arte de Essen y la cuenca del Ruhr, que ya han sido informados de la celebración de esta magnífica exposición»²³. Así comienza en septiembre de 1959 la escasa correspondencia entre el director del Folkwang, Heinz Köhn (1902-1962), y Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza que se conserva en el Archivo del Museo Folkwang. Desde 1948, el barón se esforzó en hacer progresivamente accesible al público la colección de Villa Favorita, y tan solo en contadas ocasiones accedía a prestar obras para exposiciones especiales o extraordinarias²⁴. Con una panorámica general de semejante extensión se pretendía ofrecer a los empleados del grupo Thyssen-Bornemisza la posibilidad de ver las obras principales de la colección en los Países Bajos y Alemania²⁵. El contacto con el Museo Folkwang fue iniciativa de Johan Conrad Ebbinge Wubben (1915-2014). Como director del Museo Boijmans van Beuningen, había pensado en Róterdam como sede de la exposición de pintura europea del siglo XIV al XVIII, y como segunda sede recomendó al barón la ciudad de Essen²⁶. En esa época se acababa de terminar el ala destinada a galería de pintura en un nuevo edificio del Folkwang, que se consideró un ejemplo sobresaliente de la arquitectura museística contemporánea incluso antes de que comenzaran las obras del último tramo²⁷. «Arte antiguo en un museo moderno» tituló entonces la prensa local, también en enero de 1960, la inauguración de la exposición de la Colección Thyssen-Bornemisza, a la que

22

Archivo del Museo Folkwang, MF 00993, Wilhelm Nieswandt, manuscrito (escrito a máquina) del discurso de la inauguración de la exposición *Sammlung Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz)* en el Museo Folkwang, 27.1.1960.

23

Archivo del Museo Folkwang, MF 00993, Heinz Köhn a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, 15.9.1959.

24

López-Manzanares y Cos Martín 2020, *op cit.* nota 4, p. 226 y ss.

25

Archivo del Museo Folkwang, MF 00993, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Heinz Köhn, 18.9.1959. Se habló sobre entradas gratuitas para las siguientes empresas y sociedades: August Thyssen-Bank AG, Bergwerksgesellschaft Walsum mbH, Stahl- und Röhrenwerk Reisholz GmbH, Bremer Vulkan Schiffbau und Maschinenfabrik, Flensburger Schiffsbauengesellschaft, Seismos GmbH, Thyssensche Gas- und Wasserwerke GmbH.

26

Archivo del Museo Folkwang, MF 00993, Johan Conrad Ebbinge Wubben a Heinz Köhn, 6.5.1959. Willem van Elden, del Bank voor Handel en Scheepvaart N. V., actuó también como mediador.

27

Véase Laufer 2012, *op. cit.* nota 12, p. 281 ss.

fig. 4

Vista de la instalación de la exposición *Sammlung Thyssen-Bornemisza (Schloss Rohoncz)*, Museo Folkwang, Essen, enero-marzo de 1960

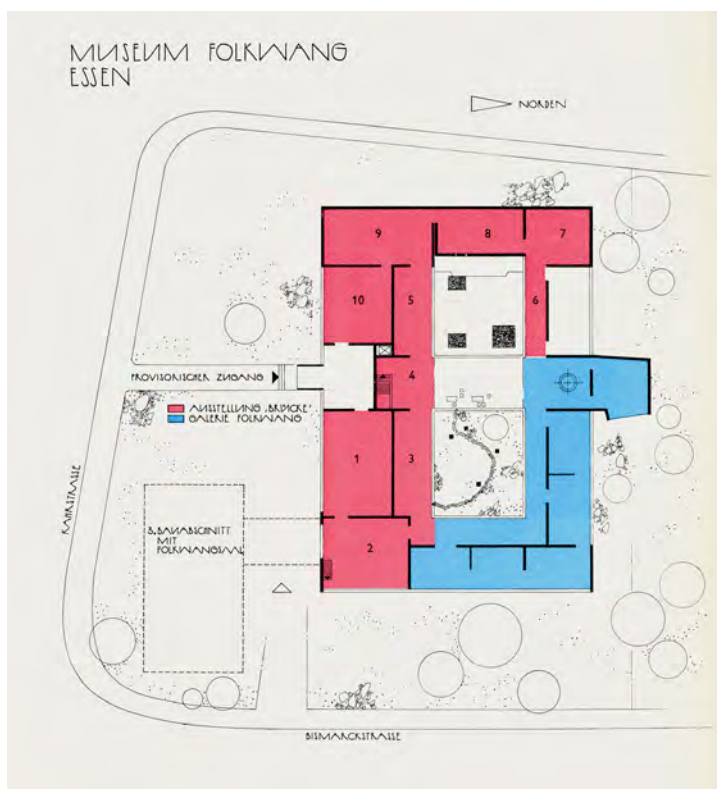


fig. 5

Planta de la galería de pintura del Museo Folkwang en la época de la exposición *Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus*, octubre-diciembre 1958

28

Archivo del Museo Folkwang, MF 00993, Arte antiguo en un museo moderno. Colección Thyssen-Bornemisza en el Museo Folkwang de Essen, *Der Mittag*, n.º 22, 27.1.1960, sin p.

29

Véase el plano de situación de la exposición, incluido cat. exp. Essen 1958, *op. cit.* nota 3.

asistió Hans Heinrich acompañado por la que era entonces su esposa, Fiona Campbell-Walter [véase fig. 2]²⁸. Tal como muestran las fotografías de la instalación, las obras maestras de la Colección Thyssen-Bornemisza se colgaron en las salas destinadas a exposiciones temporales, situadas en el ala sur y oeste [fig. 4]. Heinz Köhn y Kustos Paul Vogt (1926-2017) las habían utilizado por primera vez en octubre de 1958 para la gran retrospectiva sobre *Die Brücke*, mientras que las salas del noreste se reservaron para la colección permanente del Museo Folkwang [fig. 5]²⁹. Es imposible saber si esta división se mantuvo en enero de 1960 y, por tanto, si el matrimonio Thyssen tuvo ocasión de ver las obras maestras

fig. 6

Emil Nolde**Adoración, 1922****Óleo sobre lienzo, 105 × 140 cm****Museum Folkwang, Essen.**

Préstamo permanente de la Caja de Ahorros de Essen desde 1983, antes Colección Ernst Henke. Obra presentada en la Documenta 1, Kassel, Fridericianum, julio-septiembre de 1955, y en la exposición en memoria de Emil Nolde, Museo Folkwang, Essen, junio-septiembre de 1957

**30**

Como han averiguado mis colegas Juan Ángel López-Manzanares y Leticia de Cos Martín, el primer contacto con el Museo Boijmans van Beuningen se remonta a agosto de 1958, véase López-Manzanares y Cos Martín 2020, *op. cit.* nota 4, p. 229. La fuente más antigua que se conserva en el Museo Folkwang data, sin embargo, de septiembre de 1959.

31

Archivo Duisburgo, TB/2703, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Heinz Köhn, 8.5.1961. Mi agradecimiento a Britta Korten por su amable ayuda.

32

Como recuerdo de la inauguración del Museo Folkwang; véase *Dem wiedereröffneten Museum Folkwang zum Gruß*, cat. exp., Museo Folkwang, Essen, mayo-julio de 1960.

33

Véase Luce Hochtin: «Folkwang Museum, Essen», en *L'OEil*, año 67/68, 1960, pp. 26-35, aquí p. 27 y ss.

34

Paul Vogt: *Museum Folkwang Essen. Gemälde 19. und 20. Jahrhundert*. Essen, Museum Folkwang, 1960, pp. 27, 39, 45 y ss.

35

Solana y Alarcó 2020, *op. cit.* nota 2, p. 243 y ss.

de los fondos del Museo Folkwang y, especialmente, las de los expresionistas alemanes, o si, dos años antes, Hans Heinrich había visitado ya in situ la exposición dedicada a Die Brücke, de la que poseía el catálogo, pues en los archivos del museo no hay información al respecto³⁰. Sin embargo, una carta que se conserva en el archivo de la Fundación sobre la Historia del Grupo Industrial Thyssen [Stiftung zur Industriegeschichte Thyssen], en adelante Archivo Duisburgo, demuestra que ya antes del 8 de mayo de 1961, Heinz Köhn había invitado al barón a la inauguración del museo de Essen³¹. Es posible que, junto con la carta, Hans Heinrich recibiera el catálogo de la exposición sobre la evolución del arte moderno desde el impresionismo al informalismo pasando por el expresionismo³². Al margen de ello, era la primera vez desde el final de la Segunda Guerra Mundial que el Museo Folkwang presentaba de nuevo su extensa colección permanente. Para el arte del expresionismo se habían diseñado salas especiales que se diferenciaban de las reservadas al siglo XIX por la incidencia de la luz³³. Hacia la misma época se publicó un nuevo catálogo de los fondos en el que puede comprobarse que el interés prioritario del Folkwang recaía ya en las obras de Christian Rohlfs, Ernst Ludwig Kirchner y Emil Nolde³⁴. No transcurrió mucho tiempo hasta que Kirchner y Nolde entraron a formar parte de los artistas más destacados de la colección de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza con sendos lotes de diez y doce cuadros, respectivamente³⁵.

36

Horst Keller en una conferencia para el Kunstring Folkwang con motivo de la exposición en memoria de Nolde el 13.7.1957, reproducida en extracto en: Käthe Klein (ed.): *Bilder von Emil Nolde in Essen*, Essen, Kunstring Folkwang, 1957, pp. 33-48, aquí p. 33.

37

Laufer 2012, *op. cit.* nota 12, p. 29.

38

Archivo Duisburgo, TB/2703, Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Heinz Köhn, 8.5.1961, donde aparece escrito erróneamente «Henckel» en lugar de «Henke».

39

Véase Käthe Klein: «Prólogo». En: *Emil Nolde. Ausstellungen in Essen*. Essen, Kunstring Folkwang Essen, 1967, pp. 3-4, aquí p. 4.

40

Laufer 2012, *op. cit.* nota 12, p. 27 y Norbert Hanenberg y Daniel Lohmann: «Bauforschung im Essener Haus Henke von Mies van der Rohe». En Andrea Pufke (ed.): *Neues Bauen! Moderne Architektur der Weimarer Republik im Rheinland* (Mitteilungen aus dem LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, n.º 35), Pulheim, 2019, pp. 65-70, aquí p. 67. Muchas partes del edificio de la Virchowstraße 124 en Essen-Bredeney fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial.

41

Laufer 2012, *op. cit.* nota 12, p. 118.

42

Véase el prólogo en: *Sammlung Sparkasse Essen*. Essen, Vorstand der Sparkasse Essen, 2003, pp. 32-35, aquí p. 33, así como *Gedächtnisausstellung Emil Nolde*. [Cat. exp., Museo Folkwang, Essen, junio-septiembre de 1957], n.º 60, 140 y 150.

43

En la exposición se exhibió también *Tarde de verano*, cuadro pintado en estilo impresionista que en la actualidad pertenece a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. Véase también cat. exp. Essen 1957, *op. cit.* nota 42, n.º 14 y 352.

44

Ibid., p. 34.

45

Solana y Alarcó 2020, *op. cit.* nota 2, p. 51; Laufer 2012, *op. cit.* nota 12, p. 262.

«Ya un mito»³⁶. Emil Nolde, Ernst Henke y el Museo Folkwang

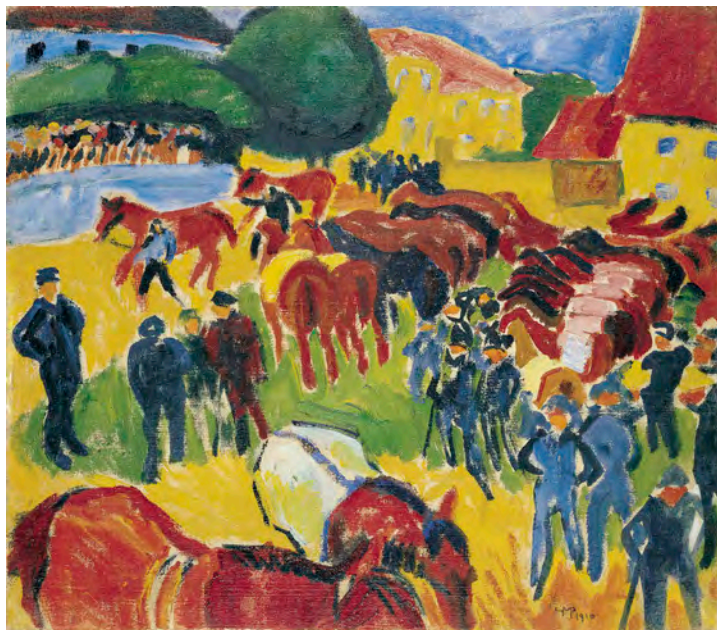
Hacia 1961, Essen llevaba ya tiempo siendo la «ciudad de Nolde»³⁷, lo que, entre otras cosas, se manifestaba en la existencia de colecciones privadas, como la de Ernst Henke, a la que Heinz Köhn prometió al barón Thyssen una visita antes del 8 de mayo de 1961³⁸. Ernst Gosebruch había creado las condiciones propicias para el cambio de criterio, pues a pesar de la fuerte resistencia inicial, a partir de 1909 promocionó cada vez más al artista³⁹. Hasta 1927, el Museo Folkwang había dedicado ya a Nolde cuatro exposiciones individuales, e incluso después de la Segunda Guerra Mundial, la ciudad de Essen siguió protegiendo la obra del pintor. Gracias a los contactos personales de Gosebruch con artistas como Nolde, la colección privada de Henke fue creciendo notablemente en paralelo a las actividades expositivas del museo, lo que en 1930 le llevó a encargar a Mies van der Rohe (1886-1969) la construcción de un edificio anejo a su residencia privada⁴⁰. En esa época, su colección de obras de Nolde ya debía de ser significativa y Henke abría su casa y se la mostraba a los artistas jóvenes⁴¹. Cuando en 1957 Heinz Köhn y Paul Vogt organizaron una extensa exposición en memoria de Emil Nolde, Henke fue, junto a Bernhard Sprengel (1899-1985), el prestador privado más importante. En el Museo Folkwang cuelgan todavía hoy, en calidad de préstamo permanente, seis cuadros de Nolde pertenecientes a la antigua colección de Henke. Tres de ellos ya se expusieron en 1957 [fig. 6]⁴². Entre las 550 obras de la exposición conmemorativa de Essen había un grupo muy representativo de acuarelas que recuerdan a *Joven pareja*, obra que Hans Heinrich y Fiona adquirieron en una subasta⁴³. A ese grupo se dedicaron dos secciones independientes de la exposición, tituladas respectivamente «Cabezas» y «Fantasías»⁴⁴. Así pues, ya se habían sentado las bases cuando Ketterer presentó el lote en su subasta. El propietario era Bernhard Sprengel, prestador del Museo Folkwang, que dos años antes se había convertido en miembro de la Asociación del Museo Folkwang⁴⁵.

De Essen a Lugano. Edgar Horstmann, Roman Norbert Ketterer y *Feria de caballos* de Max Pechstein

fig. 7

Max Pechstein
Feria de caballos, 1910
Óleo sobre lienzo, 70 × 81 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid,
inv. CTB.1961.16

[\[+ info\]](#)



Tan estrechas fueron las relaciones comerciales entre Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza y Roman Norbert Ketterer en los años sesenta del pasado siglo como la vinculación de Ketterer con el Museo Folkwang en los años cincuenta. Con el propósito de contrarrestar las importantes pérdidas que la campaña del «arte degenerado» había ocasionado en la colección, Heinz Köhn empezó a establecer contacto con marchantes de arte y subastadores tan pronto como se reanudó la actividad del museo. Ya en 1949, como tarde, Köhn frecuentaba el Stuttgarter Kunstkabinett⁴⁶. Con la recompra de dos cuadros de Christian Rohlfs que habían sido confiscados al museo en 1937, se iniciaron, en 1952, las primeras adquisiciones a Ketterer⁴⁷, a las que rápidamente se sumaron otras obras, sobre todo grabados. En 1957, la relación entre el marchante y el museo era tan estrecha que Ketterer ofreció a Köhn su ayuda en los preparativos de la retrospectiva del grupo Die Brücke: «Porque puedo imaginarme que ni usted ni yo descansaremos hasta que hayamos reunido en el contexto apropiado los mejores ejemplos de los artistas de Die Brücke y, entonces, será la propia exposición la que haga arrodillarse al último de los escépticos»⁴⁸. La colaboración con el Museo Folkwang le abrió a Ketterer importantes fuentes de compra.

46

Archivo del Museo Folkwang, MF 00146, Correspondencia sobre la compra de obras de arte con la Galería Ketterer, 1949-1964, Roman Norbert Ketterer a Heinz Köhn, 8.11.1949.

47

Christian Rohlfs, *Acróbatas*, hacia 1916, Museo Folkwang, Essen, inv. G 224; y Christian Rohlfs, *Las torres de Soest*, hacia 1916, Museo Folkwang, Essen, inv. G 233.

48

Archivo del Museo Folkwang, MF 00146, Roman Norbert Ketterer a Heinz Köhn, 25.9.1957.

Ejemplo de ello es el cuadro *Feria de caballos* de Max Pechstein, que Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza adquirió en Stuttgart en 1961 [fig. 7]: comprado originalmente en 1928 por la Nationalgalerie de Berlín, el recorrido del cuadro pasó por las estructuras comerciales y los protagonistas del mercado de arte nacionalsocialista hasta llegar a las manos del arquitecto de Hamburgo Edgar Horstmann (1902-1994)⁴⁹. Horstmann no solo había vivido en Essen desde 1928 hasta 1937, coleccionando ya arte moderno en esta ciudad⁵⁰, sino que en la posguerra participó, de modo bastante significativo, como intermediario en la venta de obras «degeneradas»⁵¹. A partir de 1949, en un breve espacio de tiempo y con un beneficio económico considerable, revendió a Köhn un cuadro de Heckel, de Nolde y de Rohlf, respectivamente, pertenecientes a la colección del Museo Folkwang⁵². Horstmann también colaboró con Essen como prestador de obras de arte. En 1957 puso a disposición del museo siete obras de Nolde para la exposición conmemorativa. En 1958 se mostraron tres cuadros de su propiedad en la retrospectiva de Die Brücke de 1958. Entre ellos figuraba *Feria de caballos* de Pechstein, cuya compra Horstmann ofreció al Museo Folkwang el mismo mes de la inauguración de la exposición⁵³. En la carta manuscrita correspondiente se puede leer que Heinz Köhn solicitaba hablar con Horstmann por teléfono. ¿Aprovecharía la ocasión para poner a Horstmann en contacto con Ketterer, que finalmente se convirtió en el propietario del cuadro? Hoy en día no es posible dar una respuesta clara a esta pregunta; solo quedan rastros que llevan de Essen a Lugano pasando por Stuttgart. Cuando en 1983 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza escribe que Ketterer «le acercó a la fuente»⁵⁴ del expresionismo alemán, las explicaciones que anteceden habrán dejado claro que entremedias resonó mucho el nombre de Folkwang. ●

49

Véase Solana y Alarcó 2020, op. cit. nota 2, p. 152.

50

Archivo del Museo Folkwang, MF 00085, préstamos para la exposición *Brücke 1905–1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus* en el Museo Folkwang, 1958, Edgar Horstmann a Heinz Köhn, 19.10.1958.

51

Maike Hoffmann: *Ein Händler «entarteter» Kunst: Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass* (textos del centro de investigación Entartete Kunst, vol. 3), Berlín, 2010, p. 120.

52

Erich Heckel, *En la playa*, 1921, Museo Folkwang, Essen, inv. G 74; Emil Nolde, *Santa María Egipcíaca*, 1912, Museo Folkwang, Essen, inv. 217; Christian Rohlf, *Regreso del hijo pródigo*, 1914, Museo Folkwang, Essen, inv. G 221.

53

Archivo del Museo Folkwang, MF 00085, Edgar Horstmann a Heinz Köhn, 25.10.1958.

54

Thyssen-Bornemisza 1989, op. cit. nota 1, p. 9.

Sobre los inicios del coleccionismo moderno del barón Thyssen-Bornemisza

Juan Ángel López-Manzanares



Los matrimonios Moltzau y Thyssen en la subasta 36 del Stuttgarter Kunstkabinett en la gran sala de radiodifusión del Süddeutscher Rundfunk en Villa Berg, Stuttgart, a principios de mayo de 1961

El 14 de septiembre de 1964 Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza visitó la galería R. N. Ketterer, en Campione d'Italia, y escribió en el libro de invitados: «El expresionismo es una droga/ aquí estoy de nuevo [...]».

Tal afirmación evidencia la fuerte implicación que el barón llegó a sentir por el expresionismo alemán y que puso por escrito años después en entrevistas y artículos. En noviembre de 1979, por ejemplo, señaló en la revista *Du* de Zúrich: «Me interesé por el expresionismo alemán a una edad temprana, incluso durante mi época de estudiante. Pero no podía hablar de ello con mi padre. Fue solo cuando me convertí en coleccionista [...] cuando poco a poco comencé a comprar pinturas modernas. Empecé con expresionistas y luego amplíé la colección paso a paso»¹. Tres años y medio más tarde, en julio de 1983, escribió también en el número monográfico que la revista *Apollo* dedicó a la Colección Thyssen-Bornemisza: «El expresionismo alemán fue el punto de partida de mi colección de obras de maestros del siglo XX, que en la actualidad supera, al menos en cantidad, mi colección de pinturas de los grandes maestros»².

Este último texto es interesante porque rememora una trayectoria coleccionista prácticamente lineal, inaugurada con el expresionismo alemán y continuada con otros movimientos de vanguardia. Ahora bien, cabe preguntarse: ¿fue en verdad tan rectilíneo el itinerario coleccionista del barón? Inicialmente ¿tan solo se interesó por el expresionismo alemán?

* * *

1
Wolfhart Draeger: «Gespräch mit Baron Thyssen-Bornemisza». En *Du*. *Die Kunstzeitschrift*. Zúrich, febrero de 1980, p. 47.

2
Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza: «German Expressionism. A Personal Choice». En *Apollo*, Londres, n.º 257, julio de 1983, p. 78.

3
«Listado de pinturas con información de su localización», 1 de enero de 1964, en Stiftung zur Industriegeschichte Thyssen-Archiv, Duisburgo, en adelante Archivo Duisburgo, TB/2711.

Para conocer mejor los primeros pasos de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza en el coleccionismo de arte moderno voy a aludir a un documento desconocido hasta hoy. Me refiero al escrito titulado «Verzeichnis der Gemaelde mit Standortangabe» [Listado de pinturas con información de su localización] que se encuentra en el Stiftung zur Industriegeschichte Thyssen-Archiv de Duisburgo³. Se trata de un inventario mecanografiado, fechado el 1 de enero de 1964 y del que recibieron copia el propio barón, su secretario Joseph Groh —posible autor del mismo—, el departamento de contabilidad, el de seguridad y el encargado de la galería de cuadros. Consistente en 20 páginas, incluye varios sub-listados: entre ellos, uno de 334 obras de «maestros [antiguos]»,

fig. 1

Alexej von Jawlensky
Niña, hacia 1908
 Óleo sobre lienzo, 52,5 × 49 cm
 Fridart Foundation, Ámsterdam



4

Información corroborada por Maria de Peverelli, de Thyssen-Bornemisza Collections, Zúrich, a la que agradezco su ayuda.

5

Véase Paloma Alarcó y Guillermo Solana: *Expresionismo alemán en la colección del barón Thyssen-Bornemisza*. Madrid, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2020. *Iglesia en Malcantone*, de Hofer, que no está incluida en la muestra, fue adquirida por Fiona Campbell-Walter, tercera mujer del barón, en la subasta 37 de Stuttgarter Kunstkabinett, a comienzos de mayo de 1962, y siempre ha pertenecido a la Colección Thyssen-Bornemisza.

6

Simon de Pury: *Office Memorandum*, 21 de agosto de 1981, en Archivo Duisburgo, TB/3837.

otro de 11 pinturas de «maestros del siglo XIX», y, el que más nos interesa, de 51 «cuadros modernos» adquiridos entre 1961 y 1963. Además de ofrecer un inventario completo de las pinturas pertenecientes a la Colección Thyssen-Bornemisza a fecha de 1 de enero de 1964, el documento aporta valiosa información sobre su localización.

Centrémonos en el último listado mencionado, el de los 51 «cuadros modernos». De ellos, frente a lo que cabría esperar, tan solo 18 son expresionistas. Cinco —*Doris con el cuello alto* (hacia 1906) y *Fränzi ante una silla tallada* (1910), de Kirchner; *Grupo de casas en primavera* (1916), de Itten; *Verano en Nidden* (hacia 1919-1920), de Pechstein; y *Bodegón con dado* (1923), de Klee— forman actualmente parte de la colección permanente del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. De otras seis obras tenemos constancia de que fueron heredadas por hijos del barón; en concreto: *La casita* (1906), de Schmidt-Rottluff; *Mujer delante de unos abedules* (hacia 1907), de Kirchner; *Paseo a tres* (1914), de Macke; *Joven* (hacia 1931-1935) de Nolde; *Río mágico (Sueño cruzando el río)* (1937), de Feininger; e *Iglesia en Malcantone (Ticino)* (1938), de Hofer⁴. Y tres cuadros más —*Casa en Dangast (La casa blanca)* (1908), de Heckel; *Feria de caballos* (1910) de Pechstein; y *Sol sobre un pinar* (1913)— forman parte actualmente de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. No voy a detenerme en ninguno de estos porque de ellos hay información minuciosa en el catálogo de la reciente exposición *Expresionismo alemán en la colección del barón Thyssen-Bornemisza*⁵.

Las restantes cuatro obras expresionistas que el barón compró entre 1961 y 1963 —algunas de las cuales fueron vendidas más tarde— son: *Niña* (hacia 1908), de Jawlensky; *Camino a Staffel* (1919), de Kirchner; *Barco de vapor en alta mar (Hamburgo)* (hacia 1920), de Nolde; y *Casas rojas con molino de viento* (hacia 1923), de Pechstein. ¿Qué sabemos de cada una de ellas? La primera [fig. 1] fue adquirida por el barón el 13 de julio de 1961 a través de Menburg-Coray, Ascona. De la colección de Hans Heinrich pasó a manos de Roman Norbert Ketterer, y ya no figuraba en la colección Thyssen en agosto de 1981 si nos atenemos a un inventario de cuadros modernos de la colección elaborado por Simon de Pury⁶. Según el catálogo razonado del artista, Ketterer la vendió a la Fridart Foundation, Ámsterdam.

fig. 2

Ernst Ludwig Kirchner
Camino a Staffel, 1919
Óleo sobre lienzo, 120 × 120 cm
Hilti Art Foundation, Vaduz,
Liechtenstein

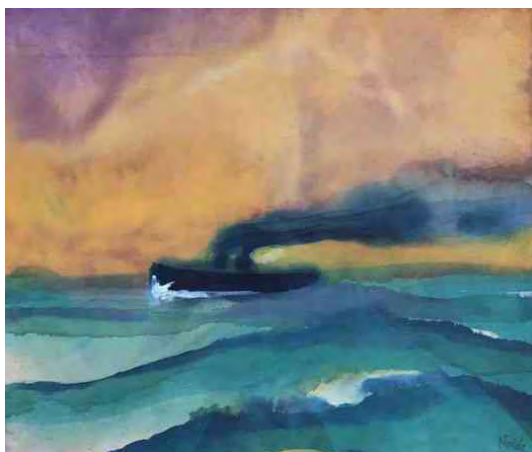


fig. 3

Emil Nolde
Barco de vapor en alta mar
(Hamburg), hacia 1920
Acuarela sobre papel, 25,5 × 27 cm
Thyssen-Bornemisza Collections

El cuadro de Kirchner *Camino a Staffel* [fig. 2], en segundo lugar, procedía de la colección particular de Ketterer y fue adquirido por el barón a finales de 1961. A comienzos de 1964 decoraba Villa Alcyon —la residencia de los barones en St. Moritz—, pero poco después —posiblemente tras el divorcio del barón y su tercera esposa, Fiona Campbell-Walter, en el verano de 1964—, fue entregado en depósito a Ketterer. Éste lo incluyó en su muestra *Moderne Kunst II* de 1965. Y volvió a aparecer en *Moderne Kunst III* de 1966 y en *Moderne Kunst VI* de 1969. Actualmente pertenece a la Hilti Art Foundation de Vaduz, Liechtenstein. De las nueve obras que el barón adquirió de la colección personal de Ketterer, esta fue la única que vendió.

Por lo que respecta a *Barco de vapor en alta mar* (Hamburg), de Nolde [fig. 3], la tercera de las obras mencionadas, fue adquirida por Fiona el 3-4 de mayo de 1962 en la subasta 37 del Stuttgarter Kunstkabinett y pasó a ser de su propiedad —donde todavía se encuentra— tras el divorcio con el barón. Finalmente, *Casas rojas con molino de viento* [fig. 4], de Pechstein, fue adquirida el 3 de junio de 1961 en la casa de subastas Kunsthaus Lempertz de Colonia.



fig. 4

Max Pechstein
Casas rojas con molino de viento,
hacia 1923
Óleo sobre lienzo, 70,5 × 80,5 cm
Frank Brabant, Weisbaden

7

Según el catálogo razonado del artista, tras una ulterior subasta en Hauswedell & Nolte, Hamburgo, el 6 de junio de 1980, la obra pertenece hoy a Frank Brabant, Wiesbaden.

8

Así lo demuestra una fotografía de Fiona y su hija Francesca Thyssen, de hacia 1963, en el que se observa parte del cuadro de Kirchner *Doris con el cuello alto* en la pared.

Sorprendentemente, tan solo unos meses más tarde el barón se la entregó a Ketterer para que la incluyese en la subasta 37. No se vendió, y en 1964 todavía estaba depositada en la galería de Ketterer, en Campione d'Italia. Finalmente fue subastada el 9 de diciembre de 1965 en Sotheby Parke-Bernet, Nueva York, con el número 119⁷.

De todas las obras citadas, las únicas que decoraban Villa Favorita en enero de 1964 eran: *Iglesia en Malcantone*, de Hofer; *Mujer delante de unos abedules*, de Kirchner; *Bodegón con dado*, de Klee; *Paseo a tres*, de Macke; y *Joven pareja*, de Nolde. En Villa Alcyon, en St. Moritz, colgaban *Doris con cuello alto* y *Camino a Staffel*, ambas de Kirchner⁸. Y en depósito se encontraban cuadros tan importantes como: *Grupo de casas en primavera*, de Itten; *Fränzi ante una silla tallada*, de Kirchner; *Feria de caballos* y *Verano en Nidden*, de Pechstein; y *La casita* y *Sol sobre el pinar*, de Schmidt-Rottluff. Por lo que respecta al cuadro de Heckel *Casa en Dangast*, en el inventario de 1964 figura en depósito en Essen, posiblemente en el Museum Folkwang.

Ahora bien, como hemos señalado, estas obras no eran más que 18 de los 51 cuadros modernos que el barón adquirió entre 1961 y 1963; esto es, tan solo un 35%. El segundo grupo más importante de obras incluidas en el inventario de 1964 es el que corresponde a lo que podríamos denominar «abstracción de posguerra». Se trata de un conjunto mucho menos conocido que el anterior, sujeto en buena medida a la moda artística de los años cincuenta, y al que podemos adscribir unas 15 obras.

De entre ellas, seis fueron adquiridas por los barones en las subastas 36 y 37 del Stuttgarter Kunstkabinett, en mayo de 1961 y 1962. Nos referimos, en concreto, a: *Composición azul-roja (Marina)* (1949), de Alfred Manessier; *Las piedras* (1951), de Helena Vieira da Silva; *Ciudad* (1952-1953), de Francis Bott —el primer cuadro de arte moderno de la colección, siguiendo una cronología estricta—; *Los amantes y la playa* (1954), de Gustave Singier [fig. 5]; *Paisaje metafísico* (1955), de Willi Baumeister [fig. 6]; y *Provenza. Mañana, sol y arena* (1959), de Singier. Un lienzo abstracto más, *Composición sobre fondo azul verdoso* (hacia 1955), de Serge Poliakoff [fig. 7], fue también adquirido por los barones en la primera de aquellas subastas, pero ya no figuraba en la colección en 1964 porque fue vendido en el Stuttgarter Kunstkabinett en 1962.



fig. 5
Gustave Singier
Los amantes y la playa, 1954
Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm
Colección privada



fig. 6
Willi Baumeister
Paisaje metafísico, 1955
Óleo sobre lienzo, 34 x 44 cm
Colección privada

fig. 7
Serge Poliakoff
Composición sobre fondo azul verdoso, hacia 1955
Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm
Colección privada



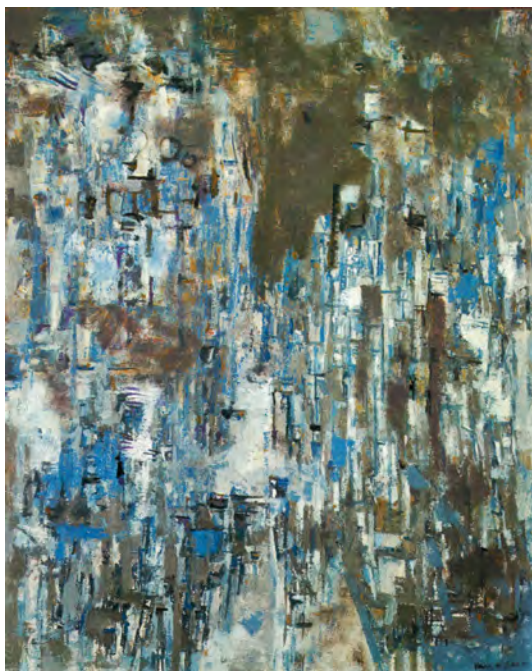


fig. 8

Helena Vieira da Silva**Callejón, 1961****Óleo sobre lienzo, 100 × 81 cm****Thyssen-Bornemisza Collections**

Otras dos obras abstractas —o próximas a la abstracción— fueron compradas por los barones en la XXXI Bienal de Venecia de 1962: *Objetos en la ventana* (1962), del italiano Giuseppe Ajmone, y *Composición D* (1961) del japonés Tadashi Sugimata. Y las demás pinturas las adquirieron en subastas y salas de arte como Sotheby's Londres —*Composición* (1948), de Nicolas de Staël—; la galería Knoedler de Nueva York —*Callejón* (1961), de Vieira da Silva [fig. 8]—; la galería Nathan en Zúrich —*Paisaje mediterráneo* (1953), de De Staël—; la galería Levy de Milán —*Otoño* (s. f.), de Edmund Alleyn, y *Tarde de sábado* (s. f.), de Jean Lefebvre—; y la galería Toninelli Arte Moderna de Milán —*Composición* (s. f.), de Jean-Paul Mousseau y *Marrón y plata I* (1951) de Jackson Pollock.

Sobre este último cuadro —adquirido en 1963— tenemos nuevos datos gracias a la documentación consultada en el Archivo Thyssen de Duisburgo. Por ejemplo, sabemos que no fue la primera obra de Pollock que el barón valoró si adquirir o no, ya que en mayo de 1961 había recibido el ofrecimiento de la galería londinense Marlborough para comprar *Buscando un símbolo* (1943), *El caballo de madera* (1956) —hoy en el Moderna Museet de Estocolmo— y una *Composición n.º 6* —sin especificar el año— del artista estadounidense⁹. Un año más tarde, el 15 de mayo de 1962, el anticuario, coleccionista y amigo del barón Robert Bouyeure le envió una fotografía de *Marrón y plata I*, cuadro que Toninelli había traído de Nueva York a Milán y que podía acercar a Chiasso, cerca de Lugano¹⁰. Finalmente, sería en 1963 cuando se cerraría la compra, después de que la obra fuese expuesta en una retrospectiva de Pollock en la galería Toninelli Arte Moderna de Milán y en la Marlborough Galleria d'Arte en Roma.

De todo este abundante grupo de obras, pocas decoraban las residencias de los barones. Según el inventario de enero de 1964 y el testimonio de Fiona tan solo los óleos de De Staël *Paisaje mediterráneo*, de Vieira da Silva *Callejón* y de Pollock *Marrón y plata I* colgaban en las paredes de Villa Alcyon, en St. Moritz¹¹.

9

Carta de Frank Kenneth Lloyd a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, 18 de mayo de 1961, en Archivo Duisburgo, TB/2703.

10

Carta de Robert Bouyeure, Milán, a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, 17 de mayo de 1962, en Archivo Duisburgo, TB/2706.

11

Entrevista de Guillermo Solana a Fiona Campbell-Walter, Madrid, 1 de noviembre de 2019.



fig. 9

Zoran Music***Caballos y jinetes*, 1951****Óleo sobre lienzo, 93 × 123 cm****Thyssen-Bornemisza Collections**

Por lo demás, el hecho de que pocos de los pintores citados fueran encumbrados por la historia del arte posterior determinó que, en la mayoría de los casos, el paso de estas obras por la colección fuese breve. No ocurrió así con los dos cuadros de Nicolas de Staël ni con el lienzo de Pollock, que actualmente están en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Tampoco con el de Manessier, hoy en la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, ni con *Callejón*, de Vieira da Silva, que todavía figura en poder de la familia Thyssen¹². Respecto a los demás, salvo los de Baumeister *Paisaje metafísico* —vendido en Grisbach GmbH, Berlín, en 2002¹³—, y Signier *Los amantes y la playa* —subastado por Sotheby's Londres, en 2002¹⁴—, ninguno figuraba ya en la colección en agosto de 1981.

¹²

Agradezco esta información a Maria de Peverelli.

¹³

Subasta del 7 de junio de 2002, lote 92.

¹⁴

Subasta del 27 de junio de 2002, lote 214.

El tercer grupo importante de pinturas del inventario de 1964 es el compuesto por lienzos y obras sobre papel pertenecientes a la figuración italiana de posguerra. En su mayoría fueron adquiridas en las subastas 36 y 37 del Stuttgarter Kunstkabinett. Así, en concreto, *El vestido adornado* (1956) de Massimo Campigligi; *Jinete sobre caballo rojo* (1952), de Marino Marini; *Caballos y jinetes* (1951) de Zoran Music [fig. 9]; y *Evocación rítmica* (1952) de Mario Sironi.



fig. 10

Marino Marini
***Malabarista*, 1959-1960**
 Óleo sobre lienzo, 150 × 120 cm
 Colección privada

Una segunda obra de Marino Marini —*Malabarista* (1959-1960) [fig. 10]— fue comprada por los barones directamente en el taller del artista en Milán, en 1963. Fiona nos ha dejado el siguiente testimonio: «Arrastré a un Heini muy reacio a su estudio porque quería comprar una estatua de bronce del *Jinete caído* para el jardín. Heini, todavía en los primeros días de su etapa como coleccionista contemporáneo, se negó a comprar nada. Dirigiéndome a la puerta, después de una visita tranquila y maravillosa con Marino, le dije que no podíamos irnos con las manos vacías, y Heini contestó que eligiese un cuadro. Como había algunos apoyados contra la pared cerca de la puerta de entrada, elegí uno»¹⁵.

De todas estas obras, únicamente la de *Music* decoraba en enero de 1964 el salón de Villa Favorita. Y, como en el grupo anterior, por tratarse de obras muy contemporáneas a su fecha de adquisición y sujetas al vaivén de las modas artísticas, solo algunas perduraron en la colección más allá de 1981. *Jinetes y caballos*, de *Music*, todavía pertenece a la familia Thyssen¹⁶; *Malabarista*, de Marini, pasó a manos de Fiona tras su divorcio del barón en 1964¹⁷ y fue vendida en Sotheby's Londres en 2000¹⁸; y el *gouache* titulado *Jinete sobre caballo rojo*, también de Marini, fue vendido en la misma casa de subastas en 2002¹⁹.

¿Qué más cuadros adquirió el barón en esos tres primeros años? En primer lugar, dos pinturas impresionistas: *Campo de trigo* (1879) de Renoir —comprada en Marlborough Londres, en 1961— y *La barca azul* (1886) de Monet —adquirida en Sotheby's Londres, al año siguiente. En enero de 1964 ambas obras estaban en Villa Favorita: la de Monet en el salón y la de Renoir en la sala de desayuno. *La barca azul*, tal como figura en el catálogo razonado de Monet, pasó a la colección de Fiona en julio de 1964. *Campo de trigo* permaneció en la colección y en 1993 pasó a integrar la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

¹⁵ Correspondencia de Fiona Campbell-Walter con Guillermo Solana, 1 de octubre de 2020.

¹⁶ Agradezco esta información a Maria de Peverelli.

¹⁷ De hecho, cuando fue expuesta en el Palazzo Venezia de Roma, en 1966, figuró como «Saint-Moritz, collezione Baroness Fiona Thyssen-Bornemisza».

¹⁸ Subasta del 25 de octubre de 2000, lote 6.

¹⁹ Subasta del 25 de junio de 2002, lote 282.

Exceptuando un par de retratos de los barones y alguna obra menor, a comienzos de 1964 también figuraban en la colección Thyssen otras pinturas no adscribibles a los grupos anteriores. Tal es el caso, en primer lugar, del cuadro surrealista de Max Ernst *Árbol solitario y árboles conyugales* (1940), adquirido en Sotheby's Londres en 1963 y que actualmente pertenece al Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. El origen alemán de Ernst pudo haber determinado esta adquisición que, al igual que la de Pollock antes mencionada, anticipa futuros desarrollos de la Colección Thyssen-Bornemisza.

Y finalmente, otras cuatro que merece la pena mencionar son una obra de André Derain titulada *Dorothee* (s.f.) regalada a Hans Heinrich en las navidades de 1961 por la galería Knoedler de Nueva York y actualmente sin identificar; el lienzo del pintor futurista italiano Roberto Iras Baldessari *El carrusel* (1920) —adquirido en Toninelli Arte Moderna, Milán, en 1962—; el cuadro de corte matissiano del pintor alemán Rudolf Levy, *Bodegón con berro* (1922) —adquirido en el Stuttgarter Kunstkabinett en 1961—; y la acuarela *Muro suburbano* (*Surtidor de Shell en el lugar*) (hacia 1930), del pintor alemán activo en Mannheim, Xaver Fuhr —también procedente de la subasta 36 del Stuttgarter Kunstkabinett, de 1961.

* * *

A la luz de estos datos, ¿cómo comenzó el acercamiento del barón Thyssen-Bornemisza al coleccionismo de arte moderno? Retrocedamos a 1954.

La primera compra de Hans Heinrich de una pintura que no había estado en la colección de su padre —esto es, que no había sido puesta a la venta por uno de sus hermanos— data de comienzos de 1954. Se trató en concreto de *La anunciación* (hacia 1596-1600) del Greco, un cuadro vendido por la galería Knoedler de Nueva York por el que también se interesó Stavros Niarchos —armador, coleccionista de arte y amigo del barón—. En los años siguientes, hasta mayo de 1961, Hans Heinrich siguió comprando exclusivamente obras de arte clásico, en consonancia con los gustos de su padre —para quien la historia del arte terminaba en el siglo XVIII— y del asesor de aquél, Rudolf J. Heinemann. Pero en apenas siete años pasaron muchas cosas que cambiaron su percepción del arte moderno.

Una de las más importantes para la historia que nos ocupa fue el cambio de tendencia ocurrido en los gustos coleccionistas de la época, alentado, entre otras, por la casa de subastas londinense Sotheby's. Si hasta entonces el mercado artístico había estado protagonizado por el arte clásico, desde mediados de los años cincuenta el impresionismo y el postimpresionismo le ganaron la partida con una serie de subastas muy exitosas, como las ventas Biddle en la parisiense Galerie Charpentier (1957), Weinberg en Sotheby's Londres (1957), Lurcy en la neoyorquina Parke-Bernet (1957), y Goldschmidt también en Sotheby's (1958). Y a ello contribuyeron en gran medida las adquisiciones de un grupo de armadores griegos encabezados por Niarchos que, capaces de circunnavegar el cabo de Buena Esperanza con sus grandes petroleros y cargueros, multiplicaron sus fortunas a raíz de la Guerra del Sinaí (1956) y el consiguiente cierre del Canal de Suez²⁰.

En febrero de 1957 Niarchos —con el que el barón solía coincidir frecuentemente en St. Moritz durante los tres meses al año que este último pasaba en la localidad suiza²¹—, adquirió 58 pinturas impresionistas y postimpresionistas de la colección del actor Edward G. Robinson a través de Knoedler. Y, según el testimonio de Fiona, aquella compra influyó de manera determinante en la percepción de Hans Heinrich del arte moderno²². Es muy posible, incluso, que en ese momento comenzara a verse a sí mismo como un coleccionista un poco anticuado, al margen de las modas de la época, y movido únicamente por los gustos de su padre. De hecho, varios documentos atestiguan que al menos hasta entrados los años sesenta el barón no sentía como propia una colección que había heredado ya colgada en las salas de Villa Favorita, sin apenas espacio para añadir nuevas adquisiciones²³.

A finales de 1957 Niarchos inauguró en la galería Knoedler una exposición de su colección que hallaría continuidad en muestras posteriores en la National Gallery of Canada en Ottawa, el Museum of Fine Arts de Boston, la Tate Gallery de Londres y la Kunsthaus de Zúrich (sede esta última de la que el barón conservó un catálogo en su biblioteca de Lugano). Pero no fue el único que mostró su colección privada. En el otoño de 1958 también otro armador amigo del barón, Ragnar Moltzau, expuso su colección de arte moderno en la Tate Gallery de Londres. ¿Influyeron estas muestras —sobre

20

Nicholas Faith: *The Rise and Fall of the House of Sotheby*. Nueva York, Macmillan Publishing Company, 1985, p. 48-53.

21

Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza: *Entrevistas/memorias*, I, 25 de julio de 1987, pp. 67-68, en Archivo Duisburgo, TB/01147-Part One.

22

Entrevista de Guillermo Solana a Fiona Campbell-Walter, Madrid, 1 de noviembre de 2019.

23

Entre dichos testimonios valga citar, por ejemplo, cómo a raíz de la exposición *From Van Eyck to Tiepolo*, en la National Gallery a comienzos de 1961, Hans Heinrich escribió al director de la institución londinense: «[...] me gustaría agradecerle sus hermosas palabras y todos los esfuerzos que ha hecho para divulgar la colección de mi padre». En carta de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Philip Hendy, 26 de abril de 1961, en Archivo Duisburgo, TB/2702.

todo las de la colección Niarchos— en las exposiciones que el barón decidió llevar a cabo en el invierno de 1959-1960 en el Museum Boijmans Van Beuningen de Róterdam y el Museum Folkwang de Essen? Posiblemente sí.

Por lo demás, es bastante probable que, a la vista de las obras de arte moderno que adquirió entre 1961 y 1963, el barón no se sintiese demasiado atraído por la pintura impresionista y postimpresionista triunfante en las principales casas de subastas durante aquellos años. Ello pudo deberse al adoctrinamiento de su padre. Pero quizás también a que durante aquellos primeros años de su labor coleccionista veía a las corrientes francesas del último cuarto del siglo XIX como ajenas a la tradición familiar, centrada en el arte alemán y holandés.

En la entrevista de la revista *Du* arriba mencionada, Hans Heinrich señaló que se había interesado por el expresionismo alemán «a una edad temprana, incluso durante mi época de estudiante»²⁴. Es poco probable —si no imposible— que ese interés fuese tan temprano, pero sí pudo comenzar a desarrollarse ya en 1958. Al menos así parece indicarlo el hecho de que el barón hubiese guardado en su biblioteca de Villa Favorita un catálogo de la muestra *Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus* (Museum Folwang, 1958) en el que están señaladas con un círculo dos obras de Schmidt-Rottluff que, sin embargo, no fueron reproducidas en la edición: la acuarela *Fábrica de ladrillos* (1909), y el óleo *Sol sobre un pinar* (1913)²⁵.

Ahora bien, el acercamiento definitivo de Hans Heinrich al arte moderno tuvo lugar un año más tarde, fruto de la relación del barón con Stavros Niarchos y David Rockefeller, como él mismo recordó en 1983²⁶. En concreto, en otoño de 1959 Niarchos y su esposa Eugenia Livanos —muy unidos a los barones por entonces, según el testimonio de Fiona²⁷— les invitaron a una semana de crucero por el Egeo a bordo de su goleta *Créole*, decorada con obras impresionistas y postimpresionistas de su colección. No estaban solos. También participaron en el crucero David y Peggy Rockefeller, y Jack y Drue Heinz. Y, como recordaría el banquero americano, «nuestro crucero puso de manifiesto el hecho de que todos estábamos interesados en el arte»²⁸. Si bien Jack

²⁴

Draeger 1980, *op. cit.* nota 1, p. 47.

²⁵

Números de catálogo 209 y 160, respetivamente.

²⁶

Thyssen-Bornemisza 1983, *op. cit.* nota 2, p. 76.

²⁷

Entrevista de Guillermo Solana a Fiona Campbell-Walter, Madrid, 1 de noviembre de 2019.

²⁸

David Rockefeller: *Memoirs*. Nueva York, Random House, 2002, p. 448.



fig. 11

Emil Nolde***Puerto de Hamburgo*, s. f.****Acuarela y tinta negra sobre
papel japonés, 30 × 46,8 cm****Colección privada (antigua
Colección David Rockefeller)**

y Drue Heinz atesoraban en su colección varios cuadros del Picasso temprano, de Morandi y de Modigliani, sin duda más importante era la colección de Rockefeller con piezas de Corot, Boudin, Fantin-Latour, Manet, Degas, Monet, Pissarro, Seurat, Signac, Redon, Bonnard, Vuillard, Matisse, Vlaminck, Dufy, Van Dongen, Hopper, Burchfield y Campigli. ¿Pudo aquel crucero hacer cambiar la opinión del barón sobre el arte moderno? Posiblemente sí.

Unos pocos meses más tarde, en mayo de 1960, los matrimonios Niarchos y Rockefeller visitaron al barón en Lugano y de allí viajaron a Stuttgart para poder contemplar las obras que se iban a subastar en el Stuttgarter Kunstkabinett. Presentaron ofertas por varios lotes y Rockefeller se enteró ya de vuelta a Nueva York de que era propietario de *Ramo de hojas de otoño* (1930), de Klee; *Pelea callejera* (1934), de Grosz; *Concarneau* (1931) y *Cabo Thistle* (1950), de Feininger; *Puerto de Hamburgo* (s.f.), de Nolde [fig. 11]; *Velero de dos mástiles delante de la costa* (hacia 1925) de Vlaminck; y de la escultura de la artista Käthe Kollwitz *Torre de madres* (1937-1938). Desconocemos las obras que Niarchos adquirió en aquella ocasión, pero lo que parece seguro es que la implicación de Rockefeller y Niarchos en aquella subasta le mostró al barón el camino para poder adquirir de un tipo de arte por el cual ya había empezado a interesarse en Essen a finales de 1958, pero cuyos marchantes posiblemente desconocía. Pero ¿por dónde empezar a coleccionar?



fig. 12

Massimo Campigli***Escalinata de Santa Trinità dei Monti*, 1954****Óleo sobre lienzo, 96,5 × 130 cm****Colección privada (antigua
Colección David Rockefeller)**

La primera referencia de la que el barón debió de partir vino posiblemente dada por la actividad coleccionista de sus más allegados. Y si tenemos en consideración su desinterés inicial por el arte impresionista y postimpresionista, la incursión de David Rockefeller en el arte alemán de comienzos de siglo pudo tener bastante de aleccionadora. En los años siguientes el banquero americano siguió adquiriendo mayormente obra de pintores ya presentes en su colección, como Pissarro (en el año 1962), Signac (en 1964), Bonnard —uno de sus preferidos— (en 1960 y 1963) y Matisse (en 1962 y 1963). Ahora bien, algunas de las obras que compró en los años 1959-1960 —en las que tuvo una vinculación estrecha con los barones— pudieron haber influido en los primeros pasos como coleccionista moderno de Hans Heinrich, como por ejemplo, la compra por parte de Rockefeller del lienzo de Campigli, *Escalinata de Trinità dei Monti* (1954) [fig. 12] y de la acuarela de Nolde, *Puerto de Hamburgo* (s.f.), ya mencionada.

El rumbo del coleccionismo de Niarchos es más complejo dado que hasta hoy tan solo disponíamos de información de sus compras de arte hasta 1959, centradas en el impresionismo y el postimpresionismo. Ahora bien, recientemente hemos conocido a través de Fiona que, pocos días antes de la subasta 37 del Stuttgarter Kunstkabinett en mayo de 1962, ella y la mujer de Niarchos, Eugenia Livanos,



fig. 13
Willi Baumeister
Moby Dick III, 1951
Óleo sobre tabla, 65 × 54 cm
Antigua Colección Niarchos



fig. 14
Max Ernst
El canto de la rana, 1953
Óleo sobre lienzo, 65 × 92 cm
Antigua Colección Niarchos

29

Correspondencia de Fiona Campbell-Walter con Guillermo Solana, 2 de octubre de 2020.

30

Correspondencia de Ingeborg Henze-Ketterer y Wolfgang Henz con el autor, 17 de octubre de 2020. Agradezco a la hija de Roman Norbert Ketterer y a su marido la inestimable ayuda que me han proporcionado para comprender los orígenes coleccionistas de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza.

acordaron los lotes en los que estaba interesado cada matrimonio²⁹. Finalmente, Fiona —y no el barón, que no pudo asistir a la subasta— pujó por las dos parejas, y tras el evento ingresaron en la Colección Niarchos las siguientes obras: las acuarelas *Escalera en azul con dos figuras* (1920), de Klee, y *Pareja* (hacia 1930), de Nolde —esta última, perteneciente a la misma serie que la del barón del año anterior—; los óleos *Moby Dick III* (1951), de Baumeister [fig. 13] —autor por el que los barones Thyssen-Bornemisza también pujaron en la misma subasta— y *El canto de la rana* (1953) de Ernst [fig. 14] —pintor surrealista alemán del que el barón, como hemos visto, compró una obra al año siguiente—; y una témpera del pintor norteamericano Mark Tobey: *Rodeado* (1961)³⁰.

Otro ejemplo de coleccionismo cercano al barón lo encontramos en el armador noruego Ragnar Moltzau, ya citado a propósito de la exposición de su colección en la Tate Gallery en otoño de 1958 y quien se sentó al lado de los barones —cambiando incluso los asientos según el plano de distribución de invitados— en la subasta del Stuttgarter Kunstkabinett de 1961. En la amplia colección de pinturas de Moltzau había desde cuadros impresionistas de a partir de 1875 hasta lienzos abstractos de la década de 1950, pasando por artistas como Bonnard, Braque, Cézanne, Dufy,



fig. 15
Alfred Manessier
*Verano. Tarde en el estuario
del Somme, 1947*
Óleo sobre lienzo, 100 × 81 cm
Antigua Colección Motzau



fig. 16
Nicolas de Staël
Paisaje, Martigues, 1953-1954
Óleo sobre lienzo, 97 × 146 cm
Antigua Colección Moltzau

Ernst, Gauguin, Léger, Matisse, Miró, Modigliani, Munch, Picasso, Rouault y Vlaminck. Pero quizá lo más sorprendente es la alta proporción de obras posteriores a 1945: 58 de 103 —casi un 60%— si nos atenemos a la muestra londinense. Entre los artistas más jóvenes representados en su colección, y por entonces de radical actualidad, se encontraban Bazaine, Bissière, Corneille, Dubuffet, Estève, Manessier [fig. 15], Music, Poliakoff, Soulages y De Staël [fig. 16]; cuatro de ellos coincidentes con las primeras adquisiciones de los barones.

Tras este paréntesis sobre algunas de las colecciones de arte moderno más próximas al barón, me gustaría volver por un momento al 27 de mayo de 1960; esto es, apenas unos pocos días después de la visita de Niarchos y Rockefeller a Lugano y a Stuttgart para poder ver con antelación las obras de la subasta 35 del Stuttgarter Kunstkabinett. En aquella fecha se inauguró el nuevo edificio del Museum Folkwang, diseñado por Werner Kreuzberger, Erich Hösterey y Horst Loy, con una exposición de *Cincuenta obras maestras de la pintura moderna*, procedentes de otros museos y de colecciones privadas, y la presentación de sus fondos de los siglos XIX y XX. Asimismo, se publicó una nueva guía de sus colecciones, en la que figuraban, entre otras, obras de Baumeister, Derain, Ernst, Feininger, Xaver Fuhr, Heckel, Hofer, Jawlensky, Kirchner, Klee, Macke, Manessier, Music, Nolde, Pechstein, Poliakoff, Renoir, Schmidt-Rottluff, Singier y Vieira da Silva, autores todos ellos de obras que el barón adquiriría hasta 1964.



fig. 19
Alfred Manessier
Corona de espinas, 1951
Óleo sobre lienzo, 58 × 48,5 cm
Museum Folkwang, Essen
[adquirido en 1957]



fig. 17
Lyonel Feininger
Gemeralda IX, 1926
Óleo sobre lienzo, 100 × 80 cm
Museum Folkwang, Essen

fig. 18
August Macke
Modas. Mujer con sombrilla frente a una sombrerería, 1914
Óleo sobre lienzo, 60,5 × 50,5 cm
Museum Folkwang, Essen

Esta vinculación se hace todavía más evidente si comparamos obras concretas de ambas colecciones. Así, por ejemplo —citando siempre en primer lugar los cuadros del Museum Folkwang—, *Jardín de olivos* (hacia 1910) y *Campo de trigo* (1879), de Renoir; *Gemeralda IX* (1926) [fig. 17], y *Río mágico* (*Sueño cruzando el río*) (1937), de Feininger; y *Modas. Mujer con sombrilla frente a una sombrerería* (1914) [fig. 18] y *Paseo a tres* (1914), de Macke. Y, por lo que respecta a las obras abstractas, más próximas aún: *Corona de espinas* (1951) [fig. 19] y *Composición azul y roja* (*Marina*) (1949), de Manessier; *Composición naranja con círculo azul* (1953) [fig. 20] y *Composición sobre fondo azul verdoso* (hacia 1955) [véase fig. 6], de Poliakoff; *Mañana. Marea alta* (1956) [fig. 21] y *Los amantes y la playa* (1954) [véase fig. 5], de Singier; y *Ciudad gris* (1956) [fig. 22] y *Callejón* (1961) [véase fig. 8], de Vieira da Silva.

Resumiendo, de las 22 pinturas modernas que los barones adquirieron en 1961, 17 de ellas eran de autores incluidos en el catálogo de las colecciones del Museum Folkwang; esto es, el 77%. Esa proporción cae ligeramente al 60% —9 de 15 obras— en 1962, y desciende significativamente al año siguiente al 36% —4 de 11 obras.



fig. 20
Serge Poliakoff
*Composición naranja
con círculo azul*, 1954
Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm
Museum Folkwang, Essen
[adquirido en 1958]

fig. 21
Gustave Singier
Mañana. Marea alta, 1956
Óleo sobre lienzo, 129,2 x 162,8 cm
Museum Folkwang, Essen
[adquirido en 1957]

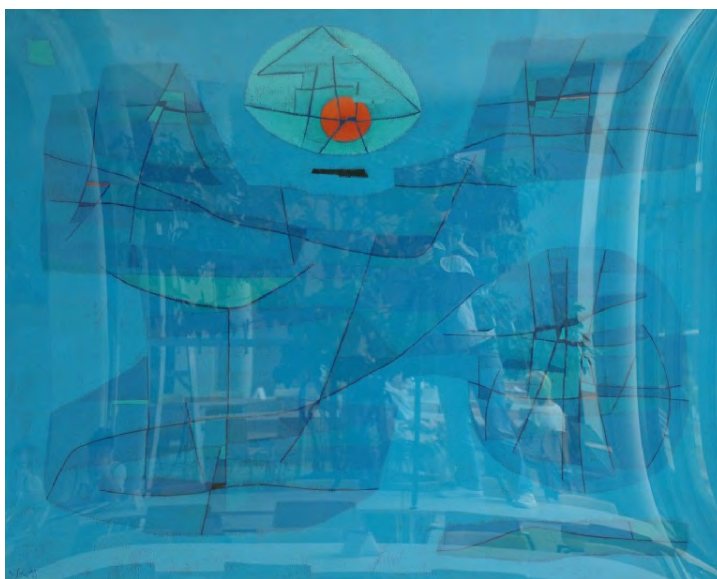
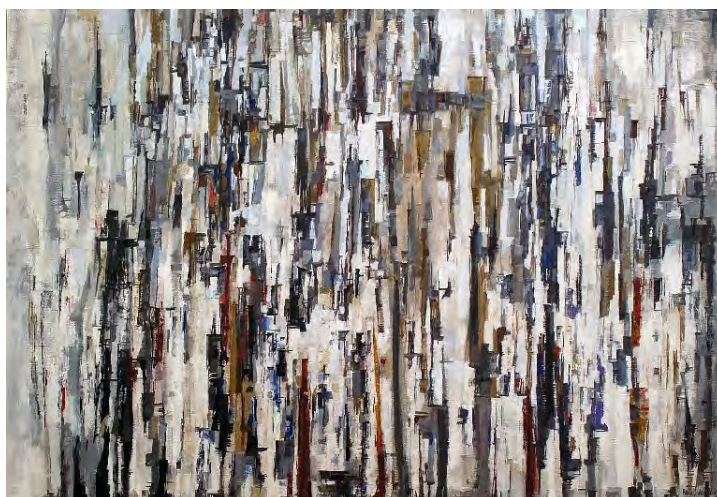


fig. 22

Helena Vieira da Silva
***Ciudad gris*, 1956**
 Óleo sobre lienzo, 113 × 160 cm
 Museum Folkwang, Essen
 [adquirido en 1958]



¿Cómo fueron de estrechas las relaciones del barón con el Museum Folkwang? Al margen de la exposición de la Colección Thyssen-Bornemisza en el museo de Essen entre enero y marzo de 1960, tenemos constancia de que los barones coincidieron con Heinz Köhn —director del Museum Folkwang— y su mujer con ocasión de la subasta 36 del Stuttgarter Kunskabinett³¹. Tras observar la compra de la acuarela de Nolde, *Joven pareja*, probablemente Köhn les invitó a visitar el museo y contemplar la colección de obras de Nolde de Ernst Henke, presidente de la Folkwang Museumsverein, la Asociación del Museo Folkwang. Unos pocos días más tarde, el 8 de mayo, el barón se dirigió por carta a Köhn agradeciéndole su amable invitación y comunicándole su disposición a acercarse a Essen en septiembre³². En una segunda carta del 16 de mayo, Köhn respondió al barón: «Definitivamente estaré aquí en Essen en septiembre y espero mostrarles el Museo Folkwang completamente nuevo». Asimismo, le anunció el envío de la guía del museo³³.

31

Según el plano amablemente facilitado al autor por Wolfgang Henze, estaba previsto que se sentasen en filas distintas, el matrimonio Thyssen delante de Moltzau y su mujer.

32

Carta de Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a Heinz Köhn, 8 de mayo de 1961. En Archivo Duisburgo, TB/2703.

33

Carta de Heinz Köhn a Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, 16 de mayo de 1961. En Archivo Duisburgo, TB/2703.

Aquella guía, en la que figuraban 22 reproducciones en color y 109 en blanco y negro, y que el barón conservó en su biblioteca de Lugano, quizás le sirvió de modelo en su acercamiento al arte moderno. Pero si fue así, debió ocurrir con posterioridad a la subasta 36 del Stuttgarter Kunskabinett, de mayo de 1961. ¿Pudo el barón haber contemplado las nuevas salas del Museum Folkwang con anterioridad a

septiembre de 1961? Es algo con lo que, de momento, solo podemos especular. En todo caso, un dato podría avalarlo: el que en enero de 1961 el barón recibiese una minuta de una reunión de la Folkwang-Museumsvereins³⁴, lo que demuestra vínculos previos con esta asociación o con su presidente, Ernst Henke.

* * *

Lo que ocurrió después de aquel mes de enero, ya lo hemos visto en el análisis del inventario de 1964. Quiero tan solo apuntar algunos factores que, desde mi punto de vista, influyeron en que, tras unas primeras adquisiciones de arte moderno dispares, el barón focalizase su labor coleccionista en el expresionismo alemán.

El primero de ellos, ya referido, tiene que ver con sus propios gustos personales, probablemente más cercanos al expresionismo alemán que los de Fiona. ¿Hasta qué punto esas diferencias se reflejan en las obras que decoraban en enero de 1964 Villa Favorita —donde predominaba el arte alemán de comienzos de siglo— y Villa Alcyon —con obras más modernas y algunas resueltamente abstractas—? Se trata de algo que solo podemos sugerir. En cualquier caso, lo que es evidente es que el activo papel que Fiona desempeñó en las primeras adquisiciones de arte moderno de la colección y sus propios gustos artísticos pasaron a un segundo plano con el divorcio de los barones en el verano de 1964; separación que, cabe recordarlo, conllevó también la cesión de Villa Alcyon a Fiona.

Un segundo factor, casi tan importante como el anterior, lo constituyó la estrecha relación entablada entre el barón y Roman Norbert Ketterer, poseedor de una de las mejores colecciones de arte expresionista alemán de la época y albacea testamentario de Kirchner. El hecho de que a mediados de mayo de 1961 —esto es, apenas unos días después de la subasta 36 del Stuttgarter Kunstkabinett— Ketterer decidiese vender al barón dos de las mejores obras de su colección —a las que le siguieron otras cuatro ese mismo año y tres en años posteriores—, marcó en gran medida el futuro de la Colección Thyssen-Bornemisza (baste recordar que sin ellas, las obras expresionistas alemanas

34

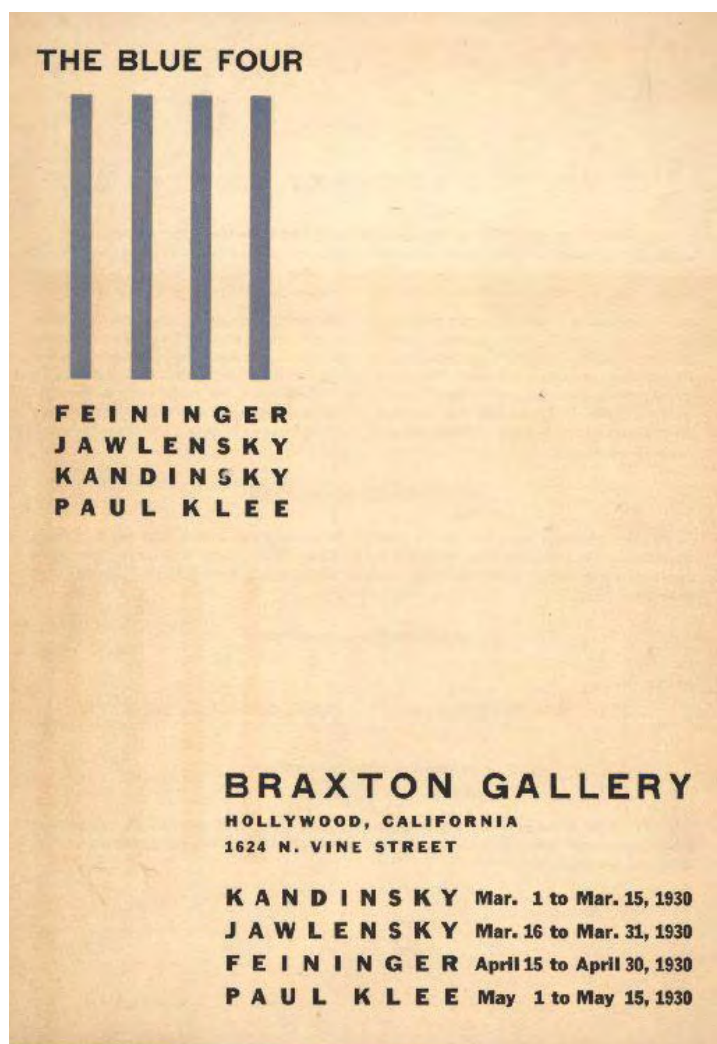
Así lo confirma el documento «Minuta de la reunión general de la Asociación del Museum Folkwang, del 20 de enero de 1961», conservado en Archivo Duisburgo, TB/2703.

atesoradas por el barón a comienzos de 1964 no solo habrían descendido significativamente en calidad, sino también en número: de 18 a 12). Y, si el traspaso de aquellas obras no fue suficiente para convencer al barón de que aquel era el camino a seguir, la muy posible colaboración de Ketterer en el proyecto del barón de mostrar 15 obras expresionistas en Villa Favorita a comienzos de 1964, debió de aportarle nuevas y seguras razones.

Finalmente, un tercer factor quizás más coyuntural es el debido a la propia caducidad de las propuestas abstractas e italianizantes de la posguerra. Así lo ha sancionado la historia del arte con el paso de los años y, desde luego, no debió pasar por alto a alguien tan asiduo a la literatura artística como Hans Heinrich. Conocido es que el barón estudiaba con esmero la procedencia de las obras antes de comprarlas y que no le gustaba arriesgar sin motivo. Y si algún cuadro no alcanzaba sus expectativas iniciales, las propias clasificaciones periódicas de sus pinturas en obras de calidad «superior», «buena», «media» y «mediocre» sirvieron para poner a la venta las obras de valor más cuestionable. En resumen, como el propio barón no tardó en comprender, ningún otro movimiento de los que protagonizaron sus primeras adquisiciones de arte moderno le ofrecía mejor punto de partida para su nueva colección que el expresionismo alemán. ●

«Los Cuatro Azules»: Galka Scheyer y la promoción de Feininger, Jawlensky, Kandinsky y Klee en California

Clara Marcellán



Folleto de la exposición de los Cuatro azules
en Braxton Gallery, 1930, con las cuatro franjas
azules que identificaban al grupo

fig. 1

Portada del *San Francisco Examiner*,
1 de noviembre de 1925

1

El Norton Museum de Pasadena conserva los archivos, la correspondencia y la colección de arte de Galka Scheyer, en torno a los que ha realizado diversos proyectos para analizar y difundir su legado. Este artículo parte de las siguientes publicaciones: Vivian Endicott Barnett y Josef Helfenstein (eds.): *The Blue Four Feininger, Jawlensky, Kandinsky, and Klee in the New World* [Cat. exp. Kunstmuseum Bern-Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1997-1998]. Colonia, Dumont-New Haven, Yale University Press, 1997; y Vivian Endicott Barnett: *The Blue Four collection at the Norton Simon Museum*. [Cat. exp.] New Haven-Londres, Yale University Press, 2002. El Norton Simon Museum organizó en 2017 la muestra *Maven of Modernism: Galka Scheyer in California*. Las conferencias de Gloria Williams Sander, Victoria Dailey y Susan Landauer que acompañaron la exposición aportan numerosa documentación gráfica y nueva información sobre el papel de Scheyer en el panorama cultural de Los Ángeles (los videos se pueden ver aquí: <https://vimeo.com/214554546>, <https://vimeo.com/218049459> y <https://vimeo.com/234930680>). También han aportado nuevos detalles sobre la historia de las obras de nuestra colección las cartas de Scheyer a Kandinsky que conserva la Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou, y que han sido consultadas a través de su página web <https://archivesetdocumentation.centrepompidou.fr/>



«¿Has oído hablar de los Cuatro Azules? Si no es así, estás destinado a oír hablar mucho de ellos pronto.»

Estas líneas abrían el artículo «Prophetess of “The Blue Four” Discusses Modern Art», que fue portada del *San Francisco Examiner* el 1 de noviembre de 1925 [fig. 1]. Galka Scheyer (Brunswick, 1889-Los Ángeles, 1945), la coleccionista y promotora artística de origen alemán, había llegado a Estados Unidos en 1924 con la misión de difundir la obra de Jawlensky, Feininger, Klee y Kandinsky, agrupados a tal efecto bajo el nombre de los Cuatro Azules. En este artículo reconstruimos la fortuna de este empeño¹, en el que estuvieron involucradas tres de las obras que hoy se encuentran en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Y añadimos así una historia más a las recogidas en la exposición *Expresionismo alemán en la colección del barón Thyssen-Bornemisza*, que celebra la irrupción de este movimiento en la vida del barón, y estudia, entre otros episodios, el de la difusión de estas obras a lo largo del siglo XX.

Azulmanía

fig. 2

Emmy E. Scheyer
Autorretrato, 1915
Colección privada,
Estados Unidos



fig. 3

Alexei Jawlensky
Jorobado, 1917
Óleo y lápiz sobre cartón,
24,8 x 21 cm
Norton Simon Museum,
The Blue Four Galka Scheyer
Collection

Se trata de una versión de la obra que impresionó a Galka cuando conoció a Jawlensky, y que el artista pintó para ella un tiempo después

Desde que en 1916 descubrió las obras de Jawlensky en Suiza, Emmy Esther Scheyer abandonó sus propias aspiraciones artísticas [fig. 2] para convertirse en promotora del pintor. Fue Jawlensky quien la apodó Galka, grajilla en ruso, tras aparecérselo este animal en un sueño y reconocerla en él, amigable, calurosa, protectora y posesiva. Scheyer acabó adoptando este nombre de pila, que aparece en su pasaporte americano ya en 1932. A través de Jawlensky conoció a Klee, Kandinsky y Feininger, vinculados al grupo del Jinete Azul antes de la Primera Guerra Mundial, y tras ella, activos en la escuela de la Bauhaus en Weimar. Más allá de la amistad que los unía, sus estilos eran muy distintos, si bien esto era percibido como una ventaja, como manifiesta Kandinsky en una carta dirigida a Scheyer el 17 de enero de 1924. Galka no solo promocionará a los Cuatro Azules, sino que se convertirá en coleccionista de sus obras desde muy pronto: recibirá numerosos regalos de ellos [fig. 3] y comprará, siempre que sus finanzas se lo permitían.

Movida por su fe en el valor de sus obras, Scheyer propuso a los cuatro artistas que se agrupasen para darse a conocer en Estados Unidos. El 31 de marzo de 1924 firmaron un acuerdo que autorizaba a Scheyer a actuar en el extranjero para difundir su obra a través de conferencias y exposiciones, y especificaba que se trasladaría a América de forma inmediata. ¿Por qué



fig. 4

Lyonel Feininger***La dama de malva*, 1922****Óleo sobre lienzo, 100,5 × 80,5 cm****Museo Nacional Thyssen-****Bornemisza, Madrid**[\[+ info\]](#)

Estados Unidos? La hiperinflación en Alemania hacía que las ventas de obras y sus precios fluctuasen, generando una inseguridad que llevó a galeristas de Berlín como Ferdinand Möller o J. B. Neumann a abrir sedes en Nueva York en 1923. También en 1923, Scheyer conoció a la pintora Rajah Rubio, que la invitó a Estados Unidos. A su vez, Klee la había puesto en contacto con Katherine Dreier, pintora, coleccionista y pionera en la promoción del arte moderno en América, con vistas a organizar una exposición de Jawlensky en 1924 en Nueva York. La educación exquisita que Scheyer había recibido —estudia arte en el British Museum e inglés en Oxford entre 1906 y 1910, además de formarse en Bruselas y París— le permitiría desenvolverse con facilidad en Estados Unidos.

Para llevar a cabo su misión recibió obras en consigna, que en caso de no ser vendidas serían devueltas a los artistas. Aquí entra en escena una de las pinturas del Museo Thyssen que protagonizan esta historia, *La dama de malva* de Feininger [fig. 4]. Creada en 1922, debió de acompañar a Galka en ese

viaje en barco, como demuestra su presencia en las primeras exposiciones que organizó en Estados Unidos. Según el acuerdo firmado con los Cuatro Azules, en caso de venta, el 50% del importe obtenido sería para el artista, 30% para Galka, y 20% para los fondos del grupo. El contrato recogía también el nombre, «freien Gruppe der blauen Vier» [grupo libre de los cuatro azules], que con toda probabilidad hacía referencia a la importancia de este color en el universo creativo de sus miembros y que ya había sido parte del título de su anterior proyecto colectivo, el Almanaque del Jinete Azul. En algunas de las entrevistas sobre los Blue Four que concede en Estados Unidos, Galka tendrá que explicar que, a diferencia del inglés, en el que «blue» tiene una connotación de tristeza que algunos se apresuraban a atribuir a las obras, el valor que los artistas otorgaban a este color era profundamente espiritual².

El arte moderno tenía una aceptación relativa en Estados Unidos, y el impulso pedagógico de Scheyer, compartido con Klee, Kandinsky y Feininger, que también se dedicaron a la enseñanza, resulta fundamental. El único precedente era quizá el Armory Show, la exposición de Arte Moderno Internacional que en 1913 se presentó en Nueva York, Chicago y Boston, que acercó las vanguardias europeas a unos 300.000 visitantes. También jugaron un papel importante figuras como Alfred Stieglitz o Katherine Dreier, que junto a Marcel Duchamp fundó la Société Anonyme y fue pionera al organizar las primeras exposiciones individuales de Kandinsky y Klee en Estados Unidos, en 1923 y 1924 respectivamente.

Cuando Galka llega a Norteamérica en mayo de 1924, se aloja durante unas semanas en Ossining (Nueva York) con Rajah Rubio, donde recibe la visita de Dreier y concede entrevistas anunciando su misión. En junio se instala en Nueva York para recopilar direcciones a las que enviar material sobre los Cuatro Azules, que finalmente dirigirá a 600 universidades y 400 museos, además de ofrecerse a organizar exposiciones e impartir conferencias sobre ellos. Galka usará las obras de arte originales en sus conferencias, además de 600 diapositivas (placas de vidrio) de arte y arquitectura modernos que había recopilado antes de abandonar Europa. La primera exposición del grupo Blue Four, de la que no se conserva un listado completo, llega en febrero de 1925, en The Daniel Gallery de Nueva York. Pese a las críticas positivas, cierra sin lograr vender ninguna obra.

2

Véase, por ejemplo, «Expect Furor when Blue Four Exhibit Opens here Today». En *The Spokesman-Review*, Spokane, Washington, 15 de mayo de 1927, p. 27.

La conquista del Oeste

Tras los escasos resultados de su labor en Nueva York, y motivada por la respuesta de la Oakland Art Gallery en California, la única institución que respondió a su envío masivo, Scheyer inicia un viaje hacia el oeste el 30 de mayo de 1925. La acompaña Angelica Archipenko, escultora y mujer de Alexander Archipenko, que vivía en Nueva York desde 1923, y con la que visitará Chicago, Denver y Santa Fe antes de llegar a Los Ángeles el 8 de junio de 1925. Allí, su contacto con arquitectos austriacos afincados en Hollywood le abrirá las puertas a actrices y directores, en los que ve potenciales clientes y embajadores de sus Cuatro Azules.

En septiembre da sus primeras charlas en San Francisco, y los frutos llegan pronto a través de una exposición en la universidad de Stanford (Palo Alto) y la portada del *San Francisco Examiner* con la que arrancaba este artículo. Scheyer comparte en una carta dirigida a Feininger el 30 de octubre de 1925 el éxito que suponen tanto la exposición como esta primera plana en un periódico que contaba con dos millones de lectores. En enero de 1926 una exposición de obra gráfica en la Paul Elder Gallery de San Francisco reporta los primeros ingresos, con la venta de 9 obras. Poco después, en febrero, Evelyn S. Mayer, la directora del State Teachers College de San Francisco, se convertirá en la primera coleccionista de los Cuatro Azules en la costa oeste al adquirir obra gráfica del grupo con fines educativos.

La Oakland Art Gallery no solo respondió a su oferta de organizar exposiciones y dar conferencias, si no que la contrató como su agente en Europa. Y es en este museo municipal donde se celebra la primera gran muestra de los Cuatro Azules en mayo de 1926. A las obras que había traído consigo en 1924, añade algunas de la colección de Jerome Eddy (Chicago) y otras prestadas por Katherine Dreier. Uno de los lienzos que el público pudo ver fue *La dama de malva* de Feininger. La obra también se incluyó en la itinerancia de la muestra a Los Ángeles, San Francisco, Portland y Spokane, donde el tour, promovido por la Asociación de Directores de Museos Americanos de la costa oeste, terminó en mayo de 1927. Un artículo publicado con motivo de la presentación en la última sede, «She can Prove Red Spot is Art»³, toma

3
M. B.: «She can Prove Red Spot is Art». En *The Spokesman-Review*, Spokane, Washington, 20 de mayo de 1927, p. 6.



fig. 5
Wassily Kandinsky
En el óvalo claro, 1925
Óleo sobre cartón, 73 x 59 cm
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

Mancha roja de Kandinsky como símbolo de las dudas sobre el valor artístico de algunas obras y pone de manifiesto el esfuerzo de Scheyer por cultivar la apreciación del arte nuevo: «para los no iniciados, parece la esquina de una calle la mañana posterior al 4 de julio, antes de que los barrenderos la hayan limpiado. [...] Su tremendo entusiasmo y vitalidad resultan estimulantes y convincentes, y antes de marcharte habrás decidido que *Mancha roja* es una gran obra».

En junio de 1928 Scheyer vuelve a Europa por primera vez desde su partida en 1924. La acompaña Evelyn S. Mayer, que como ya hemos visto puede considerarse la primera coleccionista de los Cuatro Azules en la costa oeste. Juntas presentan una comunicación en el 6º Congreso Internacional para la Educación Artística, Artes y Artesanías de Praga sobre sus experiencias pedagógicas y la exposición que habían organizado ese mismo mayo en la Oakland Art Gallery: *Free, Imaginative and Creative Work by Children* [Trabajo libre, imaginativo y creativo de niños]. Su peregrinación por Alemania la lleva a Dessau y Wiesbaden, donde visita a Feininger, Kandinsky, Klee y Jawlensky, les devuelve obras que no ha vendido y selecciona otras nuevas. Entre las pinturas que lleva consigo a California en octubre de 1928 se encontrarían dos que hoy conserva el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, *En el óvalo claro* de Kandinsky (1925) [fig. 5] y *Omega 5 (Objetos de imitación)* de Klee (1927), como se deduce de las exposiciones y ventas que organiza de vuelta en Estados Unidos.

«Adieu San Francisco, Oakland, Berkeley. Guten Tag Hollywood»⁴

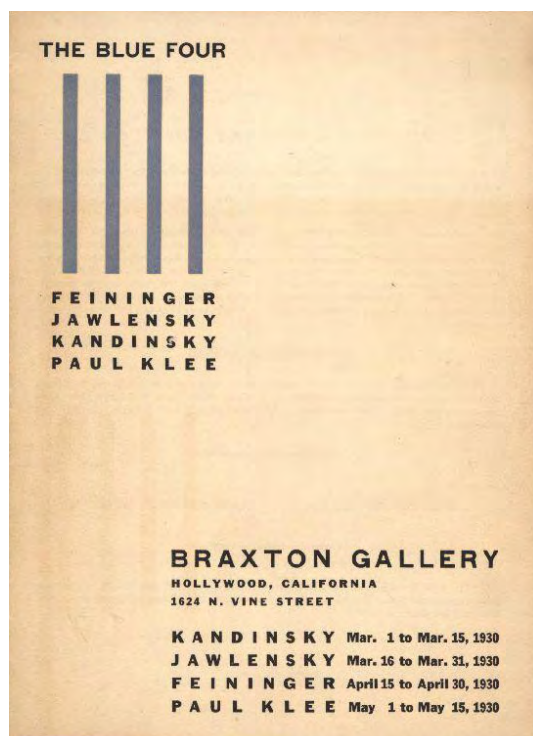


fig. 6

Folleto de la exposición de los Cuatro Azules en Braxton Gallery, 1930, con las cuatro franjas azules que identificaban al grupo

Esta segunda etapa en Estados Unidos arranca con lo que Galka llama el año de oro, del dólar de oro: en mayo de 1929 Harry Braxton le propone presentar a los Cuatro Azules en su galería de Hollywood, y en agosto conoce a uno de sus clientes, el director de cine austriaco Josef von Sternberg, con quien mantendrá una breve pero intensa colaboración. Sternberg era en aquel momento una de las pocas personas de la industria cinematográfica de Hollywood con un verdadero interés en el arte moderno. Su colección sería expuesta en el LACMA en 1935 y 1943 y, cosas del azar, incluía una pintura que hoy se encuentra en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza: *Casas junto al río* de Egon Schiele. En esa primera visita a Galka, compra obra gráfica de los Cuatro Azules por valor de 500 dólares. Von Sternberg termina el año rodando en Alemania *El ángel azul*. La película lanzó al estrellato a Marlene Dietrich, que se instaló en Hollywood para seguir participando en las películas de Sternberg, y entabló amistad con Galka.

En la primavera de 1930 se presenta finalmente la exposición de los Cuatro Azules en la Braxton Gallery [fig. 6]. Cuenta con Sternberg como promotor, y ocupa un espacio igualmente moderno diseñado por R. M. Schindler, colaborador de Frank Lloyd Wright y amigo de Galka. En esta muestra se pudo ver una vez más *La dama de malva* de Feininger y *En el óvalo claro* de Kandinsky. Galka confirma a Kandinsky, en una carta fechada el 7 de marzo de 1931, que ha enviado ejemplares del catálogo de la exposición a Chaplin y Greta Garbo, poniendo de manifiesto la búsqueda de nuevos clientes en el mundo del cine.

En 1930 Marjorie Eaton, pintora y actriz⁵ a la que Galka había conocido en 1926, compra otra de las obras que había traído consigo, *Omega 5 (Objetos de imitación)* de Klee [fig. 7].

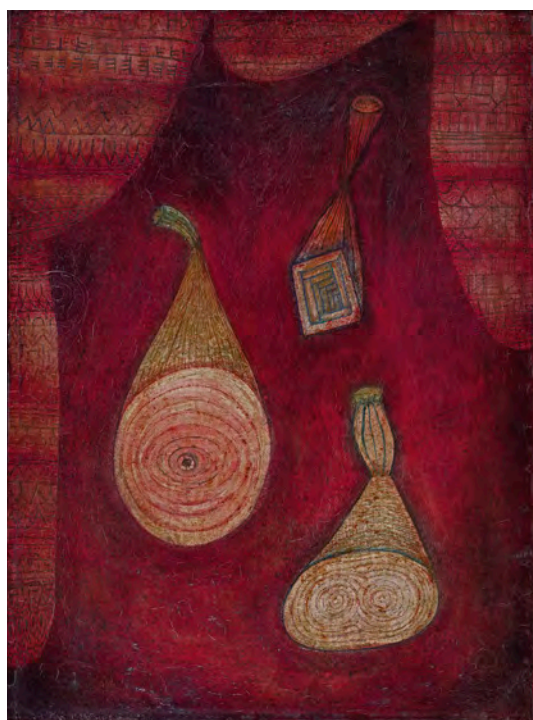
⁴ Carta de Scheyer a los Cuatro Azules, 4 de junio de 1929.

⁵ Marjorie Eaton había estudiado con André Lhote en París antes de conocer a Scheyer. Activa en la comunidad artística de Taos, y cercana a Diego Rivera, finalmente optó por su carrera como actriz, llegando a aparecer en superproducciones como *Mary Poppins*, o en la quinta entrega de la *Guerra de las Galaxias*, totalmente irreconocible como el Emperador Palpatine.

fig. 7

Paul Klee***Omega 5 (Objetos de imitación), 1927, 295, 1927***

Óleo y acuarela sobre lienzo
clavado sobre cartón, 57,3 x 43 cm
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Ya había comprado a Galka otras obras de Jawlensky, Kandinsky y Klee, y mantenía una estrecha amistad con ella. Entre otros privilegios, recibía en préstamo obras de los Cuatro Azules con las que convivía durante un tiempo hasta decidir si las adquiriría, una práctica que Galka repetiría con otros clientes. *Omega 5* permanecería en su colección al menos hasta 1957.

Mientras tanto, en 1929 se celebra la primera exposición del grupo en Europa, que hasta entonces solo había expuesto como tal en Estados Unidos. En Berlín, la Galerie Ferdinand Möller presentó la muestra bajo la sombra del crack de Wall Street y la petición de Galka a sus Cuatro Azules de bajar los precios de venta para tratar de mantenerse a flote.

1930 es también el año en el que Galka conoce o al menos estrecha su relación con Louise y Walter Arensberg, los eminentes coleccionistas de arte moderno, fundamentalmente francés, que se habían trasladado desde Nueva York a Hollywood en 1927. Scheyer logrará que se interesen por los Cuatro Azules y se convertirán en los coleccionistas más importantes del grupo en la costa oeste, si bien no siempre comprarán las obras a través de ella.

Otro nombre conocido comienza a aparecer en sus listas de compradores a partir de 1931: Diego Rivera. Scheyer lo conoce en San Francisco durante el periodo en que realiza los murales para la Bolsa de la ciudad, y unos meses después lo involucra en la instalación de la siguiente gran exposición de los Cuatro Azules, en el California Palace of the Legion of Honor, del 8 al 22 de abril. Con motivo de este montaje Rivera debió de ver *En el óvalo claro* de Kandinsky, que para gran satisfacción de Scheyer fue vendida durante o poco después de la exposición. En una breve nota manuscrita del 29 de abril de 1931, Galka da las buenas noticias a un Kandinsky que estaba perdiendo la esperanza de triunfar comercialmente en la costa oeste. Dos acuarelas, ocho o diez litografías y tres óleos, entre los que encontramos *En el óvalo claro*, habían sido vendidos: «En el óvalo claro (óleo) vendido. [...] Esta vez el éxito es suyo [subrayado de Galka]». Entre los compradores que ella anuncia en esta nota a Kandinsky está el propio Diego Rivera, con quién acuerda celebrar una exposición de los Azules en Ciudad de México, que tiene lugar en noviembre de ese año.

En una carta más sosegada y exhaustiva respecto a los últimos acontecimientos y ventas (carta 26 de junio de 1931 a Kandinsky), Galka incluye un listado en el que, cumpliendo con su acuerdo de representación, especifica los precios y los compradores. En él aparece *En el óvalo claro*, con la cantidad de 2.000 marcos alemanes y el nombre de Mack. Esta es probablemente la primera de las muchas obras que Charlotte Mack, una discreta filántropa, compra a Galka en la primavera y el verano de 1931, tras haberse conocido quizás por intermediación de Diego Rivera. Mack reunirá la colección más importante de los Cuatro Azules en San Francisco⁶.

Galka sigue ampliando su ámbito de influencia y, en abril de 1932, presenta a los Cuatro Azules en Chicago. Para ello cuenta con los préstamos de las obras recientemente vendidas: *En el óvalo claro*, de la colección de C. Mack, *Omega 5 (Objetos de imitación)* (como «Still Life»), de la colección de M. Eaton, ambas hoy en Madrid. Scheyer incluyó también obras de su propia colección privada, especificándolo en el crédito, y *La dama de malva* de Feininger, que a diferencia de otras obras del listado no aparece vinculada a ninguna colección, por lo que deducimos que seguía siendo propiedad del artista.

En octubre de 1932 Galka viajará de nuevo a Europa con el apoyo de la Oakland Art Gallery, para adquirir nuevas obras de los Cuatro Azules. En los meses que pasa allí, hasta julio de 1933, parece que su mundo y el del grupo de artistas comienza a desmoronarse. Hitler asciende al poder en enero de 1933, Klee pierde su puesto como profesor en la Staatliche Kunstakademie de Dusseldorf y pronto todos ellos tendrán prohibido enseñar, exponer e incluso pintar en Alemania. En mayo de 1933 vuelve a Estados Unidos, y le siguen 250 obras. En Hollywood la galería de Harry Braxton, escenario de las exitosas exposiciones de 1930, ha entrado en bancarrota.

6

El SFMOMA celebró entre el 17 de marzo y el 9 de septiembre de 2018 la exposición *Paul Klee, Galka Scheyer, and the Blue Four*, en la que se incluyeron obras donadas al museo por Charlotte Mack.

Nuevas estrategias

fig. 8

Galka Scheyer en la terraza de su casa diseñada por Richard Neutra, hacia 1934
Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer Archive, Pasadena



Una de las desventajas de Scheyer a la hora de competir con otros galeristas fue que nunca tuvo un espacio comercial. En su lugar acogía a los potenciales compradores en sus sucesivas casas. Con el dinero que reunió en los años de bonanza, tras su regreso de Europa en 1933, compró un terreno en las colinas de Hollywood y encargó a Richard Neutra, uno de los representantes más importantes de la arquitectura moderna norteamericana⁷, la construcción de una casa de líneas sencillas y modernas [fig. 8]. En 1934 se trasladó allí y logró que la carretera de acceso se convirtiese en un homenaje a los Blue Four, y pasó a llamarse Blue Heights Drive. En la vivienda-galería se hizo construir un apartamento reservado para los Cuatro Azules y otros grandes artistas, si bien solo la visitaría Feininger, cuando en 1936 fue invitado a dar clases en el Mills College (Oakland).

Con el aumento de la competencia, Scheyer busca nuevos espacios donde dar visibilidad a las obras de sus Azules, como por ejemplo los estudios de Hollywood. Alquila obras para los rodajes, a pesar del descontento de Feininger y Kandinsky, y las presta para conciertos y otros eventos culturales y sociales. Es así como en 1935 el músico y artista John Cage ve un cuadro de Jawlensky en un concierto. Tras

⁷

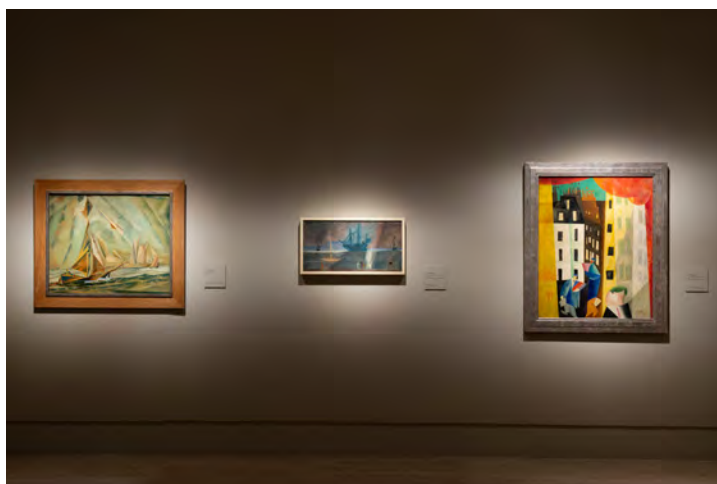
El personaje de *El manantial*, la novela de Ayn Rand publicada en 1943, está inspirado en él.

fig. 9

Vista de la sala de *Expresionismo alemán* en la colección del barón Thyssen-Bornemisza, con *Río Mágico (sueño atravesando el río)* [en el centro] y *Arquitectura II (El hombre de Potin)* [derecha] de Feininger

fig. 10

Etiqueta del Mills College en el reverso de *Arquitectura II*



conocer a Galka y mostrarle su entusiasmo, ella accede a venderle a plazos, por 25 dólares, una obra reciente de Jawlensky, *Meditación*, de 1934. Scheyer encontró en él un nuevo embajador y en 1939 ayudó a Cage a organizar exposiciones del grupo en Tacoma y Seattle.

En Europa la situación empeora, y la familia de Scheyer, que hasta entonces la había apoyado económicamente, ya no puede hacerlo. Y también empeora para el grupo, puesto que en 1937 muchas de sus obras forman parte de las colecciones públicas alemanas confiscadas, y 45 de ellas son incluidas en la exposición de *Arte degenerado* que se inauguró en julio en Múnich. Para entonces Feininger ya se encontraba en Estados Unidos, donde como cuenta a uno de sus hijos, a diferencia de lo que ocurría en Alemania, «la imaginación en el arte y la abstracción no son un crimen»⁸.

Ya en América, Feininger colabora en la organización de una nueva exposición en el Mills College, donde de nuevo imparte cursos en el verano de 1937. En ella se incluyó una obra que había pintado ese mismo año, *Río Mágico (sueño atravesando el río)* (Thyssen-Bornemisza Collections), y *Arquitectura II (El hombre de Potin)*, de 1921 (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza), y que comparten pared en el montaje de la muestra *Expresionismo alemán en la colección del barón Thyssen-Bornemisza* [fig. 9]. *Arquitectura II* todavía conserva la etiqueta del Mills College en su trasera [fig. 10], y en ella

8

Carta de Feininger a su hijo Lux, 31 de mayo de 1937. Citada según Peter Vergo: *Twentieth-century German Painting: The Thyssen Bornemisza Collection*. Londres, Sotheby's Publications, 1992, p. 82.

figura el nombre de Nierendorf, el galerista de origen alemán que comenzó a representar a Feininger en Estados Unidos y que significó el fin de la exclusividad de Galka. En 1938, debido a las discrepancias con su director y a un cambio de interés hacia artistas californianos, la Oakland Art Gallery prescinde de Scheyer. Feininger solicita la devolución de obras en consigna, y Klee y Kandinsky también retiran la exclusividad a Galka, tras vencer su contrato. La correspondencia con ellos sigue siendo sin embargo frecuente y afectuosa.

Con estos cambios, los esfuerzos de Scheyer se desvían hacia otras causas, como la presentación del *Guernica* en la costa oeste en 1939, el diseño de programas pedagógicos y artísticos para prestigiosas escuelas primarias, o la colaboración con los estudios de Disney, a cuyos empleados da clases sobre arte infantil. Oskar Fischinger, que en ese momento está rodando *Fantasía*, le propone incluso organizar una exposición de Kandinsky en sus estudios, dada su sintonía con los acompañamientos musicales de formas abstractas y colores en los que están trabajando.

Tras el fallecimiento de Klee en 1940, siguió el de su querido Jawlensky en 1941. En 1944, con dos miembros del grupo ya ausentes, Galka colabora con Curt Valentin en la organización del que será su último proyecto en torno a los Cuatro Azules, la exposición de la Buchholz Gallery de Nueva York en noviembre de ese mismo año. Kandinsky morirá el 13 de diciembre de 1944, y Galka lo hará exactamente un año después, víctima de un cáncer. ●

Quappi, mucho más que *Frau Beckmann*

Leticia de Cos Martín



Max Beckmann
Quappi con suéter rosa, 1932-1934
(detalle)

[\[+ info\]](#)

fig. 1

Max Beckmann

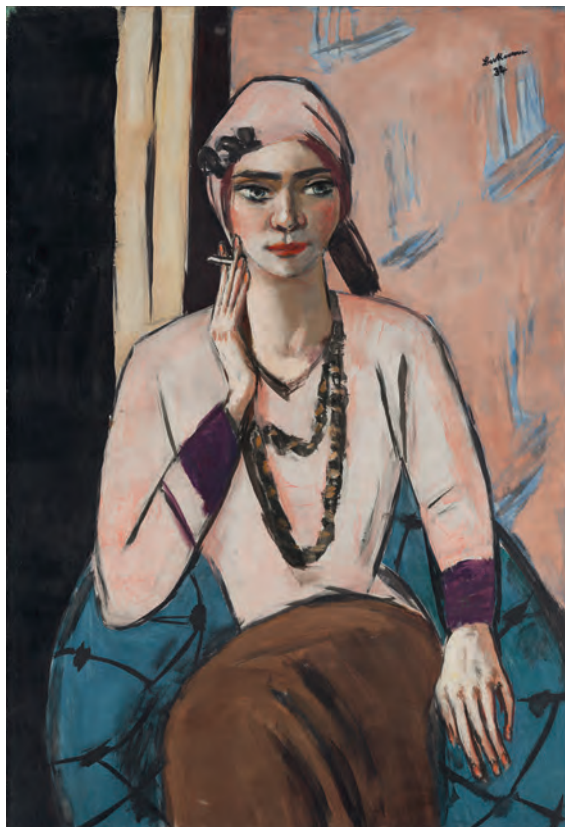
***Quappi con suéter rosa*, 1932-1934**

Óleo sobre lienzo, 105 × 73 cm

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,

Madrid

[\[+ info\]](#)



«Oh, querida mía, cuánto te quiero. Qué fuerza más formidable desatarás en mi interior. Hazlo ya. [...] Eres para mí algo que no quiero ni consigo expresar... Podría, sí, pero no quiero. Lo pintaré»¹.

Con motivo de la organización de la exposición *Beckmann. Figuras del exilio* que el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza presentó en sus salas en otoño de 2018, tuvimos la ocasión de revisar alguno de los recientes estudios publicados sobre este artista, lo que nos permitió actualizar la información de las cuatro obras que posee el Museo del que es considerado primera figura del arte alemán del siglo xx. En concreto este texto está dedicado al bello retrato *Quappi con suéter rosa*, 1932-1934 [fig. 1], pintura adquirida en 1969 por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza al galerista alemán Roman Norbert Ketterer y que se encuentra entre las obras de la exposición *Expresionismo alemán en la colección del barón Thyssen-Bornemisza*.

¹
Beckmann 1993-1996, vol. 1,
carta 304, junio de 1925, p. 313 [los
subrayados son del propio artista].

fig. 2

Quappi con sus perros Chilly y Majong, 1937

fig. 3

Quappi poco antes de su viaje a Estados Unidos, 1947



Antes de profundizar en el análisis del retrato de «nuestra» Quappi conviene recordar brevemente las claves de su autor. Max Beckmann (Leipzig, 1884-Nueva York, 1950) es una de las grandes figuras de la historia del arte occidental; si bien una figura aislada, un *outsider* como muchos historiadores lo han definido. Beckmann se mantuvo prácticamente durante toda su carrera al margen de las corrientes artísticas con las que convivió (expresionismo, cubismo, surrealismo, abstracción...). Conocía de primera mano las propuestas de los distintos movimientos tanto en Berlín como en París (vivió y trabajó en ambas capitales), así como de lo que ocurría en Nueva York gracias a sus marchantes. Sin embargo, ninguna de las propuestas artísticas que descubría encajaba con su concepción de la pintura, a lo que se suma que su personalidad determinada e individualista no anhelaba pertenecer a grupo alguno. Beckmann entendía que la pintura debía estar al servicio de la expresión de las verdades últimas de la existencia humana: «Busco el puente que conduce de lo visible a lo invisible»². Si a todo esto añadimos que su vida estuvo llena de inesperados acontecimientos y de reveses que le obligaron a empezar casi de cero en varios momentos, se explica que su obra sea de un estilo absolutamente personal e inconfundible y que sus composiciones hayan sido calificadas de jeroglíficos visuales por la complejidad que encierran. En esa concepción tan personal de la pintura, más que en lo formal, radica la modernidad de Beckmann.

2

En «Sobre mi pintura», conferencia pronunciada en Londres con motivo de la exposición *20th Century German Art*, en las Burlington Galleries, el 21 de julio de 1938. Véase Beckmann 2003, p. 229.

Max Beckmann, que ya había vivido un momento de éxito profesional antes de la Gran Guerra, volvió a ser un pintor reconocido en Alemania y fuera de ella durante los años veinte y a principios de los años treinta, situación que cambió radicalmente con la llegada al poder del nacionalsocialismo en 1933. El gobierno nazi ordenó su inmediata destitución del puesto de profesor en la Städelschule de Fráncfort. Es entonces cuando el artista decide mudarse a Berlín, lo que se ha interpretado como un primer exilio dentro de la propia Alemania hasta verse obligado a emprender el definitivo en julio de 1937, cuando su obra es incluida por parte de los nazis en la exposición *Arte degenerado*. Beckmann y Quappi abandonan entonces Alemania sin ser conscientes de que el artista nunca volvería a pisar su país natal. El matrimonio huye de manera precipitada a Ámsterdam, donde viven algunos familiares. Al ser un lugar próximo a Alemania les permitía recibir las visitas de su hijo Peter Beckmann y de otros amigos que, gracias a tener algún permiso especial, aún podían cruzar la frontera con cierta libertad. Mientras que la pareja sopesaba si Francia o Estados Unidos eran las opciones más idóneas para una emigración definitiva, la precipitación de los acontecimientos durante el verano de 1939 hace que el estallido de la Segunda Guerra Mundial les sorprenda veraneando en la costa holandesa. Sin opción de poder regresar a París, quedan atrapados en Holanda diez largos años hasta poder poner rumbo a Estados Unidos en el verano de 1947, donde Beckmann pasaría los tres últimos años de su vida³.

3

Véase una biografía completa del artista en el catálogo *Beckmann. Figuras del exilio*, pp. 181-207 (Llorens 2018).

fig. 4
Friedrich August von Kaulbach
Retrato de Frieda Scotta, 1901
 En paradero desconocido



De Mathilde Kaulbach a Quappi

Parece ser que fue la condesa Henriette von Motesiczky (1882-1978) quien comenzó a llamar Quappi a Mathilde Kaulbach durante el año que la joven estuvo viviendo con la familia en Viena mientras recibía clases de canto. El apodo Quappi deriva de la alteración del apellido Kaulbach, que recuerda a Kaulquappe, término alemán para renacuajo. El sonoro y cariñoso mote pasó a convertirse en el apelativo con el que Mathilde sería conocida para siempre entre sus familiares y amigos. Quappi (1904-1986) era la pequeña de las tres hijas del pintor Friedrich August von Kaulbach (1850-1920), retratista de la corte bávara y miembro de una familia de pintores entre los que destacaba su tío Wilhelm von Kaulbach, que llegó a ser director de la Academia de las Artes de Múnich como luego lo sería el propio Friedrich. August estuvo casado en segundas nupcias con la danesa Frieda Scotta (nacida Schytte), afamada concertista de violín en su época [fig. 4]. Quappi heredó de su madre la sensibilidad por la música y ya con cuatro años recibió sus primeras clases de violín. La estancia en Viena junto a los aristocráticos Motesiczky no solo afectó al nombre de la joven alemana sino a su rumbo profesional y personal, ya que es durante ese año de 1924 cuando Quappi y Beckmann se conocen en la mansión que sus anfitriones tenían a las afueras de la capital austriaca.

Beckmann vivía en Fráncfort desde su baja forzosa del ejército alemán (en el que había estado alistado como voluntario) por una crisis nerviosa en 1915. Se instaló con sus amigos Ugi (1879-1957) y Friedel Battenberg, que generosamente pusieron su estudio y vivienda a su disposición. Poco a poco fue haciéndose un lugar en la sociedad francfortesa. Comenzó a frecuentar las reuniones que Heinrich Simon (1880-1941), heredero y redactor jefe del periódico alemán *Frankfurter Zeitung*, organizaba semanalmente en su casa y a la que acudían artistas, intelectuales y políticos locales. De hecho, será en uno de esos almuerzos en el que conoce a Georg Swarzenski (1876-1957) y a Fritz Wichert (1878-1951), directores del Städel y de su Kunsthochschule respectivamente, quienes le facilitarían más tarde un puesto de profesor en la Escuela de Artes y Oficios del Städel (octubre de 1925). A esas comidas se sumaba regularmente la esposa del anfitrión, Irma Simon, quien viajaba con frecuencia a su Viena natal. En 1920 Beckmann la acompañaría y será presentado a su círculo de amistades en la capital austriaca. Entre esas amistades

fig. 5

Max con las tres hermanas Kaulbach, 1925



fig. 6

Max Beckmann y Mathilde Kaulbach junto con otra mujer (posiblemente Marie-Louise von Motesiczky) sentados en una *chaise longue*

4

Marie-Louise von Motesiczky fue una de las principales artistas austriacas del siglo XX. Su obra incluye más de 300 pinturas, sobre todo retratos, autorretratos y naturalezas muertas, así como varios cientos de dibujos. Comenzó su carrera en Viena para seguir formándose y trabajando en Berlín, Fráncfort y París. Fue alumna de Beckmann, con quien mantuvo una estrecha amistad el resto de su vida. Tras la llegada al poder del nazismo se vio obligada a emigrar al Reino Unido.

5

Beckmann 2018, p. 9.

6

Carta a Marie-Louise von Motesiczky y Quappi, finales de noviembre 1924. En Beckmann 1993-1996, vol. 1, p. 261.

7

Carta a Quappi (sin fecha). En Beckmann 1993-1996, vol. 1, p. 265.

estaban Henriette von Motesiczky y su hija Marie-Louise (1906-1996)⁴. Quappi se instala con la familia Von Motesiczky en el otoño de 1923 y ambas jóvenes se convierten rápidamente en grandes amigas. En la primavera de 1924 Beckmann anuncia una visita a sus amigos austriacos y ese será el momento en el que el artista y Mathilde se conocen. La propia Quappi contaba en sus memorias que tiempo antes de su estancia en Austria soñaba con frecuencia con una figura masculina, desconocida pero protectora, y que al oír y ver a Beckmann reconoció de inmediato en él al hombre de sus sueños. Marie-Louise poseía una xilografía de Beckmann titulada *Autorretrato* en la que Quappi se había fijado ya antes de su primer encuentro⁵.

En una carta fechada a finales de noviembre de 1924 Beckmann escribe a «[...] la pintora Marie Louise von Mo...te...ky, Piz, y a la cantante Hildegard von Kaulbach, a quien llaman Quappi...»⁶. Aunque sin fecha exacta, se conservan unas primeras cartas de Beckmann a Quappi en la primavera de 1925 en las que se dirige a ella ya como su novia: «Así es como siento yo tu amor y así es como te amo yo a ti. Mi pequeña, hasta ahora eras para mí una desconocida en este mundo»⁷.

fig. 7

Villa Kaulbach, en Múnich, donde Quappi pasó su infancia y se celebró su boda

8

Peter Beckmann se doctoró en medicina en Berlín en 1935. Durante la guerra fue oficial sanitario en la Luftwaffe. A partir de 1943 dirigió varias clínicas en Baviera, especializándose en cardiología y en terapias de rehabilitación. Al mismo tiempo se dedicó al cuidado de la obra de su padre, tanto como administrador, como autor de publicaciones sobre Beckmann, así como siendo miembro fundador de la Max Beckmann Gesellschaft en 1953. Algunas de sus publicaciones son: *Max Beckmann* (1955); *Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares* (1965); *Schwarz auf Weiss. Max Beckmann. Wege zur Wirklichkeit* (1977).

9

Carta a Minna Beckmann-Tube, 25 de agosto de 1928. En Beckmann 1993-1996, vol. 2, p. 123: «Por supuesto, también estoy dispuesto a reunirme contigo en Núremberg, aunque creo que sería más bonito para ambos que fuera en París. [...] Te he dicho miles de veces lo muy en serio que tomo nuestra amistad. Podemos continuar ayudándonos y fortaleciéndonos mutuamente: libres de todo convencionalismo. Sé mi buen y querido hombrerón y acude. [...] Pórtate bien y no me tortures más con tu silencio ni con tus negativas, sé realmente tú, igual que la última vez. Dime que sí... querida mía, te lo ruego, por favor [...]».

10

Según Lilly von Schnitzler, una de las condiciones que Beckmann impuso a Quappi antes de casarse fue que él pudiera seguir viendo a su primera mujer. Copeland 1997, p. 327.



Al año de conocerse (el día en que es dado de alta en una clínica en Viena tras ser tratado de una rotura de su mano izquierda) Beckmann pide matrimonio a Quappi, quien era 20 años menor que él. El enlace se celebró el 1 de septiembre de 1925 en Múnich en la fantástica Villa Kaulbach [fig. 7]. La pareja emprendió esa misma tarde un largo viaje de novios hacia Italia, visitando primero Roma y Nápoles y más tarde Viareggio.

Para Beckmann este era su segundo matrimonio, tras el contraído en 1906 con Minna Tube (1881-1964), una antigua compañera de estudios en Weimar, con quien tuvo un hijo en 1908, Peter Beckmann (1908-1990)⁸. En 1915, tras el regreso de Beckmann del frente, ambos decidieron seguir caminos profesionales y personales distintos, por lo que la pareja se separó muy amistosamente y mantendrían contacto permanente. Así, el artista siguió retratando a Minna estando ya casado con Quappi⁹. Además, mantendrían una regular correspondencia hasta la muerte de Beckmann, quien valoraba mucho la opinión y el consejo que su primera esposa le ofrecía sobre su actividad artística¹⁰. También en lo personal parece que Beckmann confiaba a Minna impresiones sobre su estado de ánimo y salud que no siempre compartía con

fig. 8

El matrimonio en la playa posando en traje de baño, 25 de septiembre de 1928

**11**

En una carta datada el 28 de agosto de 1926, Minna Beckmann-Tube cuenta a Günther Frank que vio a Max Beckmann antes que este partiera a París y que acabó «sintiendo lástima por él»: «Hoy escribe que después se derrumbó por completo». Significativamente, Beckmann no hace mención de esta tensión emocional en las cartas que remite a Quappi. En Beckmann 1993-1996, vol. 2, p. 319.

12

«Si quieres hacer carrera [...] te daré libertad, pero en tal caso no podremos seguir juntos. [...] Si no me puedes dar todo, no quiero nada». En Beckmann 1999, p. 12.

13

Diario, 16 de diciembre de 1947: «Por la tarde, Q. estuvo tocando el violín en casa de Zunia». En Beckmann 1965, p. 105.

14

Diario, 25 de diciembre de 1947: «Quappi tocó el violín». En Beckmann 1965, p. 106.

15

Carta a Quappi, finales de mayo de 1925. En Beckmann 1993-1996, vol. 1, p. 284.

Quappi¹¹. Llamativamente frecuente, expresiva y llena de confidencias es la correspondencia que Beckmann escribió a su primera esposa desde Estados Unidos. El pintor siempre esperó de sus dos esposas su total y completa atención, pues sentía que en un matrimonio era suficiente con que uno de los miembros fuera artista¹². Es significativo el hecho de que Quappi continuó tocando el violín solo en la intimidad para familiares y amigos¹³ y en ocasiones especiales (como el día de Navidad de 1947 en casa de los Rathbone¹⁴), pero Beckmann nunca la retrató con un violín, aunque sí junto a otros instrumentos musicales.

«Contigo podré hacer cosas muy hermosas que son irrenunciables para los seres humanos, como la música de Mozart»¹⁵.

Beckmann ansiaba encontrar una mujer y conocer a Quappi parece que fue un hecho revelador para él: «Quizá eres el único amigo de verdad que tengo en este mundo y yo, el tuyo. [...] Quizá no tienes ni la menor idea de lo que significas para mí. Te lo diré. Eres mi única esperanza de conformar con algún sentido esta vida en la que nos hemos encontrado y cuyos contrasentido y sinsentido nadie ve con tanta claridad como nosotros. Un sentido que en términos banales llamaríamos “fortuna” o armonía. Por muchas personas y muchas mujeres que haya conocido hasta ahora, no he encontrado a una sola con quien creyera posible tener una vida en común, ni aun estando enamorado. [...] Solo con una mujer puedo encontrar

fig. 9

Quappi junto a un coche, hacia 1930



16

Carta a Quappi, 16 de junio de 1925.
En *ibid.*, vol. 1, pp. 306, 307 y 308.

17

Carta a Quappi, 9 de octubre de 1925.
En *ibid.*, vol. 2, p. 22.

18

Quappi tuvo carnet de conducir, cosa poco frecuente, y coche propio, en Fráncfort, y con el que llevaba y recogía a Beckmann en el taller. Lo mismo en Nueva York.

19

«Cuando vivíamos en Europa, solía limpiarle las paletas y los pinceles. En su taller de Fráncfort me enseñó cómo quería que lo hiciera». En Beckmann 1980, p. 146.

20

Carta a Quappi, 26 de mayo de 1925.
En Beckmann 1993-1996, vol. 1, p. 277.

21

Diario, 25 de enero de 1948: «Anoche estuve leyendo a Weininger y conversando largo y tendido con Quappi sobre la muerte, la moralidad y la inmortalidad». Beckmann 1965, p. 108.

22

Cintha o Cynthia es un nombre de pila, femenino, cuyo origen se remonta a la Antigua Grecia y su mitología. Proviene del griego Kynthia, gentilicio de Kynthos, llamado monte en Delos. Su significado es «Del monte Kynthos, diosa de la luna»; este epíteto se aplicaba a la diosa de la luna Artemisa, de la que se decía había nacido en aquel monte. Consultado en <https://es.wikipedia.org/wiki/Cynthia>, en septiembre de 2018.

23

En Pillep 1990, p. 61.

las últimas y más auténticas armonías del mundo (si es que realmente existen)¹⁶». «Oh, querida, dulce y pequeña Quappi, ven pronto a rescatarme de la pintura. De nuevo pretende devorarme»¹⁷. Quappi fue indispensable para Max el resto de su vida, y no solo por su perfecto desempeño del papel de «esposa del artista» que cuida del orden doméstico, presta atención a los «papeles» y vela por la tranquilidad del creador¹⁸ (ya que se ocupaba también de limpiarle las paletas y los pinceles)¹⁹, sino que Beckmann la consideraba como un igual: «Lo que escribes sobre el autorretrato es fabulosamente correcto. No solo eres adorable y llena de un encanto infinito, no, ¡también eres lista, pequeña Quappi!»²⁰. Sin duda fue una imprescindible interlocutora en sus discusiones sobre pintura, sobre asuntos de actualidad y sobre los grandes temas de la humanidad²¹. Tras su enlace, Beckmann la llama con frecuencia Cynthia, en alusión a Artemisa, vinculada a la luna²².

El rol de Quappi en los años del exilio tanto en Holanda como en Estados Unidos fue igualmente determinante: «¿Acaso crees que habría sobrevivido a esto sin Quappi? Es un ángel venido a mí para que pueda concluir mi trabajo»²³. Mayen

24

Diario, 27 de febrero de 1950.
En Beckmann 1965, p. 205.

25

Beckmann 2018, p. 55.

26

Diario, 14 de septiembre de 1944.
En Beckmann 1965, p. 25.

27

Quappi Beckmann descargó su indignación en su diario, con una acalorada mezcla de inglés y alemán, el día 22 de mayo de 1953: «En el City Art Museum de San Luis no han aceptado City Night en préstamo, ¡porque está lleno de símbolos (como el falo) y conmocionaría al público!» Esto es lo que me dijo ayer Buster [Morton D.] May. Por Dios... ¿cómo es posible? ¡En estos tiempos, la gente ve en los símbolos de la obra (los pilares de la cama, la escalera, ¿etc.?) la interpretación freudiana! Estaba furiosa y triste. Menudos idiotas, con la sesera emponzoñada por el condenado Freud. ¡En ese cuadro no hay nada de eso! ¡¡¡Qué necios y obscenos son!!!». En Rewald 2016, p. 126.

28

Ibid., p. 132.

Beckmann, nieta del pintor, afirmaba, durante los actos de inauguración de la exposición sobre Beckmann en 2018, cómo Quappi, una chica que había sido educada «como una princesa» supo sobreponerse a las adversidades y convertirse en una mujer valiente durante los durísimos años que el matrimonio pasó en Ámsterdam afrontando la severa escasez de recursos materiales y económicos y viviendo de forma semiclandestina. Destacable fue también su apoyo durante los primeros meses en los que Beckmann impartió clases en San Luis, pues Quappi lo acompañaba y hacía de intérprete en esas clases hasta que el artista aprendió lo suficiente como para dar las clases en inglés²⁴: «habitualmente acompañaba a Max a clase, porque me había pedido que fuera su intérprete, lo que era para mí un verdadero honor. Por lo general, Max no tenía mucho interés en enseñar con la palabra y prefería ayudar a los estudiantes a resolver sus problemas con el pincel o el carboncillo en la mano y hacer correcciones directamente sobre el lienzo sobre el que estuvieran hablando. Cuando quería expresar una idea concreta en palabras o si consideraba necesario responder a una pregunta, me correspondía a mí transmitir o aclarar su opinión»²⁵. Quappi se ocupó de toda la correspondencia en inglés, la cual se multiplicó desde la llegada del matrimonio a Estados Unidos. Y también a ella le debemos las pocas imágenes de Beckmann en movimiento que existen gracias a lo que filmaba durante sus viajes o mientras el artista trabajaba²⁶.

Tras la muerte de Max en 1950, Quappi dedicó el resto de su vida a la supervisión y al cuidado del legado artístico del pintor, haciéndolo con determinación en las ocasiones que así lo requerían²⁷. Aunque quizás su labor no se guió siempre por un criterio objetivo, ya que recientemente se ha señalado que se omitieron ciertos pasajes en la edición de los diarios del artista de los años 1940-1950, y ello seguramente se deba a que Quappi los consideró, quizás, demasiado personales e inadecuados para su publicación. Otras decisiones de Quappi fueron muy acertadas, como por ejemplo, cuando en 1975 donó el tríptico de *Los argonautas* a la National Gallery de Washington junto con otras obras del artista con la condición de no desprenderse de ellas hasta su fallecimiento. Durante los 36 años que separaron la muerte de Quappi de la de su marido, esta guardó las cenizas del artista en una urna junto al tríptico²⁸.

fig. 10

Max Beckmann

Quappi de gris, 1948

Óleo sobre lienzo, 108,5 × 79 cm

Colección privada

²⁹

Beckmann 1993-1996, vol. 1, carta 289, 2 de junio de 1925, p. 289

³⁰

Beckmann 2018, p. 83.

³¹

Beckmann 1993-1996, vol. 1, carta 280, 23 de mayo de 1925, p. 271; Diario, 18 de marzo de 1944: «He traído de regalo armañac, una corbata y tafetán para Quappi, con unas flores». En Beckmann 1965, p. 21.

³²

Diario, 28 de junio de 1949. En Beckmann 1965, p. 174.

³³

Beckmann 2018, p. 79.

³⁴

Diario, 17 de enero de 1948. En Beckmann 1965, p. 111.

³⁵

Rathbone 1964, p. 80.

El *Quappi* del Thyssen

«Dios mío, qué retratos más bellos te haré. Pero para ello, debes estar enteramente conmigo»²⁹.

En 1983 Quappi comentaba sobre el retrato del Thyssen: «A veces una prenda de vestir inspiraba a Max Beckmann un retrato mío... Para este cuadro fue un suéter rosa entretejido de gris acero e hilo metálico y el sombrero realizado con el mismo material. Recuerdo perfectamente que el retrato lo pintó en Fráncfort. El suéter y el sombrero los compré en una tienda cerca del hotel Frankfurter Hof y de inmediato pintó el cuadro»³⁰. Beckmann siempre fue un sibarita al que fascinaban los hoteles lujosos, el buen champagne, los cigarros caros y las mujeres elegantes, vestidas con prendas de calidad. «Cariño mío, qué vestidos más bonitos voy a comprarte. Aquí los hay maravillosos... vestirás muy sofisticada»³¹. En otra ocasión comentaba: «Q. ha estado en la peluquería, ¡guapísima! (...) Uno se siente mucho mejor con cosas bonitas»³². Era habitual que Beckmann adquiriese para su mujer prendas y complementos en sus frecuentes viajes: «Max me trajo un bonito y pesado brazalete de plata con amatistas, un trabajo firmado por Spratlin, un afamado platero mexicano»³³. Y durante el viaje de ambos a Chicago el artista recogía en su diario: «Mientras en las calles el frío era helador y soplaba el viento, fuimos a comprar cosas bonitas para Quappi en grandes almacenes y lencerías»³⁴.

Hasta en 55 composiciones, entre retratos individuales, colectivos y dibujos, aparece Quappi. Muchos de ellos fueron titulados con el nombre o el color de alguna de las prendas que llevaba, como *Quappi con una pelliza blanca* (1937), *Quappi de azul y gris* (1944), *Quappi con camiseta verde* (1946) o *Quappi de gris* [fig. 10], este es el último cuadro que el pintor le dedica a su esposa. Según Perry T. Rathbone³⁵, Quappi sin embargo no posó para ninguno de ellos, aunque parezca que lo hiciera.



fig. 11

Mathilde Beckmann de pie con un cigarillo frente a un autorretrato de Beckmann con brazos cruzados.
Tate Archive

fig. 12

Max Beckmann

***Quappi fumando en una butaca*, 1927**

Carboncillo y tiza blanca, 423 × 533 mm

Staatliche Museen zu Berlin,

Kupferstichkabinett



Elegancia, cierta timidez y una gracia natural son características de la imagen y personalidad de Mathilde. Buen ejemplo de esa combinación de cualidades psíquicas y físicas es el retrato del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza donde no solo existe semejanza formal de la imagen con la retratada sino un claro deseo del artista de transmitir su personalidad. Mathilde aparece representada de tres cuartos y ataviada con el ya mencionado jersey de pico de tono rosa empolvado sobre una falda de color tabaco. El atuendo se completa con un tocado del mismo tejido del suéter y un collar de doble vuelta de voluminosas cuentas (probablemente de pasta de vidrio, un nuevo material incorporado a la joyería por el movimiento art déco). Quappi se nos presenta como el prototipo de mujer moderna que surge en la década de los años veinte que se siente libre, con el pelo a lo *garçon*, que viste ropa cómoda, se adorna con un nuevo estilo de joyas y que disfruta, al igual que los hombres, fumando en público. Un carboncillo de 1927 [fig. 12] la mostraba ya con esa misma actitud, pero en una pose aún más despreocupada y mundana.



Fig. 13
**Max Beckmann sentado
en una butaca**



fig. 14
**Mathilde Q. Beckmann
Max y Mathilde Beckmann en la
mesa de su salón, Rokin 85, 1937**
Lápiz, acuarela y tinta china
sobre papel, 24,3 × 32 cm
Colección privada

La composición de *Quappi con suéter rosa* gira en torno a la figura sentada en una butaca azul tapizada en capitoné con botonadura³⁶. El fondo, a manera de telón, es un papel estampado de color muy similar al del jersey de la protagonista.

Si atendemos a la fecha inicial de realización del cuadro, 1932, este fue ejecutado en Fráncfort en el domicilio situado en la Steinhäuserstrasse número 7, en el que la pareja residió hasta el 15 de abril de 1933, cuando, como ya hemos mencionado anteriormente, Beckmann fue destituido de su puesto en la escuela del Städel. Esta circunstancia supuso un revés para el pintor, que estaba en lo más alto de su carrera. Gozaba de un gran reconocimiento en Alemania y también en París, donde ya había expuesto en solitario en 1931 en la Galerie de la Renaissance y en 1932 en la Galerie Bing. A principios de 1933 Ludwig Justi, director de la Nationalgalerie, había abierto una sala con solo obra de Beckmann en el Kronprinzenpalais, lo que era un gran privilegio para un artista vivo, aunque fue clausurada a principios de julio por orden del recién nombrado

³⁶

No he podido confirmar si se trata del mismo sillón al que Beckmann tenía tanto cariño que incluso se lo llevó a América tal como Neumann recuerda en su «Confessions of an Art Dealer» recogido en Rewald 2016, p. 10: «Era una habitación grande y completamente vacía, salvo por un viejo sillón negro, afelpado y raído con el que Beckmann estaba tan encariñado que incluso lo arrastró consigo a América unos veinte años después».



fig. 15

Detalle de la firma y la fecha en el cuadro

fig. 16

Fotografía del estado del cuadro *Autorretrato con corneta* en 1937, antes de ser retocado por el propio artista

37

«En 1938, cuando estaba pintando su *Autorretrato con cuerno*, asomaba allí una sonrisa de ensueño y fascinación que me encandiló cuando lo vi en su estudio; por desgracia, un día cambió de idea sobre el lienzo que pasó a ser casi de amargura [...]». En Lackner 1969.



fig. 17

Max Beckmann
***Autorretrato con corneta*, 1938**
Óleo sobre lienzo, 110 x 101 cm
Neue Galerie, Nueva York,
y colección privada

gobierno nazi. En este contexto y por miedo a represalias, la pareja decide irse a Berlín, pues confían en que la gran ciudad les proporcionará cierto anonimato para llevar una vida más tranquila y pasar más desapercibidos que en Fráncfort, donde Beckmann era muy conocido. Es entonces, en 1934, cuando el artista retoca esta pintura y actualiza la fecha primitiva, aún reconocible, reescribiendo encima la nueva cifra [fig. 14]. Aunque los estudios de los restauradores no pueden confirmarlo con certeza, según testimonios de la época, Beckmann podría haber convertido la sonrisa que originalmente lucía Quappi en este retrato en un gesto contenido con los labios cerrados, que estaría más acorde con el estado de preocupación que el matrimonio debía de estar experimentando en tiempos de tanta incertidumbre. La marcha de Fráncfort fue un episodio muy triste para Beckmann, puesto que siempre había sido su ciudad favorita. Este hecho, sin embargo, no sería algo aislado. La modificación de la sonrisa es muy evidente en su *Autorretrato con corneta*, de 1938³⁷ [figs. 16 y 17]



fig. 18

Max Beckmann***Quappi en rosa y morado*, 1931****Óleo sobre lienzo, 110 x 70 cm****En paradero desconocido****38**

La conferencia está disponible online en <https://www.museothyssen.org/actividades/ciclo-conferencias-retratos-mujer-coleccion-thyssen-bornemisza>.

39

En Nemitz 1948, lám. p. 52 (como «Retrato de una americana»).

40

Beckmann 1993-1996, vol. 3, carta 982, p. 314.

41

Diario, 6 de enero de 1950. En Beckmann 1965, p. 202. Visita el Museo Metropolitano y anota en su diario «Beckmann junto a Klee y Picasso».

42

Ottinger 2002, p. 17.

43

Véase <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/beckmann-max/quappi-sueter-rosa>.

Guillermo Solana recordaba, en su conferencia del 9 de mayo de 2009³⁸ dentro del ciclo *Retratos de mujer*, que *Quappi con suéter rosa* fue conocida durante un tiempo como *Die Amerikanerin (La americana)*³⁹. El propio Beckmann se refiere a su mujer de esa manera al mencionarla en una carta a su hijo Peter el 13 de marzo de 1950⁴⁰. Probablemente es porque en aquella Europa tan convulsa, Quappi representaba para Beckmann la imagen de las actrices y cantantes norteamericanas, mujeres libres, seguras de sí mismas, decididas e independientes. Mujeres que no tienen reparos en mirarnos fijamente, sin miedo a parecer arrogantes, que fuman con parsimonia, deleitándose con sensualidad en el gesto. Este perfil de mujer está presente en las obras de muchos otros pintores contemporáneos a Beckmann [figs. 19-23]. Entre ellos, por supuesto, Picasso y Matisse. Aunque Beckmann no se identificaba con ninguno y desde luego no buscaba parecerse a ellos, no podía evitar estar pendiente de sus éxitos y de sus propuestas artísticas⁴¹. Como apuntaba Didier Ottinger, Beckmann se había instalado en París con intención de hacerse un hueco en el mundo artístico de la capital francesa y para que su arte pudiera ser comparado con el de los otros dos grandes artistas del siglo XX que habían hecho de París sinónimo del arte moderno⁴². Esa atención y conocimiento de la obra de Matisse y de Picasso se rastrea en muchos de sus cuadros, que tienen un innegable aire francés. Un claro ejemplo es el retrato de Quappi del Thyssen. La influencia de Matisse la reconocemos, por ejemplo, en los colores empleados en la decoración del fondo y en la forma de delimitar las distintas áreas de color, que quedan dentro de marcados contornos. Contornos negros que recuerdan a los de Matisse y que, aunque en Beckmann son más sucios, los maneja con igual maestría. Como señala Paloma Alarcó⁴³, el color negro tiene un gran protagonismo en la obra de Beckmann tanto en los mencionados contornos como en las frecuentes manchas negras alargadas que aparecen junto a



fig. 19
Pablo Picasso
Mujer con cigarrillo, 1901
Óleo sobre lienzo, 73,7 × 51,1 cm
The Barnes Foundation, Filadelfia



fig. 20
Henri Matisse
Retrato de Greta Moll, 1908
Óleo sobre lienzo, 93 × 73,5 cm
The National Gallery, Londres



fig. 21
Kees van Dongen
Retrato de una mujer con un cigarrillo (Kiki de Montparnasse),
hacia 1922-1924
Acuarela sobre papel, 495 × 354 mm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid
[\[+ info\]](#)



fig. 22
Herbert von Reyl-Hanisch
Retrato de la madre del artista,
1930

fig. 23
Rita Angus
Autorretrato, hacia 1937
Óleo sobre lienzo pegado
a tabla, 49 × 40 cm
Dunedin Public Art Gallery



fig. 24

Max Beckmann***Autorretrato con smoking, 1927*****Óleo sobre lienzo, 139,5 × 95,6 cm****Harvard Art Museums/Busch-Reisinger, Museum, Harvard, Association Fund**

fig. 25

Max y Quappi en la inauguración de una retrospectiva dedicada al artista en el City Art Museum de San Luis, 1948

las figuras y que no se sabe muy bien lo que son: ¿vanos de puertas?, ¿ventanas?, ¿pasillos? Ocurre, por ejemplo, en obras como *Quappi en rosa y morado*, 1931 [fig. 18] y *Autorretrato con smoking*, 1927 [fig. 24]. Tomàs Llorens apunta que ese recurso contribuye a despegar la figura del fondo y proyectarla hacia adelante⁴⁴. Quappi señalaba en sus memorias que el negro era un color muy característico en la pintura de Beckmann y que él comentaba que a veces lo mezclaba con azul de Prusia y otras veces con otros colores, dependiendo del matiz buscado⁴⁵. En relación a Picasso encontramos coincidencias en el modelo de mujer, en el gesto, en la organización de la composición y también en la deformación de la anatomía de la figura. Nuestra Quappi tiene el brazo izquierdo más corto que el derecho y unos dedos excesivamente largos, que acentúan la elegancia de la figura. Hay otro punto en común a estos tres maestros de la pintura que por evidente puede pasarse por alto, y es que ninguno de los tres abandona la vocación figurativa, pese a su modernidad.

⁴⁴

Llorens 2018, p. 52.

⁴⁵

Beckmann 1980, p. 145.

⁴⁶Véase <https://www.nytimes.com/1986/04/04/obituaries/mathilde-beckmann.html>.

Mathilde Beckmann falleció el 31 de marzo de 1986 en Jacksonville (Florida), a la edad de 82 años, aquejada de una infección de pulmón⁴⁶. Sus cenizas y las de Beckmann, que como ya se ha mencionado ella había guardado, fueron mezcladas y lanzadas al océano Atlántico. ●

Bibliografía

Beckmann 1965

Max Beckmann: *Tagebücher 1940-1950*, Fischer Bücherei, 1965.

Beckmann 1980

Mathilde Quappi Beckmann: *Mein Leben mit Max Beckmann*. München, Piper, 1980.

Beckmann 1990

Max Beckmann: *Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950*. München, Piper, 1990.

Beckmann 1993-1996

Max Beckmann: *Max Beckmann Briefe*, 3 vols. [Vol. 1: 1899-1925, 1993; vol. 2: 1925-1937, 1994; vol. 3: 1937-1950, 1996]. München-Zürich, Piper, 1993-1996.

Beckmann 1999

Max Beckmann: *Max Beckmann sieht Quappi*. [Cat. exp.]. Emden, Kunsthalle, 1999.

Beckmann 2003

Max Beckmann: *Escritos, diarios y discursos (1903-1950)*. [Ernesto Méndez Ibáñez (trad.)]. Madrid, Síntesis, 2003.

Beckmann 2018

Mathilde Quappi Beckmann: *Mi vida con Max Beckmann. De 1925 a 1950*. [Virginia Maza (trad.)]. Madrid, La Micro, 2018.

Copeland 1997

Barbara Copeland Buenger (ed.): *Self-Portrait in Word: Collected Writings and Statements, 1903-1950*. Chicago, University of Chicago Press, 1997.

Lackner 1969

Stephan Lackner, *Max Beckmann: Memories of a Friendship*. Coral Gables, Fla., University of Miami Press, 1969.

Llorens 2018

Thomàs Llorens: *Max Beckmann. Figuras del exilio*. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2018.

Ottinger 2002

Didier Ottinger (ed.): *Max Beckmann, un peintre dans l'histoire* [Cat. exp.]. París, Centre Pompidou, 2002.

Pillep 1990

Rudolf Pillep (ed.): *Max Beckmann-Die Realität der Träume in den Bildern*. München-Leipzig, Piper, 1990, p. 61

Rainbird 2003

Sean Rainbird (ed.): *Max Beckmann*. Londres, Tate publishing, 2003.

Rathbone 1964

Perry T. Rathbone «Max Beckmann in America: A Personal Reminiscence». En *Max Beckmann*. Peter Selz (ed.). Nueva York, The Museum of Modern Art, 1964.

Rewald 2016

Sabine Rewald: *Max Beckmann in New York*. [Cat. exp. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2016]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art-New Haven-Londres, Yale University Press, 2016.

Schlenker 2009

Ines Schlenker: *Marie-Louise Von Motesiczky: Catalogue Raisonné of the Paintings*. Manchester (VT), Hudson Hills Press, 2009.