

Junio 2010



**Otras miradas.
El barón Thyssen
y el "Atelier" de Lucian Freud**

Paloma Alarcó

p 3

Inundaciones

Juan Ángel López-
Manzanares

p 6



Un artista en guerra.

Henry Moore y sus *Escenas de refugio*

Marta Ruiz del Árbol

p 11



Historia de un retrato.

**Nuevos datos sobre la procedencia
de David Lyon de Sir Thomas Lawrence**

Dolores Delgado

p 15

**Atardecer de Edvard Munch.
Hacia una imagen de la melancolía**

Clara Marcellán

p 20



Abrimos este primer número de *Ventanas*, publicación periódica *online* de la colección del Museo Thyssen-Bornemisza, con la intención de incentivar nuevos modos de mirar, más creativos, más analíticos y personales. Sin lugar a dudas contemplar nuestras pinturas en otros contextos —como las obras de Lucian Freud en préstamo en la exposición organizada por el Centre Pompidou— es una experiencia enriquecedora pero también nos revela nuevas interpretaciones y reflexiones.

Asimismo, una variada serie de artículos ofrece nuevas vías de conocimiento de nuestras colecciones. La *Inundación en Port-Marly* (1876) de Alfred Sysley se estudia en el contexto de la representación del tema de la inundación en la pintura desde el *Diluvio* de Miguel Ángel hasta el impresionismo. A través de *Dos madres con sus hijos* y *Tres figuras sentadas* descubrimos la importancia que tuvieron los *Shelter Drawings*, para el desarrollo de la obra escultórica de Henry Moore. El análisis del retrato de David Lyon de Sir Thomas Lawrence (c. 1825) nos pone al corriente de detalles hasta ahora inéditos sobre la vida del retratado y sobre el historial del cuadro. Y, por último, *Atardecer* de Munch (1888) se interpreta como la obra clave para el posterior lenguaje simbolista del pintor noruego.

Otras miradas. El barón Thyssen y el “Atelier” de Lucian Freud

Paloma Alarcó



Fig. 1
Lucian Freud. *L'Atelier*
Centre Pompidou
10 de marzo - 19 de julio
2010, París

Una gigantesca ampliación de *Reflejo con dos niños* instalada sobre la fachada del Centre Pompidou recibe a los visitantes de la exposición *Lucian Freud. L'Atelier* comisariada por Cécile Debray (fig. 1). La incisiva mirada de este gran maestro, agudizada por el exagerado contrapicado de la composición, parece prevenirnos de que para entrar en su mundo debemos ir preparados mentalmente para sobrellevar su capacidad de trastornarnos.

Este autorretrato, con el que también se han tapizado los muros de media ciudad de París, es una de las tres pinturas que el Museo Thyssen-Bornemisza ha cedido en préstamo. Es una oportunidad única de volver a mirar a Lucian Freud pero también de descubrir en las obras de la colección del Museo, ausentes temporalmente de nuestras salas, todo un entramado de interpretaciones que logran despertar emociones hasta ahora desconocidas.

El perturbador realismo de Freud no nos da tregua y, nada más entrar, nos envuelve en una atmósfera tan malsana como sugerente. En la primera sección, *Interior / Exterior*, Freud comparte con el espectador su universo privado, su espacio de libertad, de reflexión, de transgresión. Contemplamos varios lienzos de diferentes épocas y tamaños en los que su *atelier* emerge como lugar íntimo y recóndito, como laboratorio secreto, como metáfora de la pintura. En el exterior, jardines, patios traseros, calles desiertas o vistas de tejados cubiertos de chimeneas armonizan con vertederos. En el interior, sobre las paredes desconchadas y descoloridas se acumulan densos empastes del óleo sobrante de los pinceles y sobre el entarimado, siempre empinado, marañas de trapos sucios y varios muebles desvencijados burlan la fuerza de la gravedad. También hay alguna planta que en lugar de humanizar el entorno lo vuelven más amenazador, como la carnosa mata de ramas retorcidas junto a la que yace su hija Ib medio desnuda en *Gran interior. Paddington*, de 1968-1969 (fig. 2). Sus modelos parecen siempre ajenos a cualquier presencia y se someten con naturalidad al incisivo análisis del pintor. Nosotros, en cambio, al contemplar estas imágenes desasosegantes llegamos a sentirnos verdaderamente incómodos y poco a poco vamos cayendo en un encantamiento causado por la sensación de encontrarnos súbitamente en terreno vedado.

Enseguida Freud nos somete a una segunda prueba. En el apartado denominado *Reflejos*, el pintor ante el espejo, desnudo con las botas puestas y sin soltar sus herramientas de disección, nos reta a cruzar con él nuestra mirada (fig. 3). La fuerza y complejidad de sus autorretratos, una perfecta compaginación de veracidad e ironía, reside en gran parte en la capacidad de hacernos parecer frágiles y vulnerables. Mientras que en sus retratos Freud recurre generalmente a un punto de vista alto, quizás para enfatizar la dominación que ejerce sobre el modelo, en sus autorretratos siempre hay un ligero efecto



Fig. 2
Lucian Freud
Grand interior - Paddington,
1968-1969
Museo Thyssen-Bornemisza,
Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 3
Lucian Freud
El pintor trabajando.
Reflejo, 1993
Colección privada



Fig. 4
Lucian Freud
Retrato del barón Thyssen-Bornemisza,
1981-1982
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 5
Jean Antoine Watteau
Pierrot contento, c. 1712
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 6
Lucian Freud
Gran interior W 11 (según Watteau), 1981-1983
Colección privada

de sotto *in su* para exagerar el efecto de opresión sobre nosotros y hacernos sentir ante él más desnudos de lo que desearíamos.

Más adelante, *Recuperaciones*, o *Relecturas*, nos muestra la devoción de Freud por los grandes pintores del pasado —Constable, Cézanne, Picasso, Chardin, Watteau—, una devoción que combina magistralmente con una fuerte voluntad de independencia. Una de las recuperaciones de los maestros más radicales es sin duda el *Retrato del barón Thyssen-Bornemisza* (fig. 4) que ocupa un lugar preeminente en esta sección.

Desde el 26 de julio de 1981, y durante casi dos años, Hans Heinrich Thyssen acudió pacientemente al estudio de Lucian Freud junto a Notting Hill Gate. Para el barón, que posaba por primera vez como modelo, comenzaba una experiencia inolvidable. El pintor y el coleccionista entablaron, en palabras del propio barón, “una larga y fructífera complicidad”, que les llevó a dialogar sobre pintura y a contrastar sus respectivos gustos artísticos.

En este pequeño retrato frontal Freud retoma sus retratos de cabezas, que había pintado principalmente durante los años sesenta. Le representa vestido de manera informal, con una chaqueta a cuadros de lana, camisa blanca y corbata oscura. Como fondo del cuadro, por encima del hombro derecho apenas esbozado, Freud insertó un fragmento de la obra de Jean Antoine Watteau, *Pierrot alegre*, en la colección Thyssen desde 1977 (fig. 5). El barón está colocado en el lugar que ocupa Pierrot en el cuadro de Watteau, incluso da la impresión de que adopta su misma postura y expresión. La ligera inclinación de su cabeza hacia delante y la mirada hacia abajo es propia del distanciamiento de un gran magnate absorto en sus propios pensamientos.

Bajo el embrujo que ejerció sobre él *Pierrot alegre*, cuya reproducción pinchó en una pared de su estudio, Freud pintó el colosal *Gran interior W 11 (según Watteau)* (fig. 6), el gran ausente de esta muestra. Se trata de un retrato de grupo de varios de sus familiares y amigos: en el centro, en el papel de Pierrot, retrata a su hijo Kai, vestido de color amarillo limón, y a su hija Bella en el de Colombina. A cada uno de los extremos colocó a Celia Paul a la izquierda, al lado de Bella, y Susy Boyt, la madre de Kai, a la derecha, dos mujeres que ya habían posado para él en otras ocasiones. La niña, que aparece tumbada junto a ellos e introduce un elemento distorsionador en la composición, nos recuerda a la pequeña Ib semidesnuda del *Gran Interior* de la década anterior.

Con su personal puesta en escena y su manera de penetrar en el mundo interior de varios de sus allegados, Freud transformó un tema teatral sobre los sentimientos humanos, propio de la *commedia dell'arte*, en una interpretación de su propia vida privada y reescribió la fantasía de Watteau en un tema de una modernidad incuestionable.



Fig. 7
David Dawson
Lucian Freud en su estudio

Terminamos el recorrido con un conjunto de retratos desnudos reunidos bajo el epígrafe *Como la carne* en donde Freud es ensalzado como el creador que mejor ha logrado desvelar la vulnerabilidad del cuerpo humano. "Quiero que la pintura actúe *como si fuera carne*", le manifestaba a Lawrence Gowing en 1982. Por si nos quedaran dudas al respecto, en la fotografía tomada por su ayudante David Dawson aparece con un trapo manchado de pintura colocado en su cintura, a modo de mandil de carnicero, y en su mano los pinceles como si fueran cuchillos preparados para diseccionar una pieza de carne (fig. 7). Impresionan las efigies colosales de Leigh Bowery, tan heroico como un Miguel Angel y tan carnal como un Rubens, y los desnudos a tamaño real de Sue Tilley, *Big Sue*, la supervisora de la oficina de paro cuya obesidad mórbida es convertida por los gruesos empastes de Freud en una tonelada de humanidad.

Las pinturas de Lucian Freud pueden fascinar o irritar, causar una atracción incondicional o un rotundo rechazo, pero después de contemplarlas nadie logra salir indemne de un aturdimiento con efectos imperecederos. La disyuntiva existente entre la sutileza de su pintura y el mundo nauseabundo de su mirada, unida a su visión desoladora de nuestra carnalidad, proyecta una capa de agitación sobre todos los personajes que retrata. Con su habilidad para pintar la textura de la piel y la materialidad corrompida de la carne, Freud parece empeñarse en que no nos olvidemos de que al fin y al cabo no somos más que mortales fabricados con arcilla humana.

Juan Ángel López-Manzanares



Fig. 1
Alfred Sisley
Inundación en Port-Marly, 1876
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)

En marzo de 1876 el Sena inundó el muelle de Port-Marly, situado al pie de Marly-le-Roi. Alfred Sisley (1839-1899), que se había establecido en esta última localidad a fines de 1874, aprovechó la ocasión para pintar una serie de obras sobre la crecida de las aguas. Hoy en día consideradas cumbres en la carrera del pintor inglés y uno de los hitos del impresionismo, destacan por su armonía y luminosidad. Una de ellas (fig. 1), perteneciente a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, nos ofrece la oportunidad de estudiar en profundidad la aportación de Sisley.

1 “No es más que agua y gente que se ahoga”

La inundación, como motivo artístico, tiene su antecedente en el Diluvio Universal, ya representado por Miguel Ángel (1475-1564) en el techo de la Capilla Sixtina entre 1508 y 1512 (fig. 2). Tanto Miguel Ángel como otros artistas que trataron el tema, como Leandro Bassano (1557-1622), Carlo Saraceni (c. 1579-1620) o Antonio Carracci (c. 1583-1618), centran sus obras respectivas en las víctimas de la tragedia. Su amplio número acentúa el carácter cósmico del acontecimiento, al tiempo que minimiza cualquier posible desarrollo del paisaje.

Nicolas Poussin (1594-1665) fue el primero en otorgar al paisaje un protagonismo antes desconocido en su obra titulada *El invierno*, 1660-1664, también conocida como *El diluvio* (fig. 3). En realidad tan sólo deducimos que se trata de una representación del Diluvio Universal por el arca que se ve al fondo y el carácter heroico de las figuras representadas. Estas son más bien escasas y, a diferencia de versiones anteriores del mismo tema, están situadas a media distancia del espectador. En contrapartida, Poussin se muestra un fiel observador de los fenómenos atmosféricos en su plasmación de los rayos y de las nubes cargadas de agua que ocultan el sol; naturalismo que llevó al crítico y ensayista André Félibien a afirmar: “No es más que agua y gente que se ahoga”¹.

2 Al aire libre

Con obras como *El invierno*, Poussin sentó las bases del “paisaje heroico” o “histórico”, género que tardaría siglo y medio en hallar el reconocimiento oficial —tan sólo por detrás de la pintura de historia— de la mano del pintor neoclásico Pierre Henri de Valenciennes (1750-1819). Pero Valenciennes es sobre todo conocido por haber codificado y sistematizado lo que hasta entonces venía siendo una práctica esporádica: la realización de pequeños estudios al aire libre. En su ensayo *Éléments de perspective pratique* (1800) defendió la práctica de la pintura al aire libre como eje del aprendizaje y como inagotable fuente de inspiración de las grandes composiciones de paisaje heroico realizadas en el taller.



Fig. 2.
Miguel Ángel
El Diluvio, c. 1508-1512
Capilla Sixtina, Vaticano



Fig. 3
Nicolas Poussin
El invierno o El diluvio, 1660-1664
Musée du Louvre, París



Fig. 4
Paul Huet
Inundación en Saint-Cloud, 1855
Musée du Louvre, París

Al hablar de las tormentas y de las inundaciones que a menudo les suceden, Valenciennes instó a los jóvenes artistas a “estudiar las sublimes escenas de un espectáculo que no puede en absoluto admirarse sin estremecerse”, no dudando en pintar ante sus ojos escenas como la siguiente: “Gruesos goterones preceden a la Lluvia, que, de repente, arrecia; las nubes condensadas, demasiado pesadas ya para el aire que las sostiene, caen de manera casi masiva; se forman torrentes, que crecen y se desbordan, arrastrando consigo tierras, rocas, árboles, animales y todo lo que sus rápidas y cenagosas aguas encuentran a su paso [...]”².

Y sin embargo la dificultad de capturar estos fenómenos en plena naturaleza hizo que las inundaciones no fueran un tema frecuente entre los artistas que empezaron a pintar al aire libre a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Entre las contadas excepciones destaca el cuadro *Inundación en Saint-Cloud*, 1855 (Musée du Louvre, París) que Paul Huet (1803-1869) dedicó a la crecida de las aguas del Sena (fig. 4). Ahora bien, se trata de una obra de grandes dimensiones pintada enteramente en el taller, posiblemente a partir de bocetos previos, y en ella, tal como exigía Valenciennes a las composiciones finales, se resalta enfáticamente el auxilio humano frente al poder destructivo de la naturaleza.

3 “Son páginas muy tristes, pero bellas incluso en su tristeza”

De todas las inundaciones que Francia sufrió a lo largo del siglo XIX una de las más catastróficas fue la que los últimos días de mayo de 1856 afectó al río Ródano y a su afluente el Saona provocando crecidas de casi ocho metros en Lyon, Avignon, Tarascon y otras pequeñas localidades del sureste de Francia. El número de tierras anegadas y de casas destruidas por las aguas fue tal que el propio emperador Napoleón III se vio obligado a visitar las localidades más afectadas junto a varios de sus ministros; hecho este que daría lugar a conocidas pinturas de Hippolyte Lazerges (1817-1887) y William-Adolphe Bouguereau (1825-1905).

El fotógrafo Édouard Baldus (1813-1889) llegó a Lyon cuatro días después del emperador con el encargo de realizar negativos de los efectos de las inundaciones³. Baldus, que por entonces se hallaba embarcado en un proyecto oficial de fotografiar el Nuevo Louvre y que con anterioridad había llevado a cabo vistas de monumentos romanos y medievales del sur de Francia, visitó Lyon, Avignon y Tarascon cuando las aguas ya estaban volviendo a su cauce. Durante ocho días realizó veinticinco negativos, pero en lugar de plasmar las terribles consecuencias de la crecida, dirigió su atención hacia los edificios semi-derruidos y las grandes balsas de agua en retirada (fig. 5). Sus fotografías —en contraste con los cuadros de Bouguereau y Lazerges—



Fig. 5
Édouard Baldus
Inundación de Lyon, les Brotteaux, 1856
Musée d'Orsay, París



Fig. 6
Charles-François Daubigny
Inundación en Billancourt, c. 1866
Colección privada



Fig. 7
Claude Monet
Inundación en Argenteuil, 1872
Bridgestone Museum of Art,
Ishibashi Foundation, Tokio



Fig. 8
Alfred Sisley
Inundación en Port-Marly, 1872
National Gallery of Art, Washington DC



Fig. 9
Alfred Sisley
La barca en la inundación en Port-Marly, 1876
Musée d'Orsay, París

eluden la confrontación con la tragedia. No obstante, no están exentas de cierto simbolismo cósmico, como si las propias aguas hubiesen barrido toda presencia humana. Atraído por esta mezcla de carácter documental y esteticismo, el crítico Ernest Lacan señalaría elocuentemente: "Son páginas muy tristes, pero bellas incluso en su tristeza"⁴.

También Charles-François Daubigny (1817-1878) prefirió dejar pasar la crecida de las aguas del Sena para pintar hacia 1866 su *Inundación en Billancourt* (fig. 6). En ella, como en las fotografías de Baldus, no hay rastro de sufrimiento humano. Tan sólo una barca encallada, y un tronco de árbol roto, y arrancando de la tierra, nos muestran las consecuencias de la riada.

4 Port-Marly, 1872-1876

Sisley y Monet (1840-1926) coincidieron en el taller del pintor suizo Charles Gleyre (1806-1874) a comienzos de la década de 1860. Años más tarde, en febrero de 1872, ambos artistas pintaron juntos las calles de Argenteuil en lo que supuso la adscripción definitiva de Sisley al lenguaje impresionista que Monet y Renoir (1841-1919) venían empleando desde 1869.

Los impresionistas se sintieron atraídos por las cambiantes condiciones atmosféricas que llevaban aparejadas las inundaciones. Asimismo, como ocurriría con la nieve, les interesó la unidad a la que se veían sometidos los diversos elementos del paisaje. Por ello no es de extrañar que a fines de 1872 tanto Monet como Sisley, dedicasen a las inundaciones del Sena varias de sus obras. Ahora bien, ambos pintores se enfrentaron al tema de manera distinta. Mientras que Monet pintó árboles anegados por las aguas en un entorno casi natural (fig. 7), Sisley situó sus pinturas en el ámbito urbanizado de Port-Marly. Tal ubicación, como se aprecia en el lienzo de la National Gallery de Washington (fig. 8), confiere a las obras del pintor inglés una mayor estabilidad.

Con ocasión de la inundación de Port-Marly en marzo de 1876 Sisley volvió a pintar siete obras que reflejan distintos puntos de vistas y momentos de la riada⁵. En cuadros como los del Musée d'Orsay (fig. 9) y el Musée des Beaux-Arts de Rouen, Sisley exploró la yuxtaposición de elementos sólidos y otros más frágiles y fugaces, como los reflejos y las nubes. Asimismo, ahondó en la contraposición de formas en profundidad con otras netamente planas, como la fachada de la bodega À St Nicolas, con sus vivas franjas de color y sus vanos oscuros reflejados en el agua. Se trata de obras de gran luminosidad y equilibrio que, como ha sido apuntado en alguna ocasión, evocan más la tranquilidad de la laguna veneciana que las destructivas aguas del Sena⁶.



Fig. 10
Jean-Baptiste-Camille Corot
La carretera de Sin-le-Noble, cerca de Douai, 1873
Musée du Louvre, Paris

5 “Charcos donde el cielo viene a reflejarse”

A lo largo de su carrera Sisley mostró predilección por las composiciones cuidadosamente estructuradas a base de *repoussoirs* y líneas de fuga, siguiendo el ejemplo de pintores como Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) (fig. 10). En el cuadro *Inundación en Port-Marly*, perteneciente a la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza (fig. 1), el punto de vista elegido enfatiza la perspectiva lineal.

En él, un coche de caballos situado en la confluencia de la rue Paris —antigua ruta Saint-Germain— y de la rue Jean-Jaurès anuncia la vuelta a la normalidad tras la riada. Nuestra mirada se ve instada a avanzar rápidamente hacia el fondo a grandes saltos discontinuos que discurren por el chaflán sureste de la posada Lion d’Or —no alineado con el resto de la calle—, y la bodega À St Nicolas. La avenida de árboles en el embarcadero sugiere también un ritmo acelerado. E incluso la disposición de los charcos de agua sobre el adoquinado y de las nubes en el cielo contribuyen a conformar una perspectiva en embudo⁷.

Ahora bien, quizá la nota más destacada de toda la composición sea el cielo. Sobre la importancia de este último en la obra de Sisley el propio artista señalaría al crítico Adolphe Tavernier en 1892: “Es preciso que los objetos sean plasmados con su textura propia; también y sobre todo es preciso que estén rodeados de luz, como lo están en la naturaleza. [...] El cielo ha de ser el medio para lograrlo (el cielo no puede ser un mero fondo). Al contrario, no sólo contribuye a conferir profundidad mediante sus planos (porque el cielo tiene distintos planos, como el suelo), sino que da también movimiento con su forma, con su disposición con relación al efecto o a la composición del cuadro. ¿Existe acaso algún cielo más magnífico y más dinámico que el que se da con frecuencia en verano? Me refiero a ese cielo azul con hermosas nubes blancas andariegas. ¡Qué movimiento, qué dinamismo!, ¿verdad? [...] Si sirve de indicación, siempre empiezo un lienzo por el cielo”⁸.

Aunque las nubes del lienzo de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza son de primavera y no de verano, las palabras de Sisley parecen escritas expresamente pensando en él. Por lo demás, en la referencia del autor al cielo como punto de partida de sus cuadros vemos plasmado uno de los consejos principales de Valenciennes, lo que ratifica la adscripción de Sisley a la tradición clásica del paisaje. Pero ante todo el testimonio arriba reproducido evidencia su gran sintonía con la obra de John Constable (1776-1837), un artista cuyos celajes ya atrajeron a Sisley en sus años de formación en Londres en la década de los cincuenta (fig. 11), y cuya influencia habría de singularizarle años después respecto al resto de sus compañeros impresionistas⁹.



Fig. 11
John Constable
La alquería del valle, 1835
Tate

Los comentaristas de la obra de Sisley no pasaron por alto la importancia de sus celajes. Al reproducido en el cuadro de la Colección Carmen Thyssen-Bornemisza se referiría posiblemente el crítico Georges Rivière al señalar a propósito del envío del pintor inglés a la tercera exposición impresionista en 1877: "Su gran paisaje, un camino después de la lluvia, con los grandes árboles de los que chorrea el agua, los suelos mojados, los charcos donde el cielo viene a reflejarse, está lleno de una poesía encantadora"¹⁰.

Notas

- 1 André Félibien: *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (1666-1688)*, *Entretien VIII*. París, 1685, p. 307; cit. en René Démoris: "De La tempestad a *El diluvio*". En *Poussin y la Naturaleza*. [Cat. exp.]. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007, p. 99.
- 2 Pierre-Henri de Valenciennes: *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage* (2ª éd. revisada, corregida y aumentada por el autor). París, Aimé Payen, 1820, p. 219.
- 3 Véase: Malcolm Daniel: *The Photographs of Édouard Baldus*. [Cat. exp.]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, 1994.
- 4 Ernest Lacan: "Photographie historique". En *La Lumière*, 21 julio 1856, p. 97 ; cit. en Malcolm Daniel: "Édouard Baldus, artiste photographe". En Daniel, op. cit. p. 70, nota 171, p. 266.
- 5 Véase: *Sisley*. [Cat. exp.]. París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, pp. 170-175; Richard Shone: *Sisley*. Londres, Phaidon Press Limited, 1992, pp. 85-107; y Mary Anne Stevens y Ann Dumas: *Alfred Sisley: poeta del impresionismo*. [Cat. exp.]. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2002, pp. 171-207.
- 6 Robert Rosenblum: *Les peintures du Musée d'Orsay*. París, Éditions de la Martinière, 1995, p. 306.
- 7 Tomàs Llorens, en Javier Arnaldo: *Colección Carmen Thyssen-Bornemisza*. Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2004, vol. II, p. 46.
- 8 Alfred Sisley, cit. en Adolphe Tavernier: *L'Atelier de Sisley*. [Cat. exp.] Galerie Bernheim Jeune, París, 2-14 diciembre 1907; repr. en Shone, op. cit. p. 218.
- 9 Mary Anne Stevens: "Un pintor entre dos tradiciones". En Stevens / Dumas, op. cit., pp. 47-71.
- 10 Georges Rivière: "L'Exposition des impressionnistes". En *L'Impressionniste*, n.º 2, 14 abril 1877; repr. en Sisley. [Cat. exp.], op. cit., p. 291.

Un artista en guerra. Henry Moore y sus *Escenas de refugio*

Marta Ruiz del Árbol



Fig. 1
Henry Moore
Dos madres con sus hijos, 1941
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)

Fig. 2
Henry Moore
Tres figuras sentadas, 1941
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Fig. 3
Myra Hess, promotora de los conciertos a mediodía, durante uno de ellos en las salas vacías de la National Gallery

Fue probablemente la noche del 11 de septiembre de 1940 cuando el escultor Henry Moore (1898-1986) y su mujer Irina, tras una cena con amigos en el West End de Londres, decidieron volver a casa en metro. Pocos días antes había comenzado la fuerte ofensiva aérea de los bombarderos alemanes sobre la ciudad, conocida como el *Blitz*, y los Moore descubrieron con sorpresa cómo las estaciones en las que iba parando el tren de camino a Belsize Park estaban repletas de personas. Cubiertos con mantas, miles de hombres, mujeres y niños intentaban acomodarse como podían en el duro pavimento de los andenes del metro para pasar la noche. Estos refugios improvisados, que habían sido invadidos por los londinenses ante el inminente ataque, quedaron grabados en la retina de Moore y dieron paso a la que se convertiría en una de sus más importantes series de dibujos: los Shelter Drawings o *Dibujos de refugio*¹.

Dos madres con sus hijos (fig. 1) y *Tres figuras sentadas* (fig. 2), adquiridas por el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza a comienzos de la década de 1970 y expuestas periódicamente en la sala 47 del Museo Thyssen-Bornemisza, son dos destacados ejemplos de esta serie.

Una ciudad bajo las bombas

Desde el comienzo de la guerra en septiembre de 1939, la posibilidad de que Londres fuese víctima de los bombardeos del ejército nazi provocó el cierre de la mayor parte de los centros culturales, salas de conciertos y museos de la ciudad. Una de las pocas excepciones fue la National Gallery que, por iniciativa de su director Kenneth Clark, decidió continuar con su cometido de difusión cultural y se convirtió así en el catalizador de la vida cultural londinense.

Clark envió la colección de la National Gallery a una recóndita cueva en Gales donde permaneció alejada de las bombas y de un posible saqueo de las tropas alemanas. Con las grandes obras de arte del museo a salvo, Clark comenzó a organizar numerosas actividades en las salas vacías de su museo. Los conciertos a mediodía se institucionalizaron, se celebraron numerosas exposiciones temporales de muy diversa índole y, una vez finalizada la peor parte del *Blitz*, el museo expuso cada mes una sola obra procedente del escondite de Gales².

Pero la acción de Kenneth Clark llegó más allá y en noviembre de 1939 se convirtió en el promotor del War Artists' Advisory Committee (WAAC) que, como había ocurrido durante la Primera Guerra Mundial, encargó a artistas la realización de trabajos que tuviesen como protagonista el conflicto bélico. Si durante la Gran Guerra fueron artistas de la talla de Wyndham Lewis o Paul Nash los encargados de retratar el conflicto, Clark contactó igualmente con algunos de los principales artistas británicos de comienzos de la década de 1940. Henry Moore fue uno de ellos³.



Fig. 4
Henry Moore toma apuntes en la estación de metro de Holborn, 1943
Del documental de Jill Graigie *Out of Chaos* (foto de Lee Miller)



Fig. 5
Henry Moore
El casco, 1939-1940
The Henry Moore Foundation.
Donación de Irina Moore,
1977



Fig. 6
Henry Moore
Madonna con niño,
1943-1944
Iglesia de St. Matthew,
Northampton

En un principio Moore se mostró reticente a participar en el proyecto de Clark y la WAAC, pero su experiencia en el metro aquella noche del principio de la *Blitzkrieg* (guerra relámpago) hizo que cambiase de opinión y decidiese realizar dibujos como artista de guerra.

Un escultor que dibuja

La vida y la trayectoria artística de Henry Moore se habían visto afectadas por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. La Chelsea School of Art, de la que era profesor, cerró sus puertas y su casa de campo de Kent, donde realizaba gran parte de sus esculturas, fue declarada zona restringida por su cercanía al Canal de La Mancha. Conseguir materiales para sus esculturas se convirtió en una tarea cada vez más difícil y la amenaza de tener que abandonar obras inacabadas en el taller hizo que se dedicase con mayor intensidad a dibujar.

Moore siempre había defendido el dibujo como la piedra angular de su proceso escultórico y había considerado las largas sesiones de dibujo ante modelos desnudos y sus continuas visitas al British Museum elementos imprescindibles de su formación. Cuando en 1940 el dibujo se convirtió en su principal medio de expresión y se independizó de la escultura, mantuvo algunas de las características que Moore había definido durante los años anteriores.

Entre ellas cabe destacar lo que él mismo definió como el “método de dibujo de líneas seccionales de dos direcciones” (Two-way sectional line method of drawing) mediante el que, además de la línea que definía el contorno, introducía otras en sentido horizontal que creaban los volúmenes sin necesidad de hacer uso del sombreado [véase, por ejemplo, la figura de la derecha de *Tres figuras sentadas* (fig. 2)]⁴. La plasticidad que consigue a través de esta manera de definir los volúmenes y la “sinuosidad orgánica de las formas, están en total sintonía con su obra escultórica”⁵.

“La guerra resaltó y fomentó el lado humanista de mi obra”

Numerosos estudios han señalado la importancia de los dibujos realizados durante la guerra en la evolución artística de Henry Moore⁶. En esta etapa en la que abandonó cinceles y gubias, Moore pasó de un lenguaje ligado al surrealismo (fig. 5) a un acercamiento más humanista a la figura humana que se aprecia en las obras inmediatamente posteriores a sus dibujos de la guerra (fig. 6).

“La guerra resaltó y fomentó el lado humanista de mi obra”⁷ decía Moore consciente de la repercusión que había tenido sobre él este episodio histórico. La empatía que sintió al ver a aquellas personas refugiadas en el subsuelo, impotentes ante aquello que estaba pasando sobre sus cabezas, hizo que sus dibujos se humanizasen y que la



Fig. 7
Henry Moore
Mujeres y niños en el metro, 1940
Imperial War Museum, Londres

búsqueda de un nuevo lenguaje le llevase a explorar los caminos que abrían sus profundos conocimientos artísticos. Como él mismo afirmó: “mi viaje a Italia [en 1925] y la tradición mediterránea volvieron una vez más a la superficie”⁸.

La tradición mediterránea, entendida por Moore como la forma de ver el mundo común desde las culturas arcaicas al Renacimiento de Giotto o Masaccio, se presenta aquí en la monumentalidad y solemnidad heroica de las figuras y en la falta de interés por su individualización. Igualmente irrelevante para Moore es la localización exacta de las escenas, que adquieren un aire atemporal acentuado por los pliegues de las mantas que, a modo de paños clásicos, cubren a las figuras.

Los dos dibujos de la colección Thyssen señalan otra de las constantes de la obra de Moore que conecta sus intereses con la más ancestral tradición artística: su dedicación a la figura femenina que, generalmente desnuda y en postura de reposo, había sido el tema a través del que había encauzado todas sus innovaciones artísticas. Las mujeres refugiadas del metro le ofrecieron la oportunidad de continuar con esa línea de investigación si bien, en esta ocasión aparecen vestidas. *Dos madres con sus hijos en brazos* refleja su interés por la representación de la mujer como madre y figura protectora, mientras que *Tres figuras sentadas* alude “al tema de las tres Gracias”⁹.

El cuidadoso proceso de los dibujos de la memoria

A los pocos días de su encuentro fortuito con el motivo que le ocuparía los meses siguientes, Moore realizó el que él mismo consideraba su primer dibujo de refugio (fig. 7). Al igual que en las composiciones que realizaría después, fueron sus recuerdos lo que el artista plasmó sobre el papel. A partir de aquel momento, Moore descendió en repetidas ocasiones a las galerías del metro. Allí dedicaba horas a observar la caótica situación que le rodeaba e intentaba memorizarla sin apenas tomar apuntes para no inmiscuirse en la precaria intimidad de los habitantes nocturnos del subterráneo.

Después, en su estudio o en su casa de campo de Perry Green, donde se trasladó tras la destrucción del primero en un bombardeo durante octubre de 1940, plasmaba todas sus impresiones en unos cuadernos. Los dos primeros, realizados entre 1940 y 1941, han llegado completos hasta nuestros días¹⁰ y se conservan hojas sueltas de otros tres de 1941. Los bocetos de estos cuadernos están realizados con gran detalle y reproducen con pocas variaciones las composiciones finales, como puede observarse en los dos estudios (figs. 8 y 9) de *Dos madres con sus hijos en brazos*, pertenecientes a un cuaderno horizontal de 1941 del que sólo se han identificado algunas páginas¹¹.

Por último, Moore trasladaba algunas de estas imágenes a un papel de mayor formato donde combinaba diversas técnicas. El lápiz,



Figs. 8 y 9
Henry Moore
Escena de refugio:
Figuras cubiertas con niños, 1941
Colección privada, Estados Unidos

la acuarela, la tinta china y el carboncillo habían aparecido de manera conjunta en dibujos del artista desde la década de 1920. Para los *Dibujos de refugio* Moore incorporó el lápiz de cera, cuyas posibilidades había descubierto poco antes del comienzo de la guerra. La impermeabilidad de este material y la facilidad para retirar determinadas partes con un cuchillo le ofreció la oportunidad de incorporar nuevas texturas a sus dibujos. Con ceras de tonos claros definía las siluetas para después aplicar una homogénea capa de acuarela de color oscuro que, evidentemente, resbalaba sobre las zonas aplicadas con este material graso. Para finalizar utilizaba la tinta para definir mejor las formas.

Moore trabajó en esta serie desde el otoño de 1940 hasta el verano de 1941. Durante este período realizó más de sesenta dibujos, de los cuales la WAAC adquirió diecisiete que se expusieron con obras de otros artistas en la National Gallery y que actualmente se encuentran en las colecciones de diferentes museos británicos. El resto de la serie, algo más de cuarenta entre los que se encuentran los dos dibujos del Museo Thyssen, fue vendido a marchantes de arte.

Según fueron pasando los meses su interés por los refugios del metro disminuyó. El gobierno británico había reglamentado la vida nocturna de las estaciones y las escenas improvisadas que tanto le habían fascinado ya no eran tales. En agosto de 1941, coincidiendo con este momento, la WAAC le propuso otro encargo que llevaría al artista a dibujar a los mineros del norte de Inglaterra.

Notas

- 1 Toda la serie y sus bocetos se encuentra documentada y reproducida en *Henry Moore, Complete Drawings 1916-1983*. Ann Garrould (ed). Londres, Henry Moore Foundation-Lund Humphries, 1994-2003, vols. 2 y 3.
- 2 Véase Suzanne Bosman: *The National Gallery in Wartime*. Londres, National Gallery Company Limited, 2008.
- 3 Brian Foss: *War Paint. Art, War, State and Identity in Britain 1939-1945*. New Haven – Londres, The Paul Mellon Centre for Studies in British Art – Yale University Press, 2007.
- 4 Una descripción detallada de esta técnica en Alan G. Wilkinson: "Die Zeichnungen Henry Moores". En Seipel, Wilfried (ed.): *Henry Moore. 1898-1986. Eine Retrospektive zum 100. Geburtstag*. [Cat. exp. Viena, Kunsthistorisches Museum Wien]. Milán, Skira, 1998, pp. 106-107.
- 5 Paloma Alarcó: *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2009, p. 469.
- 6 Como Alan G. Wilkinson: *The Drawings of Henry Moore*. [Cat. exp. Londres, Tate Gallery; Toronto, Art Gallery of Ontario, 1977-1978]. Londres, Tate Gallery Publications, 1977 o John Russell en Henry Moore [Cat. Exp. La Jolla, Art Center; Santa Barbara, Museum of Art; Los Ángeles, Municipal Art Galleries]. La Jolla, The Center, 1963.
- 7 Citado en Wilkinson 1977, *op. cit.*, p. 36.
- 8 *Henry Moore on Sculpture: a Collection of the Sculptor's Writings and Spoken Words*. Philip James (ed.). Londres, Macdonald, 1966, p. 14.
- 9 En Alarcó, *op. cit.*, p. 468.
- 10 El primero de ellos pertenece a la colección de The British Museum, Londres y el segundo se conserva en The Henry Moore Foundation, Perry Green.
- 11 Véanse los estudios pormenorizados realizados sobre ambas obras en Christopher Green: *The European Avant-Gardes. Art in France and Western Europe 1904 - c 1945: The Thyssen-Bornemisza Collection*. Londres, Zwemmer, 1995, pp. 352-359.

Historia de un retrato: Nuevos datos sobre la procedencia de David Lyon de Sir Thomas Lawrence

Dolores Delgado



Fig. 1
Thomas Lawrence
Retrato de David Lyon, c. 1825
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Thomas Lawrence
Retrato de David Lyon padre
Localización actual desconocida

Este maravilloso retrato de David Lyon, realizado por Sir Thomas Lawrence (fig. 1) es una de las obras más atractivas de la colección de pintura antigua del Museo Thyssen-Bornemisza tanto por la calidad del cuadro del famoso artista como por la fascinante y misteriosa personalidad del retratado. Lawrence fue la figura clave de la Escuela Inglesa del siglo XIX y ante todo destacó por su maestría. Estaba dotado de un genio innato que le llevó a dedicarse al arte desde bien pequeño. En 1787 se estableció en Londres; tras estudiar en la Royal Academy of Arts, protagonizó su primera exposición y, poco tiempo después, se convirtió en el artista favorito de la monarquía inglesa, así como de la aristocracia y nobleza. Como queda patente en este lienzo, su capacidad como retratista es evidente.

Esta obra se engloba dentro de su última etapa y en ella destaca el dominio técnico, que se refleja en la elaboración de las diferentes texturas; de lo que constituyen un ejemplo los zapatos. Asimismo, los guantes y la piel de la chaqueta, si bien no parecen muy trabajados, reflejan no obstante el buen hacer del artista. Como dato curioso cabe señalar los estrechos pantalones que luce el retratado y que años antes había puesto de moda Brummell —dandy y árbitro de la moda inglesa de la época.

Junto a la estilizada figura del retratado, llama poderosamente la atención su rostro, en el que destaca, además del gesto, una mirada absolutamente cautivadora y muy real, que unida a su media melena que ondea suavemente al viento, consiguen que este joven terrateniente nos resulte muy agradable. Es difícil pasear por la sala donde el lienzo se exhibe al público y no fijar la vista en él. El artista nos presenta a David Lyon en una pose muy natural que desprende elegancia y distinción y que unida a la capacidad del artista para captar la personalidad de sus clientes, idealizándolos sin llegar, no obstante, al halago, incrementa esa orla de misterio que envuelve al personaje. En lo que respecta al fondo del retrato, es característico de Lawrence colocar a sus figuras en un entorno digno y algo idílico. En este caso el paisaje está imbuido de contenido simbólico: así la campiña aparece repleta de árboles en planos posteriores, en alusión a Lyon como acaudalado hacendado, al tiempo que deja entrever que ese paisaje le pertenecía¹.

Entre los clientes de Sir Thomas Lawrence también figuró David Lyon padre², a quién el artista pintó justo diez años antes de realizar el retrato del hijo (fig. 2). Lamentablemente, se desconoce la localización de esta obra, y tan solo sabemos que a la muerte del artista aún seguía en su taller. El lienzo quedó sin finalizar y por lo tanto sin entregar. Por el contrario, tenemos constancia de que David Lyon junior abonó al pintor por su retrato, en 1828, la altísima cantidad de 700 guineas³. Ambas pinturas fueron subastadas en Christie's, Londres, el 21 de noviembre de 1980.

Apuntes sobre la vida de David Lyon junior

David Lyon de Goring Hall, Sussex y Balentore Castle, Forfarshire, nació alrededor de 1794 y murió en Niza en 1872. Fue juez y diputado conservador por Beeralston entre 1831 y 1832. Contrajo matrimonio a una edad avanzada (cerca de los 55 años) con Blanche Bury, hija del reverendo Edward y Lady Charlotte Bury —conocida novelista de la época—. El famoso primer ministro Benjamin Disraeli, también Lord Beaconsfield, en una de sus cartas dedicó unas líneas a la esposa de Lyon. Según él mismo relata la conoció durante el transcurso de una cena y la describe como una mujer extremadamente bella y cautivadora, mientras de él dice que era “un hombre rico”⁴.

Según parece David Lyon procedía de una familia de la alta nobleza inglesa, los Lyon de Auldbar, emparentados con los Bowes-Lyon, rama vinculada a la Reina Madre de Inglaterra⁵. Descendían directamente del honorable Sir Thomas Lyon, Knight of Auldbar, Forfarshire, Norte de Gran Bretaña, quién fue distinguido cómo Master of Glamis. Sir Thomas Lyon fue un hombre importante en el siglo XV: gran tesorero de Escocia y capitán de la guardia del rey escocés James IV en Arran.

En línea directa desde Sir Thomas hay que destacar al abuelo de nuestro retratado: John Lyon de Castle Lyon, en Perthshire y Kinnaird, Fifeshire. Éste contrajo nupcias con la hija de Sir Alexander Ochterlony, Jane. El matrimonio tuvo siete hijos y el segundo de ellos, de nombre David, fue el padre de nuestro personaje. Aunque no era el primogénito, heredó la fortuna familiar al fallecer su hermano mayor sin descendencia. Lyon padre, a su vez, se desposó con Isabella, hija mayor de John Read, de Cairney, Forfarshire, y tuvieron diez hijos, siendo David Lyon de Goring, Sussex, el tercero de ellos.

La familia poseía vastas extensiones de tierra y negocios tanto en Gran Bretaña como en Jamaica, donde gestionaban sus plantaciones de azúcar, aunque carecían de títulos nobiliarios importantes o de grandeza⁶. El patrimonio de David Lyon padre ascendía a su muerte a cerca de 600.000 libras de la época⁷. David Lyon junior y sus hermanos estudiaron en la prestigiosa escuela de Harrow (contrapunto de la de Eton), hacia 1809. Al finalizar David decidió cursar estudios de comercio y atesoró una destacada fortuna en Las Antillas.

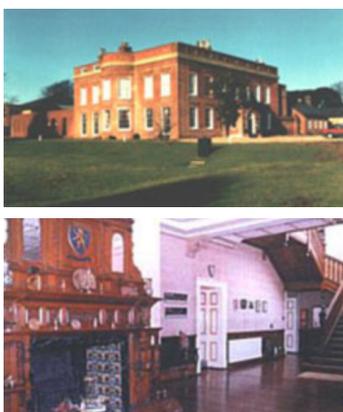
David Lyon y Goring Hall

Lyon había heredado de su padre una reducida propiedad (si se compara con el resto de posesiones paternas) de más de 600 acres en Goring Hall, Sussex, además de otra en Escocia, Balenthore Castle, en Forfarshire⁸. No obstante eligió Sussex para establecerse y fue allí donde, tras mandar derribar la antigua residencia, construyó



Fig. 3
Postal antigua de Goring Hall transformada en escuela y sin una de las torres

Figs. 4 y 5
Entradas este y oeste a la propiedad de Goring Hall situadas al final de la avenida de las encinas (Ilex Way). Arriba, el acceso principal, y abajo, la entrada en Sea Lane, Ferring



Figs. 6 y 7
Vista actual de Goring Hall e interior de la mansión con el escudo de la familia Lyon sobre la chimenea

una magnífica mansión, en 1840, con el nombre de Goring Hall⁹ (fig. 3). Al imponente nuevo edificio le añadió una espectacular avenida de encinas con unas impresionantes puertas de hierro forjado (figs. 4 y 5), que —según la leyenda local— causaron la admiración de la Reina Madre cuando visitó a sus parientes por primera vez. David Lyon vivió a caballo entre Goring Hall y otra residencia que tenía en Londres, concretamente en el 31 de South Street, Grosvenor Square.

Tras morir David Lyon el patrimonio de Goring, así como la mansión, pasaron por vía hereditaria a su pariente más próximo, William Lyon —según parece uno de sus hermanos, pues David murió sin descendencia—. Siendo William su propietario, Goring Hall sufrió un grave y devastador incendio en 1888, lo que aparece reflejado en varios documentos¹⁰, pero se reconstruyó fiel al original en el transcurso de un año. Posteriormente la propiedad pasó a manos de Fitzroy Lyon, oficial del Ejército de Caballería británico, y desde 1906 fue arrendada por éste a la familia Molson. Con ello se constata documentalmente que la hacienda, sus correspondientes tierras y el lienzo de Lawrence permanecieron en la familia Lyon hasta 1934, fecha en la que Joy —única hija de Fitzroy— procedió a la venta de todas las propiedades recibidas en herencia en Goring, Clapham y Ferring. Asimismo legó el patronazgo de la iglesia de Santa María, que siempre había estado unido a las posesiones de los Lyon en Goring, al obispo de Chichester, de nombre Peter Bernett. No obstante el lienzo de Lawrence con el retrato de su antecesor lo conservó hasta el día de su muerte. Tras la transacción, la residencia fue destinada a diferentes funciones, hasta que cuatro años después de su venta se convirtió en un internado. Actualmente es un hospital privado (figs. 6 y 7).

Nuevos datos sobre la procedencia del retrato de David Lyon

La última propietaria del retrato de David Lyon, que perteneció durante toda su historia a la familia del rico hacendado, fue Joy Lyon. Joy Lyon contrajo matrimonio con un francés cambiando su nombre por el de Madame Claude François de Keltie Castle, en Perthshire, Escocia. Como se ha señalado anteriormente, en 1934 decidió vender las propiedades de Sussex recibidas en herencia, a excepción del retrato de su antepasado, del que nunca se desprendió.

Unas cartas conservadas en el archivo documental del Museo Thyssen-Bornemisza¹¹ escritas por Laura Nepean-Gubbins, quien mantenía una estrecha amistad con Joy, han sido el origen de este texto a la vez que han aportado nuevas referencias sobre la historia de esta pintura, junto a bibliografía adicional. Gracias a los descendientes de la señora Nepean-Gubbins¹² sabemos que ésta, Joy Lyon y Elizabeth Carnegy-Arbutnott conservaron su amistad durante toda su vida, por lo que Joy Lyon, tras divorciarse de su esposo y morir sin descendencia



Fig. 8
Sala de dibujo de la residencia inglesa
de Daylesford cuando era propiedad de
los barones Thyssen-Bornemisza
© Christopher Sykes

en tristes circunstancias, legó todos sus bienes, incluido el cuadro, a su amiga Betty Carnegy-Arbuthnott.

Miss Carnegy-Arbuthnott junto con Laura Nepean-Gubbins compartían el disfrute de una casa alquilada en Hampton Court (East Molesey, Surrey) conocida como Hampton House. Esta propiedad tenía, entre otras funciones, la de servir de marco a eventos y fiestas, familiares algunos de ellos, y fue precisamente en esta residencia donde durante muchos años permaneció instalado en los muros del salón principal el retrato de David Lyon¹³. Transcurrido un tiempo, ambas amigas tuvieron que dejar la casa por una más pequeña con el nombre de The Coach House y al no disponer de espacio en ella para albergar el cuadro, la propietaria se vio obligada —con mucha tristeza— a desprenderse de él. Así se procedió a su subasta en Christie's, Londres, el 21 de noviembre de 1980, con número de lote 114. La pintura pasó entonces a manos de P. & D. Colnaghi & Co. de Londres, siendo al año siguiente, en 1981, adquirida por el barón Hans-Heinrich Thyssen-Bornemisza. Éste, inicialmente, también tuvo el lienzo expuesto en el salón principal de su mansión de Daylesford (fig. 8), desde donde pasó a Lugano y más tarde, en 1993, pasó a formar parte de las colecciones del Museo Thyssen-Bornemisza.

Tras la venta en Christie's, tanto Elizabeth Carnegy-Arbuthnott como Laura Nepean-Gubbins intentaron localizar el paradero de la extraordinaria obra de la que habían disfrutado durante tanto tiempo, pero sin resultado alguno. Casualmente, un día de 1987, Laura Nepean-Gubbins (ya fallecida Mrs. Carnegy-Arbuthnott), leyó un artículo de la revista *House & Garden*¹⁴, publicado en el número de julio de 1983 sobre Daylesford, mansión que los barones Thyssen-Bornemisza poseían en Gran Bretaña y cuyo salón principal, fotografiado en el reportaje, presidía la obra de Lawrence¹⁵ (fig. 8). Este fue el motivo por el que Laura Nepean-Gubbins contactó por carta con el barón Thyssen-Bornemisza con el objetivo de transmitirle la información que poseía sobre la procedencia de la obra, y para comunicarle “su satisfacción al conocer que el lienzo había caído en tan buenas manos”¹⁶.

Notas

- 1 La situación personal y económica de David Lyon se analizará más detalladamente en el apartado dedicado a la biografía del personaje.
- 2 Véase Garlick, Kenneth: *The Thirty-Ninth Volume of the Walpole Society 1962-1964. A Catalogue of Paintings, Drawings and Pastels of Sir Thomas Lawrence*. Glasgow, 1964, p. 135.
- 3 Garlick, Kenneth: *Sir Thomas Lawrence. A Complete Catalogue of the Oil Paintings*. Oxford, Phaidon, 1989, p. 232.
- 4 Disraeli, Benjamin: *Benjamin Disraeli Letters: 1838-1841*. Conacher, J. B. y Wiebe M. G. (eds.). Toronto, 1987, vol. 3, p. 188.
- 5 Burke, Bernard: *A Genealogical and Heraldic History of the Peerage and Baronetage, the Privy Council, and Knightage and Companionship*. Londres, 1921.
- 6 Burke, Bernard: *A Genealogical and Heraldic History of the Commoners of Great Britain and Ireland. Enjoying Territorial Possessions or High Official Rank but Ininvested with Heritable Honors*. Londres, 1838, vol. IV, pp. 592-593.
- 7 *Portraits Publics. Portraits Privés. 1770-1830*. [Cat. exp. 2006-2007]. París, Galeries Nationales du Grand Palais; Londres, The Royal Academy of Arts; Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 2006, pp. 358-359.
- 8 Thompson, F.M. L.: "Life after death: How successful nineteenth-century businessmen disposed of their fortunes". En *The Economic History Review*, N.S. 43: I, febrero, 1990, p. 54; Thompson, F.M. L.: "Stitching It Together Again", en *The Economic History Review*, N.S. 45: 2 mayo, 1992, p. 373.
- 9 Fox-Wilson, Frank: *The Story of Goring and Highdown*. Reino Unido, 1987, pp. 60-62.
- 10 *Ibid.* pp. 62, 73-75.
- 11 Fechadas en los días: 12 de octubre de 1987, 8 de noviembre de 1987, 3 de enero de 1988 y 3 de diciembre de ese mismo año.
- 12 Desde aquí nos gustaría agradecer a Una-Mary Parker y a Baba Hobart (hija y nieta respectivamente de Laura Nepean-Gubbins) por su amable y desinteresada colaboración.
- 13 Por desgracia no disponemos de ninguna fotografía de esa época.
- 14 Agradecemos asimismo a Condé Nast Publications y especialmente a la directora de la Biblioteca y del Servicio de Información Mrs. Cynthia Cathcart por su amable colaboración.
- 15 Bowes-Lyon, John: "The English country house of the Thyssen-Bornemiszas". En *House & Garden*. Nueva York, julio de 1983, pp. 50-66 y 161.
- 16 Carta fechada el 12 de octubre de 1987. Archivo documental del Museo Thyssen-Bornemisza, Área de Pintura Antigua.

Atardecer de Edvard Munch. Hacia una imagen de la melancolía

Clara Marcellán



Fig. 1
Edvard Munch
Atardecer, 1888
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
[\[+ info\]](#)



Fig. 2
Edvard Munch
Inger bajo el sol, 1888
Bergen Kunstmuseum (Rasmus Meyers Samlinger), Bergen

Fig. 3
Edvard Munch
Noche de verano, 1889
Bergen Kunstmuseum (Rasmus Meyers Samlinger), Bergen



Fig. 4
Eilif Peterssen
Atardecer en Sandø, 1884-1894
Colección privada

“Una chica con un rostro grande y violeta bajo un sombrero de paja, sentada en un prado azul frente a una casa blanca. Toda la composición es tan increíblemente pobre en todos los aspectos que resulta casi cómica”¹.

Con estas palabras se refería el crítico del *Aftenposten* a *Atardecer*, expuesta por primera vez al público en el Salón de Otoño de Kristiania en 1888. Edvard Munch había pintado la obra ese mismo verano, dentro de una serie protagonizada por sus hermanas Inger y Laura (Figs. 1, 2, 3, 6). No todas las reacciones fueron iguales. Frente al rechazo de este crítico, otros contemporáneos del artista apreciaron el cambio que se estaba produciendo en su trayectoria: Andreas Aubert, seguidor de Munch y crítico del *Dagbladet*, un periódico de línea progresista, reconoce en su comentario de diciembre de 1888 el talento del pintor y apunta el momento crítico en el que se encuentra su carrera². En concreto se refiere a la tensión entre el uso de los colores, cercanos al simbolismo, y el escenario todavía realista. Munch, que mantiene fuertes vínculos con el naturalismo y comienza a emplear la técnica impresionista, no sólo experimentará y superará ambas tendencias, sino que se convertirá en el pionero del simbolismo en Noruega, y en un precursor del expresionismo.

Atardecer (1888) resulta especialmente interesante por encuadrarse en el periodo en el que Munch comienza a fraguar su estilo y temas más característicos, como la melancolía, lo que convierte esta obra en un verdadero banco de pruebas. Uno de los ensayos se produce en la relación entre las figuras y el paisaje³: la interacción entre ambos supone un problema formal y visual para Manet y sus seguidores noruegos, pero en el caso de Munch afecta al contenido, dada la conexión emocional que surge entre el paisaje y la figura. Lo mismo ocurre con el extraño encuadre de la joven, que se encuentra sentada en primer plano, pero apartada hacia la izquierda, con sus extremidades inferiores y su espalda recortadas por el marco. En el caso de pintores como Degas, este tipo de encuadre, inspirado en las estampas japonesas, remite al movimiento y la fugacidad mientras que, empleado por Munch, convierte a sus figuras sólidas y ensimismadas en una suerte de muros contra los que choca el espectador. Estos elementos y su ordenación en la composición pueden estar inspirados en la obra de pintores franceses a la que Munch tuvo acceso, pero también pueden relacionarse con la tradición romántica del norte de Europa, revisitada por algunos compatriotas contemporáneos del pintor. Bajo el influjo neorromántico las figuras presentan una actitud contemplativa ante la naturaleza (fig. 4), lo que da a los esquemas compositivos impresionistas otro sentido, y permitirá a Munch desarrollarlos hasta llegar a su lenguaje simbolista⁴.



Fig. 5
Detalle del centro de *Atardecer* (fig. 1)
fotografiado con infrarrojos

Fig. 6
Edvard Munch
Laura e Inger al sol de verano, 1888
Colección privada

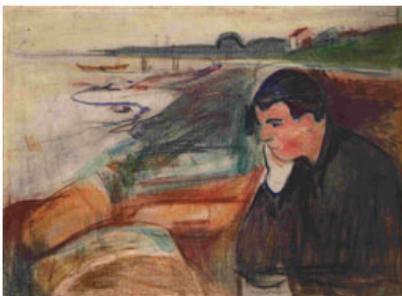


Fig. 7
Edvard Munch
Atardecer. Melancolía, 1891
Munch-museet, Oslo

Como obra de transición, *Atardecer* prefigura estos elementos todavía con inseguridad. Al menos uno de cada diez cuadros de este periodo están repintados, según muestra su observación con rayos X⁵. En el caso de la obra del museo dos figuras han sido eliminadas, una en las escaleras de la casa, y otra de mayor tamaño en el centro de la composición. Ésta última, que se adivina a simple vista al observar el cuadro, y se aprecia con gran detalle en una fotografía con infrarrojos (fig. 5), presenta un gran parecido con la figura de otra composición de ese mismo verano (fig. 6). Con la desaparición de esta gran figura del centro, la composición queda de alguna manera desequilibrada. La atención se desplaza a la figura monumental de Laura, esquinada, y alejada del eje central en el que se encuentra el punto de fuga y que normalmente se reserva para el motivo principal de la composición. Con esta "rareza" convive otro elemento más tradicional, al que Laura parece ajena: la escena en un segundo plano de dos figuras recogiendo una barca, que podemos calificar como costumbrista⁶. La presencia de escenas alejadas, aparentemente independientes, se ha relacionado con el estado de ánimo de las figuras en primer plano. Esto es especialmente patente en *Melancolía* (1891) (fig. 7), en la que la identificación de los personajes representados, amigos de Munch, ha permitido conectar el malestar de la figura en primer plano con los amantes retratados al fondo. Entre ellos se había establecido un triángulo amoroso, cuyo fin provoca la melancolía o celos representados. Jay A. Clarke también ha planteado esa posibilidad en *Atardecer*, donde la escena del fondo funcionaría como reflejo o disparador del estado de ánimo de Laura⁷.

Atardecer plantea, al igual que gran parte de la obra de Munch, la imposibilidad de clasificarla en ningún género concreto ¿Estamos ante un paisaje, un retrato, una escena costumbrista, todos estos géneros a la vez, o ninguno de ellos? El título del cuadro podría alumbrar las intenciones del artista, pero esto plantea otros problemas. *Atardecer* (1888) también fue conocida como *El sombrero amarillo*⁸, *Retrato (hermana con sombrero amarillo)*⁹, o *La hermana Laura*¹⁰. Munch no era muy estricto con los títulos que se asignaban a sus obras y él mismo dejaba esta tarea en manos de otros o los modificaba en repetidas ocasiones¹¹. Esto se debe quizá a que no formulaba el tema del cuadro antes de su ejecución, con el objetivo de que las imágenes funcionasen por sí solas, sin el apoyo en una narración. Así lo manifestaría en las anotaciones que comenzó a realizar en 1888 y que articularía en su *Friso de la Vida*¹².

La relevancia de *Atardecer* dentro de la trayectoria de Munch radica precisamente en que nos aproxima a los grandes conceptos de su obra. La pintura que nos ocupa podría considerarse la primera en la que el artista representa la melancolía, que se convertiría en una constante en su obra, junto con el amor, la muerte o la ansiedad.



Fig. 8
Edvard Munch
El grito, 1893
Nasjonalmuseet for kunst,
arkitektur og design, Oslo

El repetido trabajo sobre los mismos conceptos ha generado cierta dificultad en la identificación de algunas obras, ya que a falta de descripciones precisas, *Atardecer*, en este caso, podría aludir a distintas obras de los años 1888, 1889 (fig. 3), o 1891 (fig. 7). La asociación con la melancolía se establece en base al momento del día que se representa en la obra, así como por la expresión de Laura. Pero todavía más significativa es la clara vinculación con obras posteriores que constituyen el corpus principal entorno a este sentimiento. *Melancolía* (1891) (fig. 7), fue titulado inicialmente *Atardecer* —además de *Celos* o *El bote amarillo*— y su composición es una depuración de la que encontramos en la obra del museo, pero invertida de izquierda a derecha. El aislamiento de la figura del primer plano en un extremo, en este caso el derecho, la línea ondulante de la costa, y la escena que transcurre al fondo, reproducen de nuevo el esquema de *Atardecer*.

La representación del paisaje experimenta entre *Atardecer* (1888) y *Melancolía* (1891) un proceso de abstracción que acentúa su expresionismo. Esta transformación, que podría relacionarse con la proyección de los sentimientos de los personajes de la escena, otorgará al paisaje una función simbólica. Incluso podríamos hablar, como propone Gerd Woll en el catálogo razonado de la obra del artista¹³, de la creación de escenarios psicológicos. En el caso de *Atardecer* (1888) algunas zonas se tratan con suficiente detalle —la casa principalmente—, lo que todavía vincula a Munch con el naturalismo. Sin embargo, en *Melancolía* (1891), el paisaje se reduce a potentes líneas de colores intensos que contrastan entre sí, y parecen someterse a la pensativa figura que domina la escena. Esto lleva a Christian Krogh, conocido pintor realista y amigo de Munch, a considerar *Melancolía* (1891) la primera creación simbolista de un pintor noruego. Este esquema, ensayado por primera vez en *Atardecer*, seguirá depurándose y repitiéndose en la obra de Munch. *El grito*, convertido en uno de los iconos del siglo XX, lleva esta composición al extremo ya en su primera versión de 1893 (fig. 8), tan sólo cinco años después de la realización de *Atardecer*.

Notas

- 1 En *Aftenposten*. 5 de octubre de 1888, n. 604, p. 1.
- 2 Andreas Aubert: "Tilbageblik paa Hostudstillingen. III". En *Dagbladet*. 10 de diciembre de 1888. Véase Nils Messel: "Edvard Munch and his Critics in the 1880s". En Ingeborg Ydstie y Mai Britt Guleng: *Munch becoming "Munch"*. [Cat. exp.] Oslo, Munch Museet, 2008, p. 170.
- 3 Otto Benesch: *Edvard Munch*. Londres, Phaidon, 1960, p. 7.
- 4 Jay A. Clarke: "Munch's Anxiety of Influence". En Jay A. Clarke: *Becoming Edvard Munch. Influence, Anxiety, and Myth*. [Cat. exp.] Chicago, The Art Institute of Chicago - New Haven-Londres, Yale University Press, 2009, p. 14.
- 5 Dieter Buchhart (ed.): *Edvard Munch. Signs of Modern Art*. [Cat. exp. Riehen (Basilea), Fondation Beyeler - Schwäbisch Hall, Kunsthalle Würth]. Riehen (Basilea), Fondation Beyeler-Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, p. 43.
- 6 Götz Czymmek: "Edvard Munchs Weg zur symbolistischen Landschaft". En Czymmek, Götz... [et al.]: *Landschaft als Kosmos der Seele: Malerei des nordischen Symbolismus bis Munch, 1880 - 1910*. [Cat. exp. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum]. Heidelberg, Edition Braus, 1998, p. 71.
- 7 Clarke, *op. cit.*, p. 12.
- 8 Véanse las exposiciones *Edvard Munch*. Oslo, Nasjonalgalleriet, 1927, n.º. cat. 32; y *Edvard Munch*. Berlín, Nationalgalerie, 1927, n.º. cat. 16.
- 9 Véase la exposición *Edvard Munch. Høstutstillingen gjennom de første 25 år 1882-1907*. Oslo, Kunsternes Hus, 1932, n.º. cat. 199.
- 10 Véase la monografía de Josef Paul Hodin: *Edvard Munch*. Londres, Thames and Hudson, 1972.
- 11 Sue Prideaux: *Edvard Munch. Behind the Scream*. New Haven - Londres, Yale University Press, 2005, p. 91.
- 12 Edvard Munch: *Livsfrisens tilblivelse*. Oslo, Blomqvist, 1929.
- 13 Gerd Woll: *Edvard Munch. Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. Londres-Nueva York, Thames and Hudson, 2009, 4 vols.