



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

EMIL NOLDE
NATURALEZA Y RELIGIÓN

1997

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

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



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



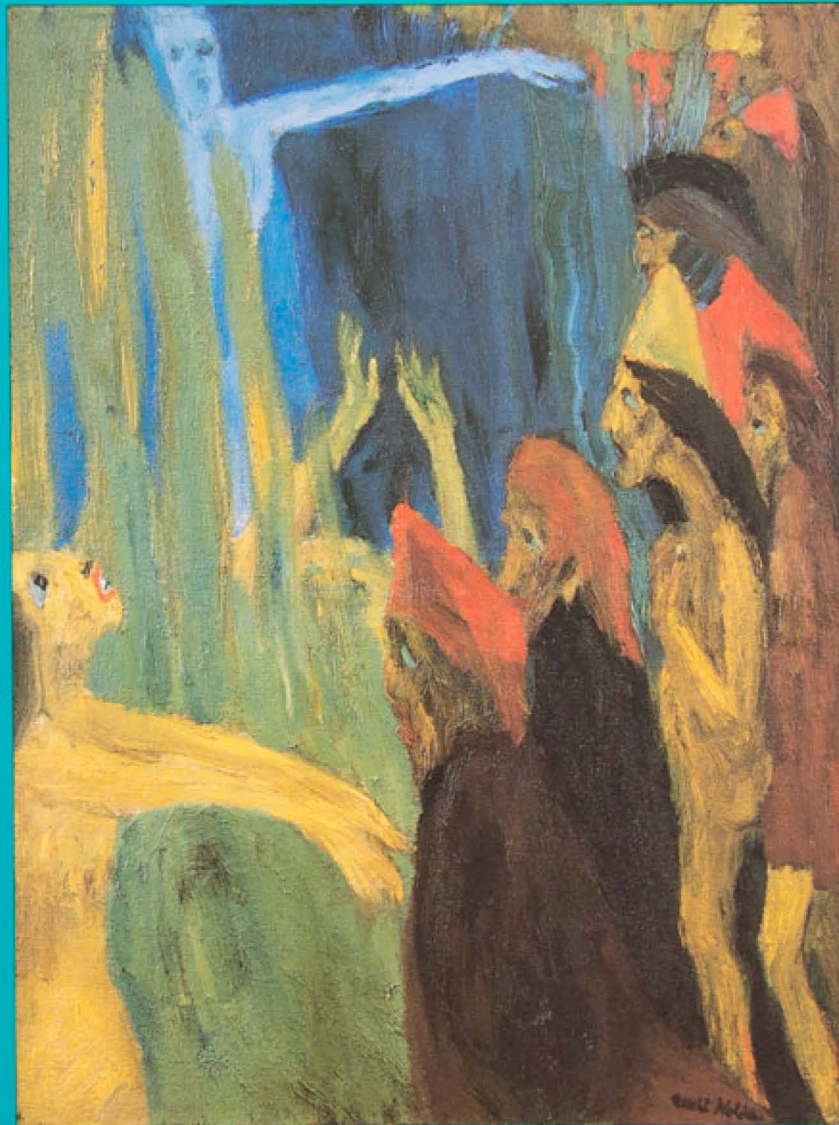
Fundación Juan March

Castelló, 77 28006 Madrid



EMIL NOLDE

NATURALEZA Y RELIGIÓN



EMIL NOLDE



Fundación Juan March



Emil Nolde, c.1917 Berlín.

EMIL NOLDE

Naturaleza y Religión

3 de octubre – 28 de diciembre, 1997

Fundación Juan March

CON LA COLABORACION DE LA
FUNDACION NOLDE-SEEBÜLL

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	5
LA PINTURA DE EMIL NOLDE Y SUS CUADROS RELIGIOSOS Por el Dr. Manfred Reuther.....	7
PINTURAS RELIGIOSAS	23
NATURALEZA:	
El Mar de Nolde	58
Paisajes	68
Las Flores	76
FIGURAS	86
LAS ACUARELAS DE NOLDE	92
LA FUNDACIÓN ADA Y EMIL NOLDE EN SEEBÜLL	116
BIOGRAFÍA	120
RELACIÓN DE OBRAS	122

CUBIERTA: El Juicio Final, 1915

Con la colaboración de **IBERIA**

Bajo el título «Naturaleza y Religión», la Fundación Juan March presenta en Madrid una exposición de obras del pintor alemán Emil Nolde (Nolde, 1867 -Seebüll, 1956) compuesta por 39 óleos y 23 acuarelas, procedentes en su mayor parte de la Fundación Nolde.

La vida y obra de Nolde están ligadas a los movimientos culturales y políticos de su tiempo. El artista mantiene una relación indirecta con el impresionismo francés pero termina siendo uno de los grandes del último expresionismo alemán. Sus años de aprendizaje transcurren entre París y Berlín. Expone con los artistas del "Brücke" ("El Puente") y tiene contactos con el grupo "Der Blaue Reiter" (El Jinete Azul). Viaja a través de Rusia y Asia a Nueva Guinea, quedando profundamente impresionado por el arte indígena. Años más tarde su arte es considerado «degenerado», siendo confiscadas muchas de sus obras por los nazis. Nolde siempre se mostró orgulloso de su independencia frente a todo y a todos. «Me llaman expresionista -diría-, pero no me gusta que me encasillen. Soy un artista alemán, y nada más.»

No puede explicarse su arte sin relacionarlo íntimamente con su tierra natal nórdica: pantanosa, llana y solitaria... Nolde se identificó desde su niñez con aquella naturaleza de impresionantes paisajes que le producía un melancólico sentimiento religioso entre místico y panteísta. A lo largo de toda su vida, en sus cuadros aparece y reaparece esta misteriosa comunión con la que Nolde llamaba «su Naturaleza».

A través de los óleos y acuarelas de esta exposición se puede contemplar la pintura religiosa de Nolde, que se expresaba a través de un color luminoso, como una brasa o una vidriera de catedral. En su día, estas obras fueron muy criticadas y Nolde se lamentó de que no hubieran encontrado cobijo en una iglesia porque allí creía que hubieran cumplido su función, la que les asignaba la profunda fe del pintor.

Para poder ofrecer esta exposición, la Fundación Juan March ha contado con la generosa ayuda de la Fundación Nolde, en Seebüll, y especialmente con el valioso asesoramiento de su director, el Dr. Manfred Reuther, y de sus colaboradores.

Deseamos agradecer también la colaboración de las siguientes personas e instituciones: Dra. Magdalena M. Moeller, directora del Brücke-Museum, Berlín; Dr. Hans-Werner Schmidt, director del Kunsthalle zu Kiel; Dr. Mario-Andreas von Lüttichau, conservador jefe del Museum Folkwang de Essen; Dra. Karin von Maur, Vicedirectora de la Staatsgalerie Stuttgart, y a los demás coleccionistas que nos han prestado sus obras.

A todos ellos, así como a cuantas personas han hecho posible la presentación de esta exposición en Madrid y a continuación en la Fundació Caixa Catalunya, en Barcelona, la Fundación Juan March desea expresar su sincero agradecimiento.

Madrid, octubre 1997



Autorretrato, 1908.
Aguafuerte

LA PINTURA DE EMIL NOLDE Y SUS CUADROS RELIGIOSOS

Dr. Manfred Reuther

Director de la Fundación Nolde

Entre los pintores del grupo de artistas «Brücke» constituido en Dresde en 1905, al que Emil Nolde perteneció como miembro por especial invitación de sus componentes durante más de un año hasta finales de 1907, él era con mucho el de más edad: de Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff y Pechstein le separaban más de doce años. Cuando este colectivo y el intenso intercambio artístico con el mismo dejaron de inspirarle, decidió separarse del grupo aunque continuaba unido a sus miembros por lazos de amistad. La factura pictórica de sus amigos artistas había ido asemejándose en el curso del trabajo en común hasta tal punto que sus obras podían llegar a confundirse.

Nolde no había comenzado a pintar mucho antes que esos artistas; sólo tardíamente y con acusada independencia emprendió el camino del arte, y aún más tarde hallaría su propio modo de expresión. «Hube de pasar de los cuarenta años -reconoce- antes de que pudiera dibujar y pintar sin trabas imágenes figurativas libres perfectamente logradas» (II, 237). El torpe despegue de su lenguaje pictórico, sin embargo, no había causado mella en su sentimiento de autoestima como artista. Antes bien, creía poder detectar en ese largo y lento proceso calidades que denotarían una madurez particularmente sólida, máxime en una época en que sobre todo los «precoces geniales» irradiaban una peculiar fascinación. «Una precocidad prometedoramente engaña a menudo», observa en sus escritos. «El lento desarrollo de madurez tardía suele ser el camino artísticamente seguro. Y las propiedades espirituales del hombre creador pueden desarrollarse *in crescendo* hasta edad muy avanzada» (IV, 59). Hay que señalar a este respecto la extensa obra tardía de Nolde, cuyas últimas pinturas datan de 1951, obra que encontraría una extraordinaria culminación en los «Cuadros no pintados», surgidos en la época en que le estaba prohibido pintar, durante el dominio nazi.

Aparte de su actividad docente en la fase temprana de San Gall, orientada más bien por el arte industrial, Nolde no tuvo discípulos, no aceptó ningún magisterio y tampoco tuvo sucesores que invocaran directamente sus manifestaciones artísticas. Su obra no descansa en una teoría ni doctrina de formulación acabada que habrían sido susceptibles de ser expuestas e implementadas. Toda teoría le era ajena. Cuando su amigo Hans Fehr enjuicia críticamente la temprana secuencia de las «Xilografías de Cuentos de Hadas» empleando términos como «arbitrariedad» y «desenfreno», Nolde le responde, en diciembre de 1906: «¿Qué quiere decir leyes?

Las cartas y documentos citados en el texto se encuentran en la Fundación Nolde, Seebüll. Las referencias I a IV seguidas de la numeración de páginas remiten a la última edición de la *Autobiografía* de Nolde en cuatro volúmenes. La abreviatura Bb se refiere al volumen de cartas publicado por Max Sauerlandt.

¿Qué es arbitrariedad y desenfreno? Todo artista genuino crea nuevos valores, nueva belleza, y surgen nuevas leyes si es que se quiere usar tan comprometido vocablo. Lo nuevo y bello que produce se califica de 'arbitrario' y 'desenfrenado' porque no encaja en las leyes aplicables hasta aquí. Son reproches que toda genialidad no tiene más remedio que sufrir. En el principio era el arte; después, desafortunadamente, los valedores de la estética y los eruditos formularon normas, pero precisamente también esos personajes se enfrentan como bueyes con el nuevo arte surgido en su presencia.» Pensamientos parecidos y una comparable afición a lo experimental están en la base de las primeras acuarelas surgidas en marzo de 1905 en Cospeda, cerca de Jena, cuando en medio de la nieve y las heladas trataba de incorporar la naturaleza al proceso pictórico. «Yo amaba esa colaboración de la naturaleza -reconoce-, incluso la total vinculación a la misma: pintor, realidad, imagen» (II,90).

Sólo en la obra de algunos artistas del siglo XX se advierte una fuerza tan viva y genuina como la del pintor Emil Nolde. El tiempo no ha sido capaz de relativizar la poderosa solidez de su arte ni de quebrantar lo que éste significa para la pintura y la creación gráfica contemporáneas. En 1990, la Whitechapel Art Gallery de Londres presentaba una exposición del pintor inglés Ian McKeever, nacido en 1946, en la que por expreso deseo de éste figuraba una selección de los «Cuadros no pintados» debido a su gran actualidad y supuesta influencia en su propia obra. Los artistas de la nueva pintura figurativa en Alemania -injustamente denominados como «Nuevos Salvajes» o «Neoexpresionistas», desde Baselitz, Lüpertz y Kiefer hasta Penck- han sabido regresar a una concepción artística marcadamente espontánea que no pretende mantener ocultos el gesto pictórico ni el proceso creador. Su pensamiento, pintura y trabajos gráficos, con propensión al empleo de materiales sencillos y naturales, muestran una llamativa proximidad al expresionismo, particularmente a la obra y al modo de hacer de Nolde.

Aparte de coincidencias casuales, también el arte contemporáneo está claramente arraigado en el romanticismo y sus categorías de pensamiento. Robert Rosenblum se refiere en su estudio *Die moderne Malerei und die Tradition der Romantik* (La pintura moderna y la tradición del romanticismo) (1975) no sólo a la pervivencia del movimiento romántico sino a su renovación en el siglo XX, una interpretación que la exposición «El espíritu del romanticismo en el arte alemán», en Edimburgo, Londres y Múnich, trataba de presentar, aunque sin duda muy sesgadamente. El abanico de esta muestra abarcaba desde Caspar David Friedrich pasando por los expresionistas -entre éstos, una amplia selección de obras de Emil Nolde- hasta nuestros días. Los caprichos y metamorfosis poéticas de Blinky Palermo, por ejemplo, buscan la proximidad de parentesco con Philipp Otto Runge y con Novalis. Nolde vivía en la tradición de la concepción romántica del arte. Para él, todo arte genuino



Georg Baselitz. Mujer en la playa, 1982.

supera «excelsamente a religiones y razas» y «se alza hacia lo más sublime» (II, 193). Su trabajo artístico viene determinado, además de por su refinamiento y la sistemática puesta a punto de su buen hacer, también por una profunda añoranza de inocencia y candor infantil, porque «cuando ésto falta en el artista -decía Nolde- la obra es huérfana de la más hermosa plenitud de expresión» (II, 199). Este dilema elemental le merece un temprano comentario en una carta de 21 de agosto de 1901 dirigida a la que más tarde sería su esposa, Ada Vilstrup: «Ser a un tiempo hombre de naturaleza y de cultura, ser divino y animal, ser niño y gigante, ingenuo y refinado, colmado de sentimientos y de razón, apasionado y sin pasión, vida chispeante y quietud silenciosa. Ahí está el artista capacitado, el que no está apegado a un solo aspecto sino que crea máximo arte» (Bb, 35 s.).

Nacido de la mera individualidad, el lenguaje artístico en imágenes de Nolde es la inconfundible sustancia originaria de su personalidad, estando sometido, como autoalienación, más que nada a un veredicto subjetivo. La técnica suele ser en él algo que resulta del proceso creador propiamente dicho. Desde un principio trata de indagar por vías autónomas las singularidades y calidades del material que sirve de soporte a sus imágenes, mostrando su desapego a imperativos externos convencionales. Es la inmediatez del trabajo artesanal con la que Nolde busca enfrentarse a ese material y conseguir la unidad con el mismo. «Quiero crear y hacer brotar mi arte como la tierra hace crecer al árbol», confiesa lleno de presentimientos en una carta de 5 de agosto de 1905 dirigida a su amigo Hans Fehr. «Contemplarse a sí mismo como naturaleza y hacer que las obras se desarrollen tan consecuentemente como el trigo produce la espiga y la madre da a luz su hijo.»

En el invierno de 1911-1912 Nolde dibujaba en el Museo de Etnografía de Berlín profundamente impresionado por los testimonios del «arte de los pueblos primitivos», espoleado por su propio afán de conseguir un mensaje genuino y original que lo mismo trataba de indagar en la naturaleza que plasmar en sus paisajes y marinas. «El vasto y embravecido mar se encuentra aún en estado primitivo -escribe por esas mismas fechas-; el viento, el sol, incluso el firmamento, probablemente son todavía iguales a como eran hace cincuenta mil años» (II, 197). Impresionado por la fuerza expresiva e inmediatez de la iconografía de algunas culturas extra-europeas, daba vueltas a la idea de publicar un libro sobre las «Manifestaciones artísticas de los pueblos primitivos», si bien no pasó de la mera fase de proyecto. En las observaciones introductorias trata de cerciorarse en qué consiste su fascinación: «Con el material en las manos, entre los dedos, surgen las obras de los pueblos primitivos. En la voluntad que así se manifiesta se exteriorizan la afición y el amor a la creación plástica. La ingenuidad absoluta, la expresión intensiva, a menudo grotesca, de fuerza y vida en formas de máxima simplificación: he aquí, posiblemente, la causa del placer que nos producen esos trabajos de los aborígenes» (II, 195).



Caspar David Friedrich. El Coto Grande, c. 1832.

Ideas parecidas expone en 1981 el escritor Eugène Ionesco como principio estético de sus creaciones plásticas en el ensayo *Le Blanc et le Noir*, a saber, que en una especie de *écriture automatique* «la inventiva debe abandonarse a la mano». «Los impulsos son más fáciles de expresar. Basta con dejar pensar a la mano: cuando no se piensa en nada aparecen las formas y expresiones. Espontáneamente.» También Nolde opina que en la creación plástica hay que dejar de lado la cabeza. «Quedaba marginada la fría razón, que por muy valiosa que sea en la vida, puede ser inhibidora en lo artístico» (II, 37). El artesano en el artista con su íntima y firme proximidad al material, el sincero afán de sintonía con el mismo, la fusión directa del hombre con su material en el proceso creador sin la intervención de influencias extrañas y ajenas ni de pensamientos finalistas: tales son las máximas de su arte, nacidas de tempranas y valiosas experiencias de su labor artesanal. El conocimiento a fondo de la madera y su íntima familiaridad con la misma, fruto de su aprendizaje de tallista en Flensburg, así como de su subsiguiente actividad en fábricas y en el ámbito del arte industrial, unidos a su destreza técnica, influyeron poderosamente sobre todo en sus xilografías y aguafuertes, pero también en sus esculturas y creaciones de artesanía. Mas este pensamiento básico relativo al modo de emplear y valerse de sus recursos creativos ha dejado también su impronta en el ámbito de la pintura al óleo y a la acuarela, así como en las litografías. En estudios experimentales, el pintor examinaba colores, papeles y telas para profundizar en su conocimiento y responder en sus trabajos a los imperativos y posibilidades del material. El investigador de religiones Mircea Eliade cree poder apreciar en el arte moderno una especie de «mitología de la materia» y «un continuado esfuerzo del artista por librarse a sí mismo de la superficie de las cosas y penetrar en la materia para (descubrir) sus estructuras más arcanas» y sus propiedades ocultas. Nolde se empeñaba en suprimir las barreras entre el artista y el material de sus cuadros y conseguir en el proceso creador una unidad originaria que él veía preexistente en las manifestaciones del arte de los pueblos primitivos.

El sencillo mundo campesino de su infancia y juventud, con sus vivencias elementales e imborrables, dejó su impronta decisiva en su carácter, que precozmente se distinguía por una acusada sensibilidad. La fuerte vinculación a su origen y patria chica, el Schleswig septentrional; el hondo arraigo en el acontecer natural y la temprana sensibilización para una íntima y sosegada relación del hombre con la naturaleza, mantienen su importancia fundamental en el desarrollo de su personalidad. La pérdida de esta sintonía y de su carácter evidente y sobrentendido, que le acosa en medida creciente al término de los años de infancia, no constituye para él, al menos de entrada, una experiencia ni un rasgo característico de los tiempos modernos, sino que refleja primero la vivencia personal de la infancia perdida y de la nostalgia. Más allá de esto se manifiesta la insondable añoranza de restablecer la originaria e intemporal unidad anulando la fragmentación de una estructura armónica en una multitud de fenómenos y el incipiente abismo entre hombre y naturaleza en el plano del arte, y volviendo a acercar entre sí «lo interior del hombre y lo interior del mundo», según lo expuso en 1937 Ernst Bloch en su estudio sobre el expresionismo, entendiéndolo por ello «el encuadramiento de lo ya-no-consciente en lo aún-no-consciente, de lo remotamente pasado en lo todavía no aparecido y de lo arcaicamente encerrado en una revelación utópica». Nolde habla del «ferviente anhelo y ansia de lo jamás conocido, jamás visto, de lo inconcebible», viendo en esto la razón de que surjan obras intemporales. «En la añoranza de una felicidad perdida, inalcanzable -reconoce-, surgen obras que sobresalen poderosamente de la chata realidad de lo cotidiano» (II, 202). En su viaje de 1913-1914 a los lejanos mares del sur creía poder encontrar esos estados originarios de la existencia humana, de una felicidad aún no perdida. Dos hechos le agitaban con pareja intensidad: la tensa discrepancia entre civilización y originalidad y su propia disonancia interior.

El juego virtuosista con materiales animados colmados de fantasía o, a decir de Nolde, la «colaboración de la naturaleza» (II, 90), se aprecia en sus xilografías. En cambio, evitó el linograbado. «Este material artificial que nunca he querido utilizar -son palabras de Nolde- tiene un aire de algo muerto» (II, 87). No conside-



Emil Nolde. La Vida de Cristo (serie completa), 1911-1912.

ra como defectos que estorban el vetado y las irregularidades de la madera ni toda su viveza: nudos, grietas, fisuras, cortes y desigualdades; antes bien, estos hechos fortuitos se convierten en elementos compositivos esenciales, asignándoseles funciones que configuran la imagen. Esta originalidad, este vigoroso afán casi mítico de expresividad que en cierto modo trata de retener la imagen en el material disponible, está íntimamente emparentado con la creación de imágenes en las culturas primitivas. Un talante similar está en la base de las pinturas que Nolde produce al mismo tiempo: los diversos cuadros de máscaras, la rica secuencia de los «Mares otoñales» de 1910-1911, las imágenes bíblicas y de leyendas y las distintas representaciones de danzantes, entre las que la pintura *Bailarinas a la luz de las velas* (1912) tiene carácter emblemático. Nolde pintó este cuadro el mismo año en que terminó las nueve tablas que componen la secuencia de la «Vida de Cristo» y el tríptico *María Egipciaca*. Tanto en la vivencia y plasmación en imágenes de la danza libre y apasionada, expresión del gozo de vivir sin trabas, como en la factura agitada y directa se trasluce posiblemente el nietzscheano «hechizo de lo dionisiaco», en cuyo embrujo «no sólo vuelve a cerrarse el pacto entre hombre y naturaleza», sino que «la naturaleza alienada» vuelve a celebrar en la obra de arte «la reconciliación con su hijo pródigo, el hombre». Al igual que las pinturas *El diablo y el sabio*, de 1919 (cat. 8), y *Encuentro en la playa*, de 1920 (cat. 39), son ejemplos demostrativos de lo fantástico-grotesco, también la imagen de la danza pertenece al círculo de los cuadros grandes y libres, con figuras, que el pintor vivía «con especial agrado» y que, según Nolde, «surgieron más allá de la razón y del saber» sin ningún modelo y «en aquel entonces enteramente al margen de toda temporalidad». «El inventar y componer me hacían muy feliz. Las únicas trabas que sentía eran las posibilidades que brindaba la técnica. Todo mi talento para crear imágenes podía manifestarse con entera libertad. El pasado, presente y futuro eran exactamente iguales: sólo debía guiarme por mi propio placer» (II, 200). Las manifestaciones de este género son una particular característica de su arte y lo sitúan en la tradición de los «Caprichos» de Goya y de Callot, e incluso en los mundos de imágenes de James Ensor.

El color se convierte en su medio de expresión propiamente dicho con el que supo plasmar en imágenes, directamente y como obedeciendo a un imperativo, lo vivido y contemplado, lo pasado y presente, así como sus imaginaciones y visiones internas. «Tampoco me proponía pintar lo que quería sino lo que me sentía forzado a pintar», confiesa en su *Autobiografía* (II, 107). Las imágenes surgen en su pintura y obra gráfica del azar controlado. Sus ideas estéticas fundamentales y su impulso artístico pueden resumirse en unas pocas frases:

«No es preciso que el pintor sepa gran cosa -escribe-. Es hermoso si, guiado por su instinto, puede pintar con la misma seguridad con que respira y anda» (II, 201).

Manifestaciones comparables las encontramos en Wols y Dubuffet. Estas ideas anticipan los principios artísticos del Informel y del tachismo de los años cincuenta, que hacen surgir las imágenes de un sugestivo fondo cromático valiéndose de un delirante procedimiento semiautomático. La vivencia directa de la naturaleza experimentada por Nolde y la caprichosa personificación de la misma en seres de fábula y espectrales -Werner Haftmann habla en este contexto de la «búsqueda del trasfondo mítico en la naturaleza»- guardan estrecha relación con los mundos imaginados por el grupo de pintores COBRA. A su cofundador, Asger Jorn, los aspectos fantásticos fuertemente expresivos en la obra de Nolde le impresionaron tan profundamente, como afines a su propio sentir -especialmente las figuras fantásticas y las imágenes oníricas en el aguafuerte *Seres extraños* (1922)- que adquirió esta obra para su propia colección. En septiembre de 1949, el pintor Ernst Wilhelm Nay visitó a Nolde en Seebüll expresándole su agradecimiento con palabras no exentas de segundas intenciones: «¡Qué hermosa tarde he pasado con usted! ... Hemos experimentado impresiones extraordinarias con significaciones directamente unívocas» (14-9-1949). Nolde estuvo representado en las bienales de Venecia de 1950 -en la que fue galardonado con el Premio de la Bienal por su obra gráfica-, 1952 y 1956 con 16 pinturas, numerosas acuarelas y trabajos gráficos. En Kassel, en la «Documenta» de 1955 y, después de su muerte, en 1959 y 1964 con una treintena de los «Cuadros no pintados». La influencia de la pintura y obra gráfica noldeanas sobre artistas alemanes, ingleses y escandinavos -desde Baselitz hasta Per Kirkeby- persiste sin merma alguna después de 1946, llegando hasta nuestros días.

Antes de visitar en 1986 la exposición de Nolde en «Louisiana», cerca de Copenhague, el pintor danés Kirkeby se proponía, no sin cierta obcecación como él mismo confiesa, ver en el encuentro con las obras lo que sucedió después de 1910 cuando Nolde empieza a pintar los cuadros bíblicos. «Trataré -en palabras de Kirkeby- de aquilatar los cambios de gravitación desde la pincelada hasta las grandes formas que llenan ahora la superficie de la imagen. Las pinceladas son ingravidas. Las formas son definiciones de masa-peso». Un cuadro como *El entierro*, cuya estructura sólida, poco menos que escultural, examinado en dibujos, «es un rompecabezas de formas pesadas densamente compactas». Kirkeby habla de la «reconquista» de las figuras como meta del arte de Nolde. «Los cuadros bíblicos muestran cómo lo ha conseguido. O bien se ve en ellos cómo esas formas macizas se hacen heráldicas cual símbolos de figuras.»

Nolde veía la culminación de su obra entera en los por él llamados «Cuadros bíblicos y de leyendas». Existen unos cincuenta cuadros que él incluye en esta categoría, aunque hay algunos más que se pueden hacer figurar en la misma. Desde un principio fueron piedra de escándalo. «Si este cuadro llega a exponerse, yo renuncio a mi cargo», amenazaba en 1910 con su acento berlinés el pintor Max Liebermann, presidente de la Berliner Secession, cuando actuaba como miembro de un jurado. El cuadro en cuestión, *Pentecostés* (pág. 13), pintado en 1909 y desde 1974 en la colección de la Nationalgalerie de Berlín, fue rechazado. «Dóciles, sin discusión, todos callaron y pasaron la página», relata Nolde (II, 167 s.), que dos años antes había sido elegido miembro de la Secession.

En 1912, la Real Sociedad de Bellas Artes organizó en Bruselas una «Exposición Internacional de Arte Religioso Moderno». Karl-Ernst Osthaus, fundador del Museo Folkwang en Hagen y anteriormente mecenas y admirador del arte de Nolde, era el encargado de la selección y disposición de la Sección alemana. Con la aquiescencia de Nolde pretendía que la recién terminada secuencia de nueve imágenes «La vida de Cristo» (pág. 11) ocupara el centro de esa sección. Sin embargo, poco antes de la inauguración por el so-

berano belga hubo que retirarla atendiendo a las protestas de la jerarquía eclesiástica. En sus escritos biográficos, Nolde se hace eco de este incidente: «Yo ignoraba, antes de que esto ocurriera, que tanto a los ministros de la Iglesia evangélica como al clero católico no les gustaban mis cuadros o no los querían. Callaban. Yo, claro está, no había preguntado a nadie qué aspecto deben presentar las imágenes religiosas. Surgieron siguiendo enteramente mi propio instinto: los tipos humanos, también Cristo y los apóstoles, representados tal como fueran en realidad: labradores y pescadores judíos. Los pintaba como vigorosos tipos judíos, pues seguramente no eran enclenques quienes se pasaban a la nueva y revolucionaria doctrina de Cristo» (II, 192).

Gran revuelo causó en 1913 la muy polémica adquisición de la pintura de Nolde *La Última Cena* (1909) (pág. 13) para el Museo de Halle an der Saale por el joven director del mismo, Max Sauerlandt. La discusión no quedó limitada a esta ciudad, sino que siguió aireándose con carácter suprarregional por la prensa cuando el director general de los Reales Museos de Berlín, el consejero privado Wilhelm von Bode, descalificó públicamente la compra, saliéndole resueltamente al paso Sauerlandt en una carta abierta publicada en el *Frankfurter Zeitung*.

Aunque los cuadros religiosos de Nolde ya tempranamente fueran reconocidos como parte voluntariosa de su obra y creaciones de rango especial, el acuerdo a este respecto se daba más que nada en el círculo de sus partidarios y entre los defensores de su arte: Hans Fehr, amigo íntimo de la época de San Gall que adquirió el cuadro *Pentecostés* poco después de terminado; Osthaus; Gustav Schiefler, presidente de la Academia de Hamburgo, amigo de Edvard Munch y estudioso y coordinador de la obra gráfica de Nolde; Botho Graef, catedrático de arqueología en Jena y amigo de Ernst Ludwig Kirchner; Max Sauerlandt, también el escritor Theodor Däubler y otros, en buena parte representantes de la generación que había madurado fascinada por el expresionismo y marcada por la impronta de su espíritu. También Carl Georg Heise, que en 1920, a la edad de apenas treinta años, había asumido la dirección de los museos de Lübeck y era un apasionado partidario de la corriente expresionista, organizó al año siguiente una exposición que despertó notable interés, pero también fue muy criticada, de los «Cuadros religiosos de Emil Nolde» en la iglesia de Santa Catalina de Lübeck, dando lugar a una polémica ocasionalmente agria y agresiva en torno a ese «templo profanado sin escrúpulos».



Emil Nolde. La Última Cena, 1909.



Emil Nolde. Pentecostés, 1909.

Entre los artistas del expresionismo que han tratado en su obra más detenidamente temas religiosos hay que mencionar especialmente a Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Max Beckmann, Kokoschka, Rohlf, Jawlensky, Franz Marc, Wilhelm Morgner, los artistas del colectivo «Brücke» y de modo particular a Emil Nolde. Más acusadamente desde los años veinte, pero también en la época que les precede, no faltan referencias a la vertiente y el contenido religiosos del movimiento expresionista y a los elementos dispares que en el mismo confluyen en una especie de sincretismo: los motivos y símbolos cristianos, la preferencia por determinados personajes bíblicos como, por ejemplo, los profetas o Jesucristo, escenas del Antiguo y Nuevo Testamento, el problema de Dios y proyectos utópicos, la influencia del arte cristiano medieval, sobre todo del gótico tardío, y la mística cristiana. «Luego yo volvía a descubrir las profundidades místicas del ser humano-divino», comenta Nolde refiriéndose a cómo realizó el cuadro *Pentecostés* (II, 121). También hay que mencionar al respecto las adaptaciones de la antigüedad y las religiones del Próximo y Lejano Oriente. Así, por ejemplo, en la época del cambio de siglo se recogían ávidamente las ideas y contenidos del budismo.

De la misma manera que ciertas épocas y determinadas escuelas tratan de captar en la historia modelos, similitudes y elementos afines recogiendo y transformando impulsos, también el expresionismo alemán veía en bastantes aspectos de la Edad Media -su mentalidad, universalismo y estructura homogénea del orbe- y más aún en las crisis de la baja Edad Media y la incipiente Edad Moderna, un significativo modelo que, además, se le antojaba ejemplarmente alemán. Es posible que en ese enfoque se manifestara la herencia del romanticismo alemán. Nolde menciona repetidamente que quería iniciar una nueva época del gran arte alemán concibiendo como modelo el tiempo del gótico florido y el arte de Grünewald y Durero. Lo que se añoraba era el na-



Oskar Kokoschka. Orfeo y Euridice, 1917-18.

cimiento de un nuevo mito destinado a encauzar al mundo y las cosas hacia un horizonte de sentido integrador de la totalidad, ideas que en la modernidad -tanto en el arte contemporáneo de Joseph Beuys como en las más recientes tendencias expresionistas- tienen en general una importancia fundamental.

Los cuadros religiosos de Nolde vienen siendo desde siempre una parte cuestionada de su obra. A menudo son la piedra de toque que motiva la división de las actitudes. Incluso entusiastas que poco antes no ocultaban su exaltada admiración, no disimulan su incompreensión e incluso un apasionado rechazo. Mientras unos experimentan un estremecido éxtasis «semejante al que se apoderaba de las comunidades paleocristianas o de los miembros de sectas campesinas», otros hablan de una «factura desenfadada y caótica» o no aciertan a ver otra cosa que un «inflado primitivismo». El repertorio de los reproches comprende epítetos como «afeamiento y dislocación», «destrutivo y anonadante», «cruda avidez de simbolismo», «tosquedad de la factura», «pecados mortales contra el buen gusto y la cultura» (II, 87 s.), hasta los de «escarnio y blasfemia» (II, 126). En 1912, un crítico del periódico *Münchner Post* escribe sobre la obra en nueve imágenes «La vida de Cristo»: «perversión plenamente consciente de lo estético-razonable e históricamente desarrollado», «uniformidad caricaturesca» y «extremado nihilismo estético». «Hasta la más modesta recreación de valores históricos, incluso una humilde imitación de la naturaleza tal como la practican nuestros más modestos talentos, son hoy día más valiosas y merecedoras de ser patrocinadas que este disipado ejercicio que incluso a un nivel inferior a las realizaciones artísticas de los negros y los manicomios es capaz de interesarse por los modelos más banales y faltos de todo interés.» Con estas palabras, el crítico anticipaba ya, hasta estilísticamente, el veredicto de esos revolucionarios de las camisas pardas de la cultura que en 1937, en la exposición «Arte degenerado», organizada por ellos en Múnich, colocaron sobre la obra de Nolde una ancha pancarta con esta inscripción: «Engendros de brujería pintados y tallas panfletarias fueron presentados por unos pintamonas psicópatas y mercachifles juídos como 'revelaciones de la religiosidad alemana' y luego convertidos en dinero contante y sonante».

Ahora bien, la problemática de la moderna pintura religiosa es mucho más seria, máxime desde la sentencia nietzscheana de la muerte de Dios afirmando que «el Dios de la Iglesia y de los pequeños burgueses ha muerto». Detrás de no pocas críticas se oculta la cuestión básica de si esta temática, con carácter general, puede ser tratada todavía convincentemente en la modernidad o, expresando esta duda en términos teológicos, hasta qué punto en un mundo secularizado aún es posible hablar de Dios y de los contenidos cristianos y pintarlos. No es lo que en épocas pasadas frenaba la imaginación cuando predominaba el imperativo «no harás de tu Dios ninguna imagen ni simulacro», admitiendo sólo caracteres y símbolos como signos abstractos. Hoy nos encontramos ante la ausencia de palabras o una fundamental inseguridad al hablar de Dios y a la hora de representarlo.

El inaudito subjetivismo de esta clase de pintura -que se da también en Nolde- renunciaba de antemano al reconocimiento por parte de la Iglesia y los creyentes al no distinguir ya sustancialmente entre la representación de la naturaleza y un motivo religioso, entre bodegón, jardín florido, paisaje y crucifixión de Cristo, tratando de formular todo esto en un lenguaje sumamente voluntarioso a partir de experiencias interiores. «Obedecí al irresistible anhelo de representar una profunda espiritualidad, religión e intimidad, pero sin mucha voluntad, conocimiento ni reflexión», manifiesta Nolde sobre el origen de sus primeros cuadros de contenidos bíblicos de 1909 (II, 121). Es un arte religioso extraeclesial y exento de trabas dogmáticas, en cierto modo nacido de ingenuidad infantil y profunda emotividad personal; tiene rasgos que recuerdan a sectas. «De haber estado vinculado al texto bíblico y a la rigidez de los dogmas, no creo que hubiera sido capaz de pintar tan vigorosamente esos cuadros vividos con hondo sentimiento: *La Última Cena* y *Pentecostés*», confiesa sin reservas. «Necesitaba ser artísticamente libre, no tener a Dios delante de mí como un inflexible rey asirio, sino a Dios

dentro de mí, ferviente y sagrado como el amor de Cristo» (II, 125). Así se comprende que el arte expresionista y la pintura de Nolde permaneciesen marginados del ámbito eclesial y sólo tardíamente, tras largas polémicas, fuesen aceptados por la Iglesia. «¿Dónde están las paredes de los templos, ayuntamientos y paraninfos que deberían estar pintadas por Marc, Schmidt-Rottluf, Heckel, Kirchner?», se pregunta Nolde resignadamente. «¿Quién ha visto las capillas, iglesias y espacios en los que se ha permitido a mujeres que pintan y a pintores incapaces realizar importantes encargos? Hace tiempo que he dejado de pensar en mí como artista al que también habría podido tenerse en cuenta, a no ser que fuera en sueños» (II, 244).

Emil Nolde, hijo de un campesino, nacido en 1867 en el caserío del mismo nombre cercano a Tondern, en el remoto Schleswig septentrional, pertenece a la generación de Toulouse-Lautrec y Edvard Munch, a quien llegaría a conocer a finales de 1907 en Berlín; de Jawlensky, al que más tarde le unirían lazos de amistad de Kandinsky y Käthe Kollwitz, así como de Bonnard, Matisse y Ernst Barlach. «Volviendo la vista atrás, veo mis años mozos en el pueblo de mi patria chica como una soleada mañana de primavera... En la casa paterna reinaba la paz. Mucha hermosura y algo de religiosidad», recuerda (I, 12). Hasta terminar su formación escolar e iniciar en Flensburg el aprendizaje de escultor en madera, apenas había salido del angosto ámbito de su pueblo. Así pues, dejaron en él su impronta determinante los comportamientos y el mundo de ideas de una textura social intacta, de estructura marcadamente rural.

Aunque la asistencia a los oficios religiosos dominicales -según costumbre de los habitantes del lugar-, la enseñanza religiosa y la preparación para la confirmación fueran obligatorias, no parece que la formación religiosa sobrepasara el nivel habitual. Sin embargo, junto al devocionario y el cantoral, la Biblia era el único libro en el hogar. La honda impresión que le causó esta lectura, la reconoce Nolde en una carta de julio de 1916: «Las imágenes bíblicas son intensos recuerdos de juventud a los que doy forma como adulto. Las imágenes de leyendas como temática me llegan más tarde...» (Bb, 120). Con mayor claridad se refiere en su *Autobiografía* a sus años de infancia como referencia íntima: «Con intervalos de varios años surgían una y otra vez cuadros de contenido bíblico-religioso. Volvían a despertar así las imaginaciones del muchacho de entonces, cuando durante las largas veladas invernales estaba sentado noche tras noche leyendo profundamente emocionado la Biblia. Lo que leía eran imágenes, ricas fantasías orientales. En mi imaginación brotaban ante mí impetuosamente sin cesar hasta que, mucho más tarde, el artista adulto las pintaba y pintaba como obedeciendo a una inspiración onírica» (II, 217).

En 1902, Nolde contrajo matrimonio con Ada Vilstrup, hija de un pastor protestante danés y alumna de una escuela de arte dramático. En 1903 alquilan en la isla de Alsen, en el mar Báltico, una pequeña casa de pescadores con un «cobertizo de tablas» como estudio (II, 188). Dos años después Nolde recibió de un tío de su esposa, el preboste Vilstrup, el bienintencionado encargo de pintar un retablo para la iglesia de Ölsstrup, población en el litoral de Jutlandia occidental. Inspirándose en el cuadro de Rembrandt *Los discípulos de Emaús*, de 1648, que Nolde había estudiado a fondo en el Louvre durante su estancia en París a finales de siglo, pintó la escena en que Jesús está sentado junto a la mesa con los dos discípulos. El cuadro llegaría a ser el único que quedó instalado en una iglesia, obra muy convencional que se somete en gran medida al encargo recibido y a las estrechas circunstancias del entorno, no exento de imperativos y condicionamientos exteriores.

«Con la fe puesta en la evolución, en una nueva generación que crea y disfruta, convocamos a toda la juventud, y como juventud soporte del futuro nos proponemos conquistar la libertad para nuestros brazos y nuestras vidas frente a las fuerzas firmemente establecidas de los mayores.» Así reza un manifiesto del colectivo

de artistas «Brücke» tallado en madera en 1906 por Ernst Ludwig Kirchner. El expresionismo alemán era, en su conjunto, un movimiento orientado contra la evolución del arte en la segunda mitad del siglo XIX. Pese a las influencias recibidas, se oponía también resueltamente a las concepciones del impresionismo, que partiendo de su talante sensualmente deleitoso se proponía representar el encuentro momentáneo de los objetos y las cambiantes experiencias de la superficie. Los expresionistas, en cambio, se afanaban por la esencia de las cosas, sea cual fuese lo que concretamente entendían por tal. No se contentaban con el mundo de las meras apariencias, sino que trataban de apoderarse del contenido psíquico. El hombre gana en interés situándose en el centro del arte. «El arte está hecho por el hombre. Su propia figura es el centro de todo arte porque para todo sentimiento y percepción su forma y medida vienen a ser base y punto de partida», anota Ernst Ludwig Kirchner en abril de 1927 en su diario.

Así las cosas, jóvenes artistas y literatos -vehementemente enfrentados a la generación de sus padres y a las circunstancias reinantes- empezaron a proyectar una nueva imagen del hombre y a formular las pretensiones del siglo entrante. Lo que postulan es la renovación de todas las condiciones de vida, movidos también por la idea de la pérdida originalidad del hombre. «Vivimos en la época en que perecen todos los estados y pueblos primitivos, todo se descubre y europeíza», se lamenta Nolde en 1914 desde su viaje a los mares del Sur en una carta dirigida a su amigo Hans Fehr. «Dentro de 300 años, los investigadores y eruditos cavilarán, se afanarán y realizarán excavaciones para aprehender a tientas algo de la exquisitez que teníamos, de la espiritualidad primaria que hoy día estamos destruyendo tan irreflexiva e impudicamente. Los hombres primitivos viven en su naturaleza, están integrados en ella y son una parte del cosmos. A veces tengo la sensación de que sólo ellos son todavía hombres genuinos, mientras nosotros nos parecemos a títeres desfigurados, artificiosos y arrogantes» (Bb, 98s).

Aunque el perfil de los nuevos tiempos y del hombre nuevo permanece en buena parte difuso, los interrogantes relativos al origen y a la meta, la esencia y el sentido, conducen necesariamente a los ámbitos de lo religioso, incorporando a los mismos también categorías, aspectos y figuras cristianas, así como escenas del mundo bíblico. Sólo partiendo de esta base cambiada podía desarrollarse un arte nuevo de influencia cristiana nacido de una subjetividad y emotividad anímica a ultranza. Nolde osó recoger esos temas «sublimes..., con contenidos espirituales e intimistas», como él los llama, sólo después de haber llegado en su evolución artística a una fase de composición más sólida, de grandes superficies y comprometida» (II, 190); es decir, la fase de su pintura expresionista. «Los cuadros *La Última Cena* y *Pentecostés* marcan la transición desde el estímulo exterior óptico hacia el valor interior sentido.» Así es como describe este paso: «Se convirtieron en hitos probablemente no sólo en mi obra» (II, 125).

A principios de 1906, Karl Schmidt-Rottluff había invitado al pintor Emil Nolde, rindiendo homenaje a sus «huracanes de colores», a formar parte del grupo de artistas «Brücke». En el otoño de aquel mismo año, Nolde pinta su primer cuadro de libre invención que representa una figura, *Espíritu libre*, obra que ocupa un lugar de capital importancia en su evolución artística. Nolde no militó en el movimiento librepensador, como algunos creían; antes bien, esta imagen aborda la cuestión religiosa en su aspecto fundamental. Aunque Nolde no incluyera *Espíritu libre* en la secuencia de sus cuadros bíblicos -explicablemente, pues el mismo no aborda esa temática o al menos no lo hace explícitamente- consideró no obstante esa imagen como su primera obra religiosa. Tiene razón Carl Georg Heise cuando ya en 1919 señala que el talante es el mismo que «en las imágenes de Cristo posteriores del artista: la actitud de éste ante el mundo es revelada por la figura principal dominante -vvida originariamente, creciendo despacio y configurada adecuadamente-.» *Espíritu libre* pone una vez más de relieve que el arte religioso de Nolde se mueve fuera de un marco eclesial dogmático habiendo surgido de dimensio-

nes puramente humanas o de una religiosidad personal natural. Está convencido de que «el arte, sublimemente, está por encima de las religiones y razas ... El arte se eleva hacia lo más alto» (II, 193).

En su concepción y modo de representación, esta imagen de una figura, en la que Nolde trata de profundizar en la naturaleza psíquica del hombre, anticipa claramente su obra posterior. El propio pintor tardó algunos años en asimilar esta anticipación. En la figura central de *Espíritu libre* él se ve a sí mismo en el aislamiento del elegido, especialmente del artista al que, como a un *alter deus*, ha sido otorgado un don extraordinario. «Conoces mi propensión a querer distinguir entre el artista y el hombre. El artista es para mí como algo añadido al hombre, y puedo hablar de él como de algo distinto a mi yo», escribe Nolde en octubre de 1926 a su amigo Max Sauerlandt. «El artista es un ser sensible que huye de la luz y del ruido, a menudo doliente, consumiéndose en añoranzas. Casi todos los hombres son enemigos suyos; sus amigos, los más entrañables, los peores... El diablo en su interior habita en los huesos, la divinidad en el corazón. ¿Quién adivina esos poderes que luchan entre sí y los conflictos que surgen? El artista vive detrás de muros, atemporalmente, rara vez volando, a menudo en la concha del caracol» (Bb, 179s). Si la fundamental cuestión religiosa debe comprenderse como un estar preocupado, como extrema inquietud por el sentido de la existencia, este interrogante es planteado por él en esa imagen. Y es precisamente a esa significación del arte religioso a la que Nolde se refiere, es decir, la obra de arte como expresión de un supremo estar preocupado. «A tientas avanzaban mis ensayos de seguir... por la senda de *Espíritu libre* (cat. 1)», relata en su *Autobiografía*. «Fue un momento muy especial cuando los amigos Noë y Fehr, discutiendo ante mis cuadros, creían percibir una nueva cosmovisión. Yo los sorprendí. Y luego me marché preguntándome y cavilando qué es lo que habrían querido decir con esto» (II, 108).

El teólogo Paul Tillich distingue en su estudio *Religión y artes plásticas* (1955) entre las dos modalidades «en que el arte puede expresar la religión y ésta puede aparecer en el arte», citando como característica de un estilo religioso que algo procedente de los estratos profundos de un tiempo «irrumpe hasta la superficie... como respuesta al interrogante que apunta al sentido último de su existencia». Cabe preguntarse si también aquella parte de la obra noldeana en la que se incluyen los cuadros convencionalmente calificados de religiosos no será de tal índole que tras los contenidos religiosos afloren capas más profundas de lo humano. La cuestión es por tanto si esas imágenes deben considerarse como religiosas porque tratan temas cristianos o más bien porque en ellas aparecen aspectos básicos de lo religioso. Precisamente en este punto surgen las dificultades de interpretación, siendo perfectamente posible que las imágenes bíblicas de Nolde sean vistas como profundamente paganas.

La relación de sus «imágenes bíblicas y de leyendas», confeccionada por el propio Nolde hasta edad muy avanzada, comprende sólo las pinturas, quedando excluido el resto de la obra: las acuarelas y los dibujos, los «Cuadros no pintados», las escasas esculturas, así como el mosaico de la Virgen y la obra gráfica. No incluyó en esa relación un importante número de pinturas que por su motivo y contenido también podrían figurar en esa rúbrica; algunas imágenes las tachó posteriormente.

Nada menos que veintiséis cuadros de esta exposición se encuentran en Seebüll, entre ellos algunos tan destacados como *Vida de Cristo*, *El Juicio Final* (cat. 5) y *El Entierro* (cat. 7). En gran parte figuran entre las obras especiales seleccionadas personalmente por Nolde que él retuvo intencionadamente calificándolas de no enajenables. Así, el periódico *Thüringer Allgemeine Zeitung* informaba en marzo de 1927: Nolde «retiene muchas obras, a menudo las más valiosas, porque no quiere separarse de ellas. Incluso hay museos a los que niega sus cuadros. La Dresdner Galerie, por ejemplo, lleva años tratando de conseguir *El Entierro*, una de sus principales creaciones religiosas». Ni siquiera por una cantidad inusualmente elevada estaba dispuesto a venderla.

Catorce pinturas de este ámbito se conservan en museos importantes de diversas ciudades, entre ellas *La burla* y *Pentecostés*, en Berlín; *Cristo y los niños*, en Nueva York; la *Danza en torno al becerro de oro*, en Múnich; *José relata sus sueños*, en Viena; el tríptico *María Egipciaca*, en Hamburgo; y *La Última Cena*, que Nolde legó, junto con otros siete cuadros, como homenaje a la patria de su mujer, al Statens Museum for Kunst de Copenhague, pensando que a su arte «corresponderá un papel mediador en la Europa septentrional» (IV, 37) como «puente de entendimiento entre Escandinavia y Alemania», según reza el pasaje final de su testamento. Sólo tres obras se encuentran en colecciones particulares. Siete fueron destruidas después de 1945 en el palacio Teupitz, cerca de Berlín, pese a figurar entre las 43 obras seleccionadas que Nolde había dispuesto fuesen llevadas allí para ponerlas a salvo.

«Algunos de mis mejores cuadros», comenta el pintor, surgieron antes de 1915 en el estudio-cobertizo que él se había construido en la playa de la isla de Alsen. «Unas cuantas escarpas clavadas en las tablas que hacían de pared sustituían al caballete; a menudo mis pulpejos y los dedos, un pequeño trozo de cuero o cartón, hacían de pincel. Las tablas a ambos lados eran un estercolero de los más diversos colores amasados en las mismas. A veces, el lienzo estaba colgado fuera del estudio o yacía atravesado sobre un contenedor de carbón... Mi *Día de cosecha*, el tríptico *María Egipciaca*, *Pareja*, *Poderes sombríos*, *Simeón encuentra a María en el Templo*, *El Entierro* y otros muchos más fueron creados en las paredes de ese estudio» (II, 189).

Caben destacar los años 1909 a 1912, con nada menos que 24 obras de esta temática. Luego el año 1915, en el que Nolde, después de regresar del viaje a los mares del Sur, pintó con portentosa fuerza creadora, como nunca antes ni después, hasta 88 cuadros al óleo, siete de ellos con contenidos bíblicos, entre los cuales figuran *Simeón encuentra a María en el Templo*, *El tributo de la moneda* (cat. 6), imagen emparentada con la cromolitografía *Discusión*, de 1913, y *El Entierro*, «el más hermoso... que desde hace mucho tiempo me fue dado crear -reconoce Nolde-; un cuadro en luminoso azul plateado contrastando con oro amarillento, y en cuanto a su tema, respondiendo a un ferviente sentimiento religioso» (III, 139).

Otros puntos culminantes vienen a ser los años 1926, con *La Pecadora* y anteriormente 1921, con seis pinturas, entre ellas el tríptico *Martirio* (cat. 10), «drama horrendo en que compuse las figuras en tamaño sobrenatural y desiguales remontándome a los tiempos de las persecuciones contra los cristianos -afirma Nolde-, la imagen central de *Martirio* representando la flagelación de todo lo hueco y falso» (IV, 28s). Este tríptico no



Emil Nolde, José relata sus sueños, 1910.

está concebido como retablo: «en modo alguno pensaba yo en eso, lo mismo que no lo hice al pintar la *Vida de Cristo* o *María Egipciaca* (II, 191).

La mayor parte de las «imágenes bíblicas y de leyendas», 33 en concreto, trata de motivos tomados del Nuevo Testamento, predominando episodios de la vida y los hechos de Cristo, milagros y parábolas, figurando entre ellos la secuencia «La vida de Cristo». Llama la atención el elevado número de escenas relativas al nacimiento y la infancia de Jesús. Sólo ocho pinturas están dedicadas a episodios del Antiguo Testamento, dando el pintor cierta preferencia a la figura de José de Egipto. Diez deben interpretarse como formando parte de las imágenes de leyendas. Un ámbito particular y propio lo integran las representaciones -en ocasiones de gran vitalidad- cuya principal temática la constituye la tensión que subyace en la relación hombre-mujer, de fuerte carga erótica, y los encuentros entre sexos tratados tanto en formas sutiles como con rudo desenfado. Hay que mencionar al respecto la *Danza en torno al becerro de oro* (1910), *La tentación de José* (1921) (cat. 13), también *Cristo en Betania* (1910) (cat. 4) con María y Marta, así como *La Pecadora* (1926), tema éste que Nolde había plasmado ya en 1911 en aguafuerte, en la primera tabla del tríptico *María Egipciaca* (1912), con la vigorosa escena *En el puerto de Alejandría* o en *San Simeón y las mujeres* (1915), «un orate por amor de Cristo» que, para mortificar su vanidad humana, cede a la tentación del vicio tratando de atraer sobre sí el desprecio del mundo para convertirse de este modo en el hermano de los abandonados y desamparados.

En 1909, con *La Última Cena*, Nolde comienza a llevar una relación de sus obras. En el verano de ese año surgieron en la costa del Mar del Norte, en la aldea de Ruttebühl, con el actual Seebüll casi al alcance de la vista, sus primeros y genuinos cuadros bíblicos con un talante agitado: *La Última Cena*, *La Burla*, y *Pentecostés*. Una intoxicación provocada por agua potable en malas condiciones había postrado a Nolde, poniéndole al borde de la muerte. Después de un lento proceso de recuperación comienza a pintar como en estado de embriaguez. «Con finos trazos de lápiz dibujé con rasgos duros y afilados trece figuras humanas sobre un lienzo: el Redentor y sus doce apóstoles sentados en torno a una mesa en la tibia noche primaveral, la noche antes de que comenzara la gran Pasión de Cristo.» Así describe los hechos el pintor: «Obedecí a la irresistible ansia de representar una profunda espiritualidad, religión y fervor, pero sin mucha voluntad, conocimiento ni reflexión. Antes había esbozado algunas cabezas de apóstoles y la de Cristo. Casi asustado me enfrenté con la obra dibujada sin ningún modelo natural en torno a mí, y ahora me tocaba pintar el suceso más misterioso y entrañable de la religión cristiana: Cristo con expresión santamente transfigurada, del todo interiorizada; sentado a ambos lados y delante de El, el grupo de los discípulos hondamente conmovidos. Yo pintaba y pintaba; apenas sabía si era de día o de noche, si yo era hombre o sólo pintor. Cuando me acostaba veía la imagen, también la veía en las horas de la noche y al despertarme la imagen estaba delante de mí. Yo pintaba sintiéndome feliz. Terminé el cuadro *La Última Cena*. Antes de abismarme en la religión y en un estado de profunda conmoción interior, volví a despejar mi ánimo con la imagen de *La Burla* donde los sayones gritan, pegan, se mofan y escupen» (II, 121).

Si prescindimos de algunos tempranos bocetos al óleo, sólo en el verano del año siguiente, cuando de nuevo había alquilado una vivienda en Ruttebühl, Nolde vuelve a recoger temas del Antiguo Testamento. Pinta *La hija del faraón encuentra a Moisés*, una imagen sencilla y amable con cierto aire de cuento de hadas; la *Danza en torno al becerro de oro*, cuadro en que la capacidad de sugestión del color está forzada al máximo, así como la escena en que José relata sus sueños a sus hermanos. «Todos, cuadros ricos en colores y a menudo con multitud de figuras. En lo pictórico están a la misma altura que los cuadros del año pasado, aunque no profundicen tanto en las honduras del alma. Y tampoco los temas bíblicos han sido tan sublimes» (II, 129s).

Nolde era particularmente aficionado al mundo de lo onírico, que encierra aspectos enigmáticos y se aproxima de modo directo a los poderes abismales. En sus «Palabras al margen» que a modo de diario acompañan la secuencia de los «Cuadros no pintados» anota el 8 de julio de 1943: «Las excursiones a lo onírico, visionario y fantástico están más allá de cualquier regla y de la fría razón. Son recintos libres, esplendorosos, y esferas llenas de encanto y atractivo en luminosas vivencias espirituales profundas y leves. Quien no sepa soñar ni ver no da la talla en esto.» Al igual que a Kokoschka, le fascinaba que su madre en la vejez poseyera el don de conocer el porvenir. La figura de José de Egipto atraía sobremanera el interés de Nolde, inspirándole aún en años posteriores. Se sentía afin a ese personaje elegido, apartado de la rutina, solitario y soñador que como adolescente mimado atrae sobre sí la envidia de sus hermanos, a veces ingenuo como un orate pero aventajando a aquellos. Thomas Mann recogió este tema en 1933 en su tetralogía *José y sus hermanos*. Estos personajes tan fuera de lo común son figuras del gusto de la modernidad.

Más de diez años después Nolde vuelve a tratar un episodio de la vida de José: la escena en que es tentado por la bella esposa de Putifar, dignatario de la corte del faraón. De los cálidos tonos en marrón y rojo que sugieren lo extrañamente tenso de la situación y de la representación y hermosura frontalmente abiertas del mórbido cuerpo de la mujer, destacan el perfil cortante y la figura seca y huesuda de José envuelta en un amplio caftán azul. Imágenes como ésta, de fuerte carga erótica, se repiten una y otra vez en las numerosas representaciones de parejas realizadas por Nolde, y cabe suponer que en ellas se manifestaba al mismo tiempo la particular predilección de los expresionistas por la relación del yo al tú.

«Junto a las vivas sensaciones en lo artístico, mis pensamientos, en los tiempos en que pintaba cuadros religiosos, giraban también una y otra vez en torno a problemas religiosos.» La cuestión de la culpa y expiación inquietaba a Nolde profundamente. «Qué es bueno, qué es malo? ¿Qué es pecado? El pecado que envenena a la humanidad desde el principio de su existencia terrenal. ¿Quién es culpable del pecado? ¿Era necesario brindar a los hombres una ocasión de cometerlo? ¿Quién es culpable: el tentador o los que sucumben? Ningún Dios puede querer el mal, ninguno obrar con bajeza» (II, 216). Este planteamiento está en la base de una serie de imágenes como *El Paraíso perdido* (cat. 12), *Job*, *La Pecadora* y también de *María Egipciaca*, revistiendo, además, extraordinaria virulencia en el campo del expresionismo.

La relación que Nolde compuso de sus «cuadros bíblicos y de leyendas» termina en 1951 con una de sus últimas pinturas, *Jesús y los escribas* (cat. 18). La imagen recoge una escena que el pintor había tratado ya cuarenta años antes en el ciclo «La Vida de Cristo». Se remonta directamente a una de las acuarelas de reducido formato de la serie «Cuadros no pintados» que, sirviendo de modelo, fue traspuesta al gran tamaño del óleo. Una característica notable de la obra de Nolde es, además de su integradora armonía, su permeabilidad intrínseca, que admite traspasos y fecundaciones mutuos sin mayores reservas, existiendo aquellos tanto entre las diferentes técnicas empleadas, la obra gráfica y la pintura, e inversamente entre acuarelas y óleos, como también diacrónicamente desde los comienzos hasta las fases tardías.



Emil Nolde, c. 1925.

PINTURAS RELIGIOSAS

1. ESPÍRITU LIBRE, 1906

En la primavera de 1906, el joven pintor Karl Schmidt-Rottluff consiguió captar a Emil Nolde, bastante mayor que él, para el colectivo de artistas «Die Brücke», fundado un año antes. A finales de mayo, Schmidt-Rottluff aceptó la invitación de Nolde de visitarle en la isla de Alsen, en el Báltico, donde el artista había alquilado una casa de pescador en la que permaneció hasta el mes de septiembre de aquel año. «Hablábamos de arte y filosofábamos sobre otros muchos temas, como los pintores jóvenes gustan de hacer», relata Nolde. «Admiraba su sagacidad y conocimientos, y poco es lo que yo podía decir cuando la conversación recaía sobre Nietzsche, Kant u otros grandes personajes de este género.» Antes de que Nolde en el otoño emprendiera viaje a Berlín, pinta *Espíritu libre*, imagen que en la simplificación del lenguaje expresivo y gestual, de la configuración y de la presentación pictórica, así como por su reducción a intensos contrastes cromáticos sobre pronunciadas superficies, deja atrás la convencional factura del impresionismo, anticipándose claramente con su nueva concepción de la imagen.

«Era en Alsen en pleno verano. Los colores de las flores ejercían sobre mí una atracción irresistible y, casi de golpe, me encontré pintando. Surgieron así mis primeros pequeños cuadros de jardines», relata Nolde en su *Autobiografía*. «Mas de pronto experimenté otro impulso hacia algo muy diferente. Pinté *Espíritu libre*. El aire del fondo aún estaba formado por copos, pero, en cambio, las figuras están pintadas en superficies muy simples. En el centro de la imagen se alza el personaje de espíritu libre. Elogios a su izquierda, críticas y vituperios a la derecha -nada de todo esto le hace mella-. Supongo que la figura central debía ser yo mismo. Coloqué el cuadro de cara a la pared; no quería verlo ni enseñárselo a nadie.

En años posteriores era frecuente que con lo pintado me sorprendiera a mí mismo y, como en el caso de *Espíritu libre*, yo creara más allá de mí, siendo sólo mucho después capaz de comprender lo que de ningún modo había buscado. Y a menudo intervenía también la razón, incluso aguardaba ansiosamente hasta que aquello que no acertaba a comprender -el máximo arte en la imagen- quedase reducido a mi nivel habitual. Mi remedio contra esto era apartar la imagen enseguida como un secreto que yo mismo no debía conocer.» Y continúa su relato: «Mis ensayos para mantener la línea de *Espíritu libre* -el cuadro ahora me gustaba- no pasaban de tanteos. Fue un momento especial cuando los amigos Noë y Fehr, discutiendo delante de mi cuadro, creían percibir en el mismo una nueva cosmovisión. Los sorprendí y luego me preguntaba y meditaba qué es lo que habrían querido decir.»

El 11 de agosto del año siguiente escribe a su amigo Hans Fehr que no puede exponer el cuadro. «Es probable que provocara espanto.» Considerándolo una obra clave, lo retuvo en su propia colección.



2. LA BURLA, 1909

En el verano de 1909 Nolde reside durante algún tiempo en la aldea de Ruttebüll, cerca de Tondern, adonde ya en años anteriores se había retirado para trabajar. Repuesto de una grave enfermedad causada por agua potable en malas condiciones, inicia con agitado talante una secuencia de imágenes sobre temas bíblicos que marcan un cambio en su modo de hacer y factura al pasar del «estímulo óptico externo al valor interno sentido», pintando *La Última Cena* como en estado de ebriedad. «Del abismamiento en la religión y en la conmoción interior conseguí salvarme gracias a la imagen de *La burla* en que los sayones gritan, pegan, se mofan y escupen», recuerda el pintor. Los cuadros siguientes son *Pentecostés*, que figura en la Nationalgalerie de Berlín, y la representación de una escena de crucifixión que se ha perdido.

Como Nolde expone repetidamente, las imágenes bíblicas como «intensos recuerdos de juventud» están inspiradas por tempranas lecturas de la biblia que en sus años mozos le impresionaron vivamente. «Eran imágenes lo que yo leía, riquísimas fantasías orientales», a las que daba forma como artista. La escena de *La Burla* se basa en el relato que de ella hace el evangelio según San Mateo: «Entonces los soldados del gobernador, prendiendo a Jesús para llevarlo al pretorio, hicieron formar alrededor de él a toda la cohorte y, desnudándole, le vistieron un manto grana. Y tejiendo una corona de espinas, se la pusieron sobre la cabeza, y una caña en su mano derecha. Y doblando ante él la rodilla, le escarnecían diciendo: Dios te salve, Rey de los judíos. Y escupiéndole tomaron una caña y le hirieron en la cabeza» (Mat. 27, 27-30).

La pintura, de 1921, adquirida -enfrentándose con duras críticas- por el Museo de Artes Plásticas de Leipzig, fue incautada allí mismo en 1937 en el curso de la acción emprendida contra el llamado «Arte degenerado».



3. LA HIJA DEL FARAÓN ENCUENTRA A MOISÉS, 1910

En el verano de 1910, Nolde vuelve a alquilar en la aldea de Ruttebüll, muy cerca de la esclusa, unas habitaciones en la casa de una joven viuda. Al igual que el año anterior, se instala «en las mismas reducidas piezas» destinadas a los tres pequeños hijos de la dueña. «Ante mis ventanas, felizmente de nuevo el agua profunda de Ruttebüll resplandeciendo en la luminosa mañana; al lado, el paso de la esclusa con el puente de madera», recuerda en su *Autobiografía* y también a los niños que juegan y que Nolde incorporaría a la *pintura Cristo y los niños*, ejecutada al mismo tiempo.

Después de las imágenes religiosas del año anterior siguen otras siete, entre ellas varias con motivos y escenas del Antiguo Testamento. «Pinté algunos paisajes -escribe Nolde- y luego de nuevo varios cuadros bíblicos: *La hija del faraón encuentra a Moisés*, *Las vírgenes prudentes y las vírgenes necias*, *Cristo y los niños*, *José relata sus sueños* y *Cristo en Betania*. Todos estos cuadros son de rico colorido y a menudo aparece en ellos un gran número de figuras. En lo pictórico están a la altura de los cuadros pintados el año pasado, aunque sin profundizar tanto en el alma humana. Pero es que tampoco los temas bíblicos eran tan sublimes.» Completan esta serie una imagen de Eva y la *Danza en torno al Becerro de Oro*.

Nolde plasma en el cuadro la escena en que la hija del faraón encuentra en el barro de la orilla una cestita de mimbre con el niño expósito Moisés. Es una imagen amable, sencilla, de cálida humanidad, con aire de cuento de hadas y lozano colorido oriental. «Y he aquí que descendía la hija del faraón para lavarse en el río», leemos en el libro del Éxodo. «Y sus doncellas andaban por la margen del río. La cual, luego que vio la cestilla entre las plantas de la orilla, envió a una de sus criadas, abriendo y viendo en ella un niño que lloraba. Compadecida de él, dijo: de los niños de los hebreos es éste» (II, Ex. 2,5 s).



4. CRISTO EN BETANIA, 1910

También el cuadro *Cristo en Betania* forma parte de la serie de representaciones bíblicas surgidas en el verano de 1910 en el pueblo de pescadores de Ruttebüll. «Creía hallarme ante un escenario de soleado sosiego», así lo describe el pintor. «En el centro, la figura del Divino Maestro, los ojos puestos en infinitas lejanías.» La escena se enmarca en la casa de Lázaro con sus hermanas: María, que a la derecha escucha con atención las palabras de Jesús, y Marta, que ofrece al Señor una fuente con frutas.

Y aconteció que como con sus discípulos fuese de camino -son palabras del evangelio de San Lucas-, «entró Jesús en una aldea y una mujer, que se llamaba Marta, lo recibió en su casa. Y ésta tenía una hermana llamada María que, también sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra. Pero Marta estaba afanada de continuar en las faenas de la casa. La cual se presentó y dijo: ¿Señor, no ves cómo mi hermana me ha dejado sola para servir? Dile, pues, que me ayude. Y el Señor le respondió y dijo: Marta, Marta, muy cuidadosa estás y en muchas cosas te fatigas. En verdad, una sola es necesaria. María ha escogido la mejor parte, que no le será quitada» (Luc., 10, 38-42).

Un año después de terminado, *Cristo en Betania* es expuesto en la Neue Secession de Berlín. En la reseña que, en la revista de arte Cicerone le dedica el crítico Johannes Sievers, la imagen es calificada de «producto de un enfermo, de un hombre gravemente enfermo... De una cruda algarabía de colores surge un alargado rostro deforme con una horrenda nariz y carne color de yema de huevo, del que sobresalen dos tacos azules: los ojos. El cuerpo lo cubre un ropaje color guinda: es Cristo. Y junto a él, dos horribles figuras femeninas. Esta imagen es lo más extravagante que puede exhibir la Neue Secession, tanto más notable por cuanto -al menos por el momento- demuestra que su creador, que en otros trabajos suyos anteriores ha hecho gala de ciertas calidades, se ha metido en un mal callejón sin salida».

En 1918, Carl Georg Heise, ex asistente de la Kunsthalle de Hamburgo y, posteriormente, director de los museos de Lübeck, compró la pintura directamente al artista para su colección particular.



5. EL JUICIO FINAL, 1915

A mediados de septiembre de 1914, al cabo de casi un año de ausencia, Emil y Ada Nolde habían regresado de su viaje a los mares del Sur a su casita de pescadores. «Teníamos la sensación de derrumbarnos por todas las impresiones del largo viaje.» Hasta fines del otoño del año siguiente permanecieron en la isla de Alsen «necesitados de descanso, buscándolo y también encontrándolo», aunque las noticias del lejano acontecer bélico lleguen hasta ellos pensando sobre sus vidas. «Al principio no podía concentrarme para trabajar, pero luego sí lo conseguí y diariamente, como antaño, me dirigía a mi pequeño estudio junto al mar», anota Nolde en su *Autobiografía*.

Con un total de 88 pinturas, entre ellas una considerable serie de extraordinaria calidad, el año 1915 es uno de los más fecundos en la vida creativa de Nolde. Además de numerosos bodegones, retratos, paisajes y marinas, especialmente imágenes que reflejan el rico acervo de impresiones y recuerdos de los encuentros en los mares del Sur, vuelven a surgir al cabo de mucho tiempo imágenes de jardines y flores, y en el otoño, «en las paredes» del cobertizo utilizado como estudio, seis cuadros de contenido bíblico «en los que se aprecia algo así como una reanudación de los primeros temas, de los que en aquel entonces ya había transcurrido un lustro o más», escribe Max Sauerlandt en su monografía sobre Nolde (1921). «Aquéllos –*La Última Cena, Pentecostés, La Burla y Cristo en Betania*– ya no parecían susceptibles de una mayor profundidad de la expresión, e incluso ahora conservan su perfecta plenitud y madurez y, no obstante, hay en los últimos cuadros religiosos algo que cala todavía más hondo: el patetismo del sufrimiento, de la renuncia y entrega, tal como sólo puede ser conseguido por la incorporación al propio sentir de las últimas y más graves leyes de la vida» -incluido el problema existencial de la vida después de la muerte y de la resurrección cristiana-: *El Entierro, la Entrada en Jerusalén*, a los que hay que añadir el extraño cuadro del *Juicio Final*, una obra vigorosa y sorprendente, en palabras de Nolde, de grandes calidades pictóricas.



6. EL TRIBUTO DE LA MONEDA, 1915

En la extraordinaria sucesión de imágenes sobre temas bíblicos del otoño de 1915 hay, entre los cuadros que la componen, numerosas referencias y remisiones de unos a otros tanto en lo pictórico como en punto a disposición, pese a que cada obra vive su propia vida y tiene carácter individual. Estas creaciones no están concebidas como secuencia. En su estructura estatuaría y composición del colorido, la representación de la escena con Jesús y los fariseos guarda cierta afinidad con la pintura que precede, *Simeón encuentra a María en el Templo* estando estrechamente emparentada con la cromolitografía de gran formato *Discusión* (1913).

Los fariseos se proponen conseguir que Jesús emita un juicio irreflexivo. «Y le enviaron algunos de los fariseos y de los herodianos para tenderle una trampa», reza el evangelio de San Marcos. «Ellos, viniendo, le dicen: Maestro, sabemos que eres hombre veraz y no atiendes a respetos humanos porque no miras a los hombres por la experiencia, sino que enseñas el camino de Dios según verdad. ¿Es lícito dar tributo al César o no se lo daremos? Él, conociendo su hipocresía, les dijo: ¿Por qué me tentais? Traedme acá un denario para verlo. Y ellos se lo trajeron. Y les dijo: ¿Cuya es esta figura y leyenda? Del César, le respondieron. Y Jesús respondió y les dijo: Pues dad al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios. Y se maravillaban de ello.»(Marc., 12, 13-17. V. también Mat., 22, 15-22 y Luc., 20, 20-26).



7. EL ENTIERRO, 1915

Al igual que sus demás obras bíblicas de 1915, Nolde pintó también ésta en su estudio junto a la playa. «Lo más hermoso que desde hace mucho tiempo me ha sido dado crear es *El Entierro*, según sus propias palabras. «Una imagen en luminosos tonos azul-plateados contrastando con oro amarillento y, por su contenido, obedeciendo a un íntimo sentimiento religioso.» Lo retuvo para sí y rechazó toda propuesta de compraventa, incluyéndolo en la relación de sus obras no enajenables. La pintura constituye un particular punto culminante en la obra del pintor, pues quedan plasmadas en ella las experiencias del viaje a los mares del Sur y el encuentro con el arte de los pueblos primitivos. Werner Haftmann insiste en el carácter curiosamente 'gótico tardío' del cuadro, y hace hincapié en el declarado propósito de Nolde de «querer preparar el segundo período de un gran arte alemán», según expuso en una carta de marzo de 1908 dirigida a Rosa Schapire, historiadora del arte en Hamburgo. «El primer (período) coincide con la época de Grünewald, Holbein y Durero -escribe Nolde-. Yo mismo me siento partícipe y espero que llegará ese tiempo de un excelso arte alemán. Son los artistas los que están llamados a ese gran combate. Mas necesitan gente nueva y joven de espíritu libre.» Ya en 1922, Wilhelm Pinder incluyó la obra en su publicación sobre representaciones de la Piedad pese a no tratarse a una «Piedad en sentido estricto». Ve en la imagen una «total superación de todo lo 'público' « y un «ferviente fanatismo». Para Nolde ha vuelto a «resucitar algo del mundo de las antiguas representaciones alemanas de la Piedad».

El artista ha reducido la amplia gama cromática de su pintura anterior, al contrapunto de tonos amarillos y azules. El cuerpo enjuto y pálido de Cristo, cuyas proporciones resultan exclusivamente de la composición de la imagen, yace aprisionado entre los dos bloques de cuerpos azules. La figura del fondo insinúa cierta profundidad de la imagen, que a la vez queda bloqueada herméticamente por el ancho rostro y el vigoroso color bermejo del cabello. El cuadro está dispuesto en grandes formas superficiales y posee una estructura firme punto menos que estatuaria.

La escena representa el entierro de Jesús. José de Arimatea, hacendado y prestigioso senador, había solicitado de Pilato que le cediera el cuerpo de Jesús. Según el evangelio de San Lucas, «lo envolvió en una sábana y lo puso en un sepulcro labrado en una peña, en el cual ninguno hasta entonces había sido puesto ... Y viniendo también las mujeres -María Magdalena y 'la otra María'- que habían seguido a Jesús desde Galilea, vieron el sepulcro y cómo fue depositado su cuerpo» (Luc., 23, 50-56. V. también Mat., 27, 57-61; Marc., 15, 42-47; Juan, 19, 38-42).



8. EL DIABLO Y EL SABIO, 1919

Después de regresar de los mares del Sur, Nolde tiene otros muchos proyectos de viaje: el Himalaya, África y hasta Groenlandia, todos desbaratados por la guerra. Como modesta compensación -son sus palabras-, el pintor se retira solo durante la Semana Santa de 1919 al islote de Hooge, en el Mar del Norte, retiro comparable a su solitaria estancia en el verano de 1901 en Lidstrand, pueblo de pescadores en Jutlandia septentrional. Hacía frío y esos escondidos parajes aún no habían sido descubiertos por forasteros. «De día pintaba diligentemente a la intemperie manejando mis colores de aguada y mis papeles», cuenta Nolde en sus escritos biográficos. «En el silencio de la noche, cuando sólo se oía el murmullo del mar, surgían muchos y muy extraños pequeños bocetos y hojas impregnadas de mágicas fantasías sorprendiendo al propio pintor. Los seres más singulares poblaban su habitación con sus locuras acompañándole en sus paseos por el islote y revoloteando casi visiblemente alrededor de él. Sólo algunos de entre ellos remitían a creaciones anteriores; todos, casi todos, obedecían a nuevos enfoques y exigían nuevos nombres.»

Las pequeñas láminas escritas espontáneamente con colores de acuarela pueden considerarse como precursoras de lo que serían los «Cuadros no pintados». Una muchedumbre de demonios de la naturaleza e íncubos, diablos y otros espíritus malignos, gigantes y enanos, brujas y fantasmas pueblan esas imágenes. Semidioses y una variedad de otros seres -sacados de mitos ancestrales-, todas las figuras del mundo de las sagas y los cuentos de hadas, horrendos, chuscos y alegres, malos, buenos y entrañables: un mundo prodigioso, delicioso, singularmente rico, «que el pintor trata de sacar para sí», más allá del árido mundo de lo cotidiano».

En el otoño siguiente traspone en su estudio de Utenwarf, instalado en un henil, una parte de estas «pequeñas y curiosas imágenes en color» -como posteriormente hiciera con los «Cuadros no pintados»- a óleos de gran formato, «comenzando por las imágenes *El diablo y el sabio* y *Exaltación*. Según reconoce Nolde, sus cuadros libres con figuras, en los que tanto gustaba de vivir, surgen «más allá de la razón y de todo saber».









9, 10, y 11. TRÍPTICO DEL MARTIRIO, 1921

Nolde creó en total cuatro obras compuestas de varias partes. Además de «Martirio», el ciclo de nueve componentes «La vida de Cristo» (1911-1912), el tríptico con la «Leyenda: Santa María Egipciaca» (1912) y como obra tardía la secuencia en tres partes «Armonía», de 1946, que se remonta a los «Cuadros no pintados» y no pertenece propiamente a la categoría de los religioso-bíblicos.

«El verano aquí ha sido hermoso y cálido, he disfrutado de él más bien vegetando», escribe Nolde a fines de octubre de 1921 desde Utenwarf a Ernst Gosebruch, director del Museo Folkwang en Essen. «Sobre el tejado de mi taller el sol caía a plomo y a veces hacía demasiado calor en el estudio. Pero durante bastantes semanas sí he trabajado y creo haber pintado algunos cuadros especialmente hermosos y llenos de vigor.» Luego prosigue: «Después de no haber pintado cuadros religiosos desde hace seis años, ahora he realizado algunos. Un *Paraíso perdido*, un *Martirio* y una *Mañana de Navidad*; además, *La tentación de José*, imágenes de carácter muy dispar.

Martirio no se basa directamente en pasajes bíblicos ni otros textos; antes bien, su base temática fue ideada por el propio Nolde, a diferencia de los demás cuadros bíblicos y de leyendas. Ve en este tríptico «un drama horrendo, componiendo las figuras en tamaños sobrenaturales y desiguales y remontándome a los tiempos de las persecuciones contra los cristianos.» En un boceto a lápiz, Nolde prefiguró las tablas del tríptico proyectando la composición y disposición global del mismo. Las tablas no están separadas entre sí como si fueran imágenes independientes; al contrario, están directamente yuxtapuestas, separadas sólo por un listón común y dispuestas en un conjunto con marco grande. Debajo de la tabla central consta en grandes caracteres el título como parte integrante de la obra.

En las dos tablas laterales se representan episodios de las primeras persecuciones contra los cristianos. Se ve cómo seres humanos son despedazados por leones en un circo romano. En la tabla del lado derecho son quemados vivos mientras unos soldados romanos los insultan y se mofan de ellos. No sólo por la articulación como tríptico, sino también por la temática y la composición integral como imagen, la tabla central ocupa un lugar clave. Por su modo de representación, colorido y configuración, es de una inmediatez sin fisuras punto menos que provocativa. Muestra reverencialmente una crucifixión relativamente pequeña de aire medieval. Cristo con pelo bermejo y los brazos extendidos excesivamente largos, armonizando con el formato apaisado de la imagen. En la parte inferior, dos grandes rostros feos y disformes de perfil afilado y con risa sardónica se aproximan a la cruz. Nolde interpreta esta tabla central como la «flagelación de todo lo vacío y falso. Tal vez sólo porque vivíamos tan quietamente en nuestra remota felicidad logré pintar imágenes de tan grave disposición de ánimo. Pero ignoro cuál era el móvil determinante: si los interpreté como bíblico-religiosos, como mera leyenda o como acontecimientos dramáticos de máxima tensión».

12. EL PARAÍSO PERDIDO, 1921

A diferencia de Gauguin o de Max Pechstein, pintor del grupo «Brücke», que trataban de huir de «Barbaropa» a una remota Arcadia, Nolde, en su viaje a los mares del Sur, no pretendía, movido por una nostalgia romántica, decidirse por la pretendidamente sencilla y paradisíaca vida de los pueblos primitivos. El verdadero impulso para su participación en la expedición a Nueva Guinea fue la insistente búsqueda de existencias humanas primigenias, de «pueblos aborígenes» que por su modo de vida intacto viven todavía en armonía con la naturaleza y «todo el cosmos». Tales enclaves de originalidad intacta los encontraba en el hampa y en el mundo galante de la gran ciudad, pero al mismo tiempo se proponía descubrirlos en mitos y sagas antiguos y también en los ámbitos religiosos y cristianos.

El Paraíso perdido lo pintó casi al mismo tiempo que el tríptico *Martirio* sin ornatos artificiosos, con «Adán y Eva sentados, compungidos, enfrentando el porvenir desconcertados, expulsados y dolientes -anota Nolde- como ancestros del género humano, mostrando físicamente un vigor natural casi excesivo. Tal vez esta representación sea acertada, tal vez no, pero es seguro que -incluso vistos a través de la biblia- no eran unas repulidas bellezas de salón». Nolde traspone la expresiva descripción del Génesis conservando todo su vigor y con un lenguaje directo punto menos que ingenuo a una imagen sin pretensiones intelectuales. Después de escuchar las seductoras palabras de la serpiente, Eva cogió una fruta del árbol «y comió y dio a su marido, el cual comió. Y fueron abiertos los ojos de ambos y echaron de ver que estaban desnudos» (Gén., 1, 6 s.).

Nolde comenta en su *Autobiografía*: «Adán y Eva han sido pintados infinidad de veces, alguna que otra como prosimios darwinianos, pero también con todos los matices de tipos humanos civilizados. Yo me incliné por lo más próximo a la naturaleza: Adán como símbolo de fuerza, Eva como primera madre del género humano, aterrada al percatarse de su pecado. Es probable que, en la mayoría de los casos, Adán y Eva se pintaron por el placer de representar un cuerpo masculino y un desnudo femenino.» En el año siguiente vuelve sobre el mismo tema con la pintura *Los primeros hombres*. Ya en 1910 -recuerda- realicé una imagen del paraíso con sol, dicha y flores esplendorosas, mas una autocrítica exagerada me hizo separar los dos seres humanos. Eva siguió viviendo, Adán desapareció. Esta primera imagen con su soleada felicidad la experimenté y concebí de un modo enteramente distinto al posterior *Paraíso perdido* con su atormentado aire trágico.»



13. LA TENTACIÓN DE JOSÉ, 1921

José de Egipto era una figura fuera de lo común hacia la cual Nolde sentía una fuerte inclinación, sintiéndose afín a ella. Ya en la época del cambio de siglo pintó un pequeño boceto representando la escena en que José es vendido por sus hermanos, y diez años después aquella otra obra en que José relata a sus hermanos sus sueños. Repitió esta pintura fragmentariamente en dos pequeños aguafuertes.

El Génesis relata la historia de cómo la mujer del dignatario egipcio Putifar trata de seducir al protegido de su marido, un episodio que motivó al pintor de modo muy particular. He aquí el texto de la Sagrada Escritura: «Sucedió después de todo esto que la mujer de su señor puso en él sus ojos, y le dijo: «Acuéstate conmigo». Rehusó él, diciendo a la mujer de su señor: «Bien ves que mi amo, habiéndomelo entregado todo, no sabe lo que tiene en su casa. No hay cosa alguna que no esté en mi poder o que no me haya entregado a excepción de ti, que eres su mujer. ¿Pues cómo puedo hacer esta maldad y pecar contra mi Dios?» (Gén., 39, 7 - 9).

En sus representaciones de parejas, Nolde se siente llamativamente fascinado por tensos encuentros entre mujer y varón cargados de erotismo. La pintura refleja con perfil enjuto el expresivo y anguloso rostro de José vuelto hacia la mujer. El mentón con barba rala en punta sobresale marcadamente. Los ojos están cerrados, evitando mirar la visión que se les brinda. La figura descarnada, deforme y esquinada está envuelta en una amplia túnica azul. Muy otro es el aspecto que, en provocativa visión frontal, y modelado en cálidos tonos marrones, presenta el desnudo y mórbido cuerpo de la mujer. El pelo negro-azulado –junto al mismo aparece al fondo una flor de apariencia exótica– cae suelto y largo, enmarcando el rostro redondo de factura superficial. La pintura enriquece el escueto relato bíblico convirtiéndolo en una escena de fábula de fuerte vitalidad. El colorido intenso y cargado, con el contrapunto de un azul oscuro y fuerte frente a vigorosos tonos sepia hasta un rojo candente, sugiere el particular dramatismo de la situación.



14. LA ADORACIÓN, 1922

El verano -«menos agradable que el anterior, aire gris y frecuentes chubascos»- lo pasa Nolde junto al Mar del Norte en Utenwarf; desde noviembre se encuentra en Berlín. «En mi trabajo fui incomodado varias veces, pero a las obras anteriores añadí, no obstante, algunas más bien vigorosas», escribe a fines del otoño a un joven amigo. En total realiza 15 pinturas; además de jardines con flores, paisajes y marinas, también -como el año anterior- algunos cuadros de temas bíblicos: *Judas con los doctores de la Ley* y *La Adoración*.

El motivo del homenaje al Niño Jesús por los tres Magos o Reyes se repite varias veces en la obra de Nolde; así, por ejemplo, en forma de tabla independiente (1911) integrada en el ciclo de nueve partes «La vida de Cristo», en una cromolitografía de gran formato de 1913 y en sendas pinturas de *La Adoración*, una de 1922 y la otra once años después. Estas dos imágenes se parecen notablemente por la sencillez de su concepción y su factura compacta de vistoso colorido, estando marcadas por una lozana inmediatez y el encanto ingenuo de los cuentos de hadas.

Después de su encuentro con el rey Herodes, los tres Magos siguieron a «la estrella que iba delante de ellos hasta que, llegando, se paró sobre donde estaba el Niño. Y cuando vieron la estrella se regocijaron en gran manera. Y entrando en la casa hallaran al Niño con María, su madre, y postrándose le adoraron», reza el evangelio de San Mateo (2, 9 - 11). Nolde no recoge en la imagen la ofrenda de oro, incienso y mirra, limitándose a representar el encuentro en su inmediatez humana. La gozosa alegría se manifiesta en los gestos, el acontecimiento se refleja sobre todo en los rostros.

La pintura fue adquirida en 1925, como primera obra pictórica de Nolde, por el coleccionista de Essen Ernst Henke. Parece que al pintor le costó trabajo separarse de ella. «Hemos entregado la grande y hermosa imagen, su lugar ha quedado vacío en nuestra casa», escribe en febrero a Gosebruch, director del Museo Folkwang de Essen. «Pero supongo que ha encontrado un hogar donde ojos que sepan comprenderla y amarla se entreguen gozosamente a su contemplación.»

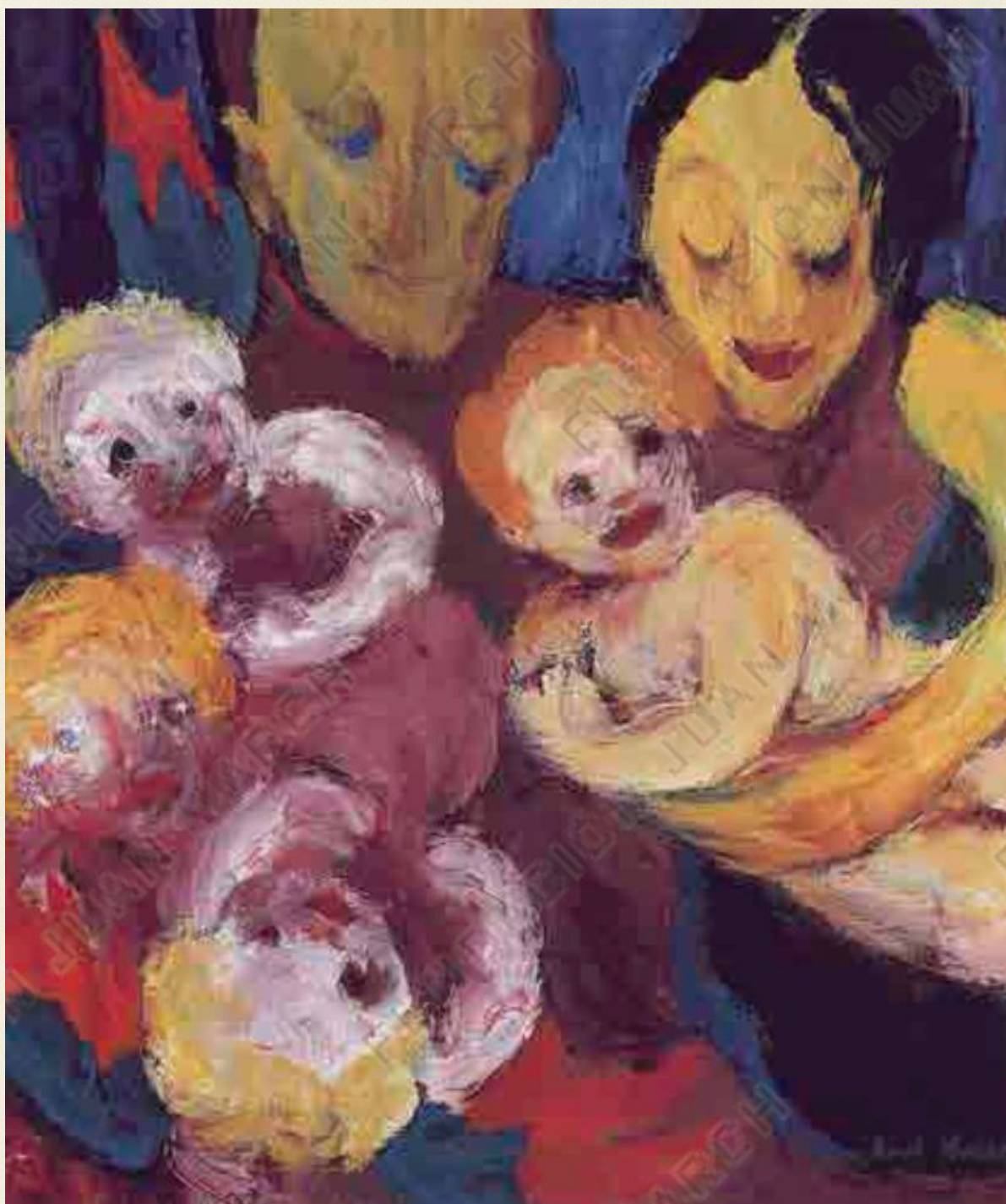


15. LA SAGRADA FAMILIA, 1925

La escena representada viene determinada por un fondo de composición severa. En cambio, cuanto acontece en los primeros planos con niños traviosos semejantes a angelotes se caracteriza por una agitada alegría lúdica, una plenitud punto menos que barroca insospechada en Nolde.

El pintor ha tematizado en su obra frecuentemente la entrañable relación entre madre y niño, madre e hijo. En un solo año, 1914, cabe mencionar cinco óleos de gran formato, en parte con toques exóticos, como la representación de una campesina siberiana o una mujer de los mares del Sur con su hijo. Ejemplos similares se encuentran entre las acuarelas y los «Cuadros no pintados»; también en la obra gráfica e incluso entre las escasas esculturas trata Nolde este tema con muchas variantes. Aunque cabe pensar que determinadas experiencias motivaran al pintor directamente o que también influyera en él el hecho de que no tuvo hijos en su matrimonio, lo cierto es que pervivían en él impresiones de sus años de infancia y juventud. La expresión directa y sincera de estos trabajos hace ver que dejaron en él su impronta precoz. Su espectro abarca desde representaciones sencillas y amables de una figura femenina que dedica su afectuosa atención a un niño, pasando por imágenes marcadas por la severidad de los iconos, hasta el prototipo de lo femenino.

Existe, además, un considerable número de cuadros familiares, ya se trate de retratos en sentido propio, invenciones libres como la mayoría o de imágenes inspiradas por pasajes bíblicos. En éstas, la figura del padre aparece a menudo enhiesta y severa, pero igualmente también en el fondo próximo con gesto adusto, ocupando el primer plano la entrañable relación entre madre y niño.



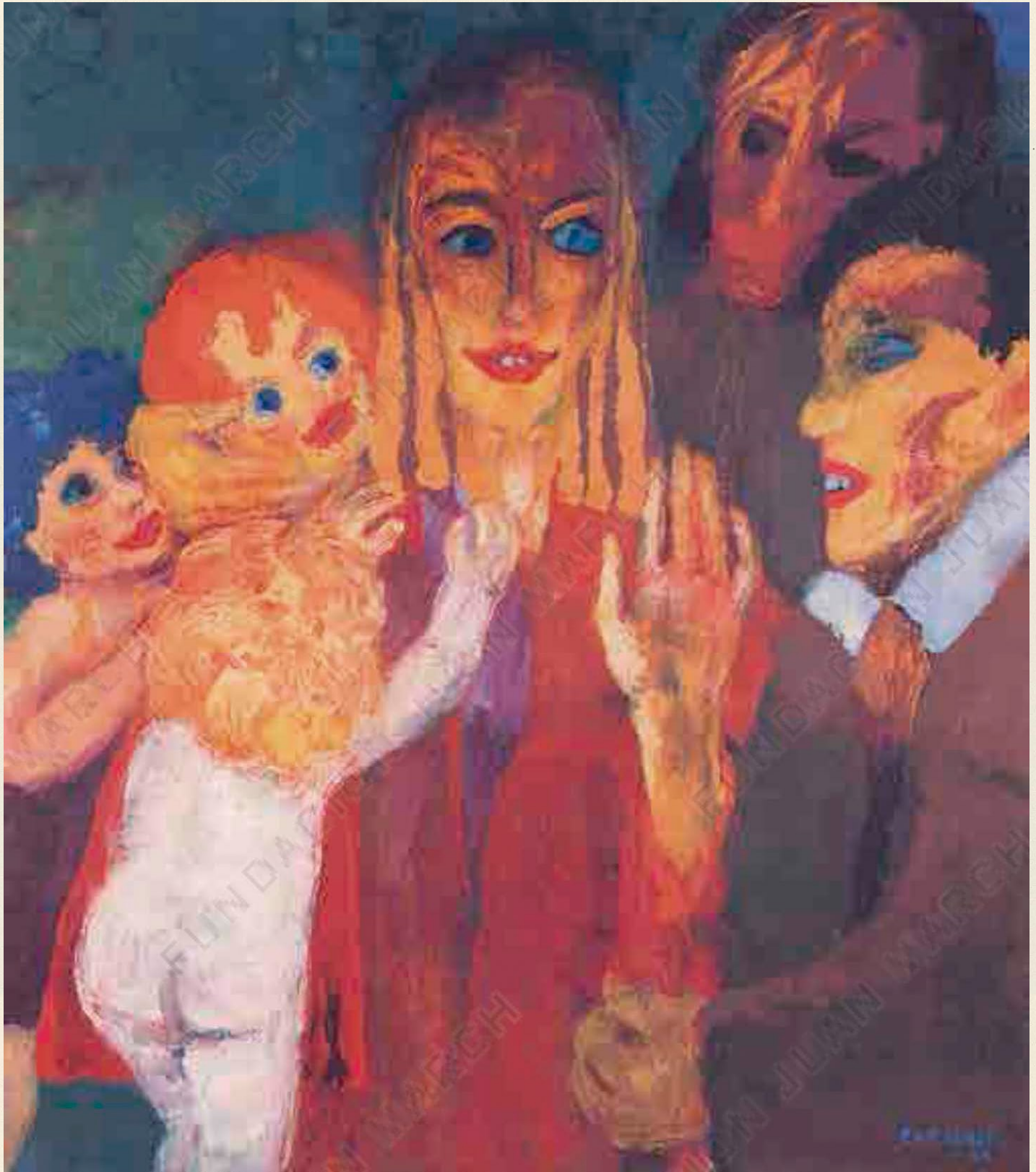
16. QUIEN NO SE HICIERE COMO UN NIÑO, 1929

Los retratos infantiles constituyen un capítulo aparte en la obra de Nolde. Representan a niños de la familia de su hermana, del hermano o de los parientes de su mujer, niños de las aldeas y callejeros, reservados y esquivos, jugando, traviesos y revoltosos o bailando; niños dibujados en estaciones ferroviarias de Siberia y durante el viaje del pintor a través de China o en Granada. «Me gusta pintar niños», afirma al comentar su estancia en 1930 en la isla de Sylt, en el Mar del Norte: «bullendo como animalejos en la arena gris-amarilla, corriendo por la playa y chapoteando entre las olas». Se sentía fascinado por la naturalidad de su talante y la despreocupada confianza en la vida, viendo en ellos criaturas ingenuas en su plena originalidad.

En los meses estivales de 1910, cuando en el pueblo de Ruttebühl surgía la segunda secuencia de sus cuadros religiosos, dibujó de paso «en algunas semanas esparcidas entre las pinturas numerosos retratos infantiles con tintas multicolores». Mientras trabajaba, los niños le rodeaban llenos de curiosidad, «mirando, gritando, riendo». Varias de estas imágenes las incorporó a la pintura *Cristo y los niños*, realizada al mismo tiempo, que se basa en la representación de Jesús como amigo de la infancia: «Dejad a los niños y no los estorbéis de venir, porque de ellos es el reino de los cielos» (Mat. 19, 14).

En la pintura de 1929, Nolde vuelve a insistir en la singular posición del niño. «En aquella hora se llegaron los discípulos a Jesús diciendo: ¿quién piensas que es mayor en el reino de los cielos?», leemos en el evangelio de San Mateo. «Y llamando Jesús a un niño lo puso en medio de ellos. Y dijo: en verdad os digo que si no os volviereis e hicieréis como los niños, no entraréis en el reino de los cielos» (Mt., 18, 1 - 4).

Nolde pudo terminar el cuadro antes de trasladarse en el otoño a Berlín, donde su mujer había cuidado de la mudanza al nuevo estudio en la Bayernallee. A principios de 1933 lo adquirió -como anteriormente *La Adoración*- Ernst Henke, residente en Essen, en el centro mismo de la cuenca minera renana, donde los altos hornos lo cubrían todo con sus humos y miasmas haciendo temblar la tierra y donde, sin embargo, el arte ha encontrado sus más bellos hogares», escribe Nolde, para proseguir: «Cuando Henke concedió en su casa a mi cuadro de colores intensos *Quien no se hiciere como un niño* el sitio de honor, el más bello que cabe imaginar, nuestros pensamientos se sintieron una y otra vez atraídos hacia ese espacio noble colmado de una extraña luminosidad.» En la colección de Henke llegarían a figurar en el curso de los años hasta ocho pinturas de Nolde.



17. LA ADORACIÓN DE LOS REYES, 1933

En 1933 Nolde recibe la visita de Kandinsky, viaja a Suiza para contemplar el *Altar de Isenheim*, obra de Grünewald, y luego a Bad Mergentheim para tomar las aguas. En ese año sólo realiza nueve pinturas, cifra aproximada a la de años anteriores. La incipiente amenaza por el régimen nazi no se refleja en ellas. El pintor es requerido a darse de baja en la Academia de Bellas Artes, pero se niegan a ello. Su exposición en la galería Möller, de Berlín, es clausurada con carácter forzoso, aunque luego vuelve a abrirse al público. Junto a algunas imágenes de flores y el idílico cuadro *En el jardín de los limoneros*, recoge en *La Adoración de los Reyes* un motivo pictórico que de modo similar plasma ya más de diez años antes.

Este alemán del norte, protestante, ha pintado en ocasiones cuadros que hablan el lenguaje de una voluptuosa donosura y alegría barroca de la vida y del mundo. Son imágenes de contenido religioso, como *La Adoración* o *La Sagrada Familia*, realizadas anteriormente, infantilmente risueñas, casi lúdicas, recordando un cuento de hadas en que angelotes barrocos enmarcan la escena y aparecen ángeles flotando alegremente en el espacio, como en *Mañana de Navidad*, de 1921, que se ha perdido. También en su pintura acquarelística se registran representaciones parecidas. El 4 de septiembre de 1944 Nolde anota en sus *Palabras al margen*: «Mi arte es un arte rural. Cree en todas las calidades humanas y en los seres de fábula que la investigación científica ha desechado hace mucho tiempo y que tampoco pueden encontrarse ya tras las murallas de las ciudades.»

Estos temas bíblicos, en su interpretación secularizada y fantásticamente despreocupada, reflejan experiencias vividas por Nolde fuera de Schleswig del norte y de su originario mundo religioso, transparentándose algunos rasgos que, en el motivo y su concepción, presuponen la fuerte vivencia de algo distinto. Fue en Múnich donde el joven Nolde se enfrentó por primera vez con el mundo multicolor del catolicismo, sintiéndose sobrecogido por el esplendor del barroco y el grandioso espectáculo de los grandes y majestuosos templos. «El olor a incienso, los espléndidos vitrales de color, la música, el canto jubiloso, los numerosos acólitos y sacerdotes, todos en sus hermosas, coloreadas y doradas vestiduras -recuerda-; todo, todo esto era extraño, embriagador y singular.»



18. JESÚS Y LOS ESCRIBAS, 1951

Al terminar la tiranía nacionalsocialista y la prohibición de pintar impuesta a Nolde; cuando, según escribe, a sus casi ochenta años le «fueron liberadas las manos atadas» y también los ojos, empezó a pintar, motivado por el jardín florido de Seebüll, «algunos cuadros de vergeles con grandes amapolas de rojo ardiente para habituarme a los colores». Hasta el otoño de 1951, cuando una caída le produce la fractura de un brazo, surgen más de cien pinturas. La mayor parte -se trata sobre todo de representaciones de figuras- se basan en pequeñas acuarelas de la serie «Cuadros no pintados», siendo traspuestas muchas fielmente al gran formato del óleo, como en el caso de una de las últimas pinturas con Jesús, de doce años, en el Templo. Con esta imagen Nolde recoge un tema -aunque disponiéndolo de modo enteramente distinto y en formato apaisado- que ya cuarenta años antes había plasmado en una de las tablas de «La Vida de Cristo». En ambas imágenes, el rubio adolescente Jesús ocupa el centro de la escena.

«Y sus padres iban todos los años a Jerusalén en el día solemne de la Pascua. Y cuando tuvo doce años subieron ellos a Jerusalén según la costumbre del día de la fiesta. Y acabados los días, cuando se volvían, se quedó el Niño Jesús en Jerusalén sin que sus padres lo advirtiesen», leemos en el evangelio de San Lucas. «Y aconteció que tres días después lo hallaron en el Templo sentado en medio de los doctores de la ley oyéndolos y preguntándolos. Y se pasmaban todos los que le oían de su inteligencia y de sus respuestas» (Luc. 2, 41 - 47).



En el caso de 1919, como ya hemos indicado en su estudio sobre la obra de Juan March, se trata de un momento crucial en la vida del artista, que coincide con el inicio de su etapa de madurez. Este periodo se caracteriza por una profunda reflexión sobre la vida y la muerte, lo que se refleja en su obra a través de temas como la soledad y el dolor. En esta pintura, el uso de colores cálidos y el tratamiento expresivo de las figuras sugieren un estado emocional de gran intensidad. El título 'El Mar de Volde', que significa 'el mar que se levanta', puede referirse tanto a un fenómeno natural como a una metáfora de la vida que surge y se eleva.

EL MAR DE NOLDE

Después del cambio de siglo, con ocasión de sus estancias en el litoral de Jutlandia del Norte y en la isla de Seeland junto al fiordo de Ise, Nolde había pintado sus primeros cuadros con el mar como protagonista: imágenes predominantemente diáfanos y luminosas, de tintas rebajadas y grises azulados delicadamente matizados recordando la pintura y la visión artística del romanticismo alemán. En el curso de los años siguientes pospone esta temática, lo que no deja de ser sorprendente toda vez que, valiéndose de unas tablas de madera, Nolde había construido para sí sobre la playa de la isla de Alsen un estudio con vistas directas sobre el mar.

En el otoño de 1910 inicia en Alsen, instalado en su estudio junto a la playa, una secuencia de 14 marinas otoñales a la que el año siguiente pone punto final con otras seis creaciones. No se trata a este respecto de variaciones de una misma imagen ni de una secuencia planificada, sino de obras independientes de carácter propio y diversa índole inspiradas por el espectáculo que a diario se desarrollaba ante sus ojos. «A través del ventanal, la vista vagaba libremente sobre el mar y no se veía nada que no fuera el mar y las nubes», recuerda en su *Autobiografía*. Lo que estas imágenes tienen en común es, además de la singularidad del motivo, una factura inquieta y apasionadamente revuelta, así como su configuración cromática. Las caracteriza una multitud de graves y profundos azules, y coloridos morados, y blancos hasta un amarillo frío, vigorosos tonos naranja y rojos fogosos alcanzando un alto grado de abstracción.



19. Mar de otoño VII, 1910

«Nolde conoce el mar como ningún otro artista anterior a él lo ha conocido», escribe Max Sauerlandt en su monografía de 1921. «No lo contempla desde la playa o desde un barco; lo ve tal como el mar se vive a sí mismo desvinculado de todo referente humano, como el protoelemento divino eternamente en movimiento y cambiante que agota sus energías en su propia entidad y consumiéndose a sí mismo.» Nolde interiorizó el mar elementalmente como infinito poder arquetípico. «Todo lo primigenio y prístino fascinaba siempre de nuevo mis sentidos», son sus propias palabras. «El vasto mar que brama y ruge se encuentra todavía en el estado de origen.» En su trasposición pictórica, este motivo le brinda posibilidades fuera de lo común de emplear el color, en su rica variedad y su juego libre y fluido, como su principal medio de expresión.

Frecuentemente Nolde opta por que la imagen cubra un área estrecha, la línea del horizonte es alta como una angosta franja de cielo y un primer plano de enormes y poderosas olas que se precipitan hacia el espectador. Esta factura le recuerda, como él mismo escribe, una travesía del estrecho de Kattegat con mar brava. Las aguas estaban «revueltas, nuestra embarcación era pequeña. Mi (mujer) Ada estaba mareada en cubierta, atada al mástil. ‘¡Qué hermoso es el mar!, decía; ¡qué poderoso y grandioso!’», exclamaba... Yo me encontraba cerca de ella, agarrándome convulsivamente a la barandilla de la escalera, mirando maravillado y tambaleándome con el barco sobre las olas. Tan intensamente se ha grabado ese día en mi memoria que años después pinté mis marinas sobre este modelo: las imágenes con



20. Mar de otoño XIX, 1911

verdes olas fieras y agitadas y sólo en el borde superior un poco de cielo amarillento. Si un golpe de mar me hubiera barrido de la cubierta, si yo hubiese tenido que luchar en el líquido elemento entre la vida y la muerte, ¿tal vez estaría en condiciones de pintar el mar de modo aún más impresionante?» Detrás de este interrogante puede que se esconda la añoranza básica propia de las ideas utópicas del expresionismo al volver a «acercar entre sí», en palabras de Ernst Bloch, «el interior humano y el interior del mundo».

El motivo del mar es muy frecuente y variado en la obra de Nolde. En otras representaciones el cielo y el mar se confunden en un rabioso juego cromático de tonos profundos, fríos, oscuros y graves, hasta tonalidades luminosas de ígnea candencia. En una serie de los «Cuadros no pintados» o en las tardías acuarelas marinas que hablan un lenguaje lírico, realizadas en 1946 durante una estancia de Nolde en Sankt Peter, en la costa occidental del Mar del Norte, aparecen a lo lejos en la vasta superficie del mar pequeños vapores o esbeltos barcos de vela. En el verano de 1930 y hasta muy entrado el otoño, el pintor se ha retirado a la isla de Sylt, en el Mar del Norte, no lejos de Seebüll. Junto a imágenes con retratos de mujer y representaciones de la vida en la playa van surgiendo numerosas pinturas y acuarelas que representan el oscuro y poderoso mar, entre las que figura -posiblemente realizada pocos años más tarde- la acuarela *Ola gigante* que sirvió de modelo bastante fiel a la conocida pintura de 1948 que en cierto modo constituye un punto culminante en la obra tardía de Nolde.



21. El mar III, 1913



22. Mar en calma, 1936



23. Mar (III), 1947



24. Ola gigante, 1948

PAISAJES

No puede considerarse un azar el que, con el comienzo de la pintura moderna -sobre todo del movimiento expresionista, cuya tradición está enraizada en el romanticismo-, la representación del paisaje desempeñe un papel privilegiado. Y es que, como apenas en ningún otro ámbito, el paisajismo se basa en la vivencia personal directa gracias a la cual las impresiones visuales se conjugan con calidades psíquicas emocionales. Ahora bien, la representación de paisajes no es tarea fácil, contrariamente a una creencia generalizada, pues además de una fuerte vinculación a la naturaleza exige un rico acervo de conocimientos y experiencia para integrar en un armónico conjunto pictórico la variedad de las apariencias y su ausencia de compromiso, lo fortuito y la amplitud del espacio, la relación de los objetos entre sí, individualidad y totalidad, así como luz y aire. El paisajismo favorece una apropiación personal autónoma, por lo que durante mucho tiempo se mantuvo un tanto al margen de las disciplinas académicas. En la tradicional escala de valores de los géneros pictóricos figuró durante siglos en los últimos puestos. Sólo con el auge de su importancia gracias al romanticismo y la intensa proximidad del mismo a la naturaleza comenzó un cambio de valoración.

Sorprende que Nolde aplique a su arte los criterios tradicionales estimando las imágenes de figuras como claramente superiores a otros géneros a pesar de que la representación de paisajes ocupa en su obra un lugar especial por su extensión y calidad. En febrero de 1925 escribe a Ernst Gosebruch, di-



25. Paisaje con potros, 1916

rector del Museo de Essen: «Me cuesta trabajo pintar paisajes; sólo después de haber retocado a fondo las pinturas una o dos veces me quedo satisfecho. En mi producción hay pocos paisajes que merezcan el mismo aprecio que algunas de las imágenes con figuras. Con los colores de aguada y en formatos pequeños consigo mejor la plenitud del efecto.»

A todo esto, Nolde tenía desde sus comienzos una relación personal entrañable con la naturaleza. Tempranamente, el paisaje se convirtió para él en vivencia primigenia. El artista asimiló la influencia de la vasta llanura de su patria chica junto al Mar del Norte con su alto cielo, la ancha visión hasta los horizontes y al mismo tiempo la intensa y consciente observación del acontecer y de los detalles de la naturaleza y la fluida transición de lo próximo a la lontananza dejando su impronta en él y también de modo inconfundible en su pintura. La conjugación de lo próximo, representado en primeros planos a escala excesiva, y la vagueante amplitud en el centro de la imagen se manifiesta llamativamente en pinturas como *Jardín otoñal* (1925) o *Amapolas y sonrosadas nubes vespertinas* (1945).

«Nuestro paisaje es humilde, ajeno a todo lo embriagador y exuberante, eso lo sabemos -escribe Nolde-, pero a quien sepa contemplarlo íntimamente le premia su amor con infinita, quieta y entrañable belleza, áspera grandeza y también con vida tempestuosamente agitada.» El llano paisaje de la ma-



26. Día de lluvia, 1918

risma cerca del mar constituye desde el principio un tema propio y sobresaliente en la obra del pintor. Suele pasar los veranos en la costa occidental del norte de Frisia, su patria chica, también cuando ya reside en Alsen. Este paisaje lo determinan su vasta extensión, el horizonte bajo, la alta bóveda celeste con multitud de fenómenos y las nubes que pasan aglomerándose sombríamente en los meses de verano cuando venían los pesados nubarrones cargados de tormentas», en palabras de Nolde. «En el llano espantan a los espíritus débiles, pero para los fuertes vienen a ser cada vez una poderosa vivencia por su dramatismo y grandeza.»

El colorido del paisaje es claro y sorprendentemente intenso. El verde saturado y bien empastado de las extensas praderas, el amarillo reluciente de los campos de colza, el azul diáfano y profundo de los ríos, lagos y acequias en que se refleja la luz cambiante del cielo. «En la zona fría de nuestros países nórdicos -recuerda Nolde sus impresiones de los mares del Sur- donde están los prados de un verde intenso, donde en los húmedos días de septiembre las flores relucen tan maravillosamente y tenemos los largos y ardientes crepúsculos matutinos y vespertinos: ahí los colores son más vivos que bajo el descolorante y abrasador sol ecuatorial.»



27. Paisaje (Frisia del norte), 1920



28. Molino, 1924



29. Nubes ligeras, 1927

FLORES

En 1903 -un año antes se había casado con la joven actriz Ada Vilstrup, de Copenhague- Nolde alquiló una casa de pescadores en la isla de Alsen, en el Báltico. Recuerda que «junto a las casas vecinas había pequeños jardines con rica vegetación muy cuidadas cercados por setos de boj y siempre con muchas flores» que motivaban al pintor. «El otoño fue muy florido y los pequeños jardines de los vecinos estaban cuidados amorosamente», escribe en otro pasaje. «Pinté en todos ellos, pero especialmente en el jardín de la señora Burchard.»

En 1906 realiza en Alsen sus primeros cuadros de flores y jardines, con los que Nolde encamina su arte hacia el color como medio de expresión por antonomasia. A estos cuadros corresponde una especial importancia en la temprana evolución de su arte. «Era en Alsen en el estío», cuenta Nolde en sus escritos biográficos. «Los colores de las flores me atraían irresistiblemente y de pronto me vi pintando. Amaba los lozanos colores de las flores y la pureza de ese colorido. Y amaba las flores por su destino: germinando, floreciendo, luminosas, ardientes, comunicando felicidad, inclinando y marchitándose para terminar en la fosa. No siempre nuestro destino humano es tan consecuente y hermoso.»

Donde quiera que Nolde se instala trata de configurar su entorno y crear jardines con flores: en Alsen y delante de su casa de Utenwarf, cerca del Mar del Norte; después -más voluntariosa y exuberante-



30. Amapolas y nubes rojas al atardecer, 1943

mente- en Seebüll. En esto se manifiestan su entrañable relación con la naturaleza, a la que se sentía estrechamente unido desde su temprana infancia, y la fuerte añoranza subyacente de una vida en armonía con aquella. Este motivo aflora permanentemente en su obra pictórica por mucho que el pintor ocasionalmente se distancie de esta temática. Nolde se percataba de que no pocos espectadores se dejaban seducir con demasiada ligereza y superficialidad más por un motivo placentero que por la configuración y el mensaje artísticos.

En 1916 Nolde traslada su residencia desde Alsen a su patria chica en el litoral de poniente, una granja situada junto a las aguas profundas -el *Tief* de Ruttebüll. Además de sus trabajos artísticos, da rienda suelta a «los viejos instintos naturales y a las satisfacciones que le produce una vida conforme a la naturaleza. Se dedica a la agricultura, practica la caza y planta un multicolor y exuberante jardín poblado de infinitas flores. «El jardín de Utenwarf, orientado oblicuamente mirando hacia el sol en la pendiente del montículo, era particularmente frondoso y lo cubrían innumerables flores», se entusiasma Nolde. «Las rosas, de un rojo luminoso, cubrían en oleadas la pendiente sur y en lo alto, alrededor del estrecho estanque lleno de peces, florecían estupendos arbustos. Se había convertido en todo un espectáculo. 'Un pequeño paraíso', al decir de la gente.» Pero no sólo allí, sino también en el jardín del palacio de Schackenborg, en el cercano pueblo de Mögeltondern, Nolde pinta imágenes de flores y jardines. Éstas en modo alguno son representaciones a modo de retratos;



31. Jardín con flores (M), 1922

Nolde las termina en su estudio y reproduce la naturaleza contemplada en «su trasmutación» por obra del artista.

Cuando en 1926 se marcha de Utenwarf para instalarse en Seebüll, proyecta el plano del nuevo jardín, que a duras penas hay que arrancar al suelo compacto de la llanura. Se abren zanjas de desagüe, como protección contra el viento y las tormentas, se levantan altas defensas de cañas y se plantan setos, matorrales y árboles. El vergel cercado con su rica variedad de arbustos y flores estivales y otoñales que encontramos en las pinturas y acuarelas de Nolde, con algún que otro huerto perdido entre la floresta, recuerda hasta en los setos de los arriates los abigarrados y luminosos jardines de los campesinos tal como Nolde los había conocido en su infancia y luego en Alsen. Ya en el otoño de 1928 puede dar noticias a su amigo Hans Fehr de «nuestro joven jardín con su turgente plétora de flores, tan hermoso como jamás lo tuvimos antes».



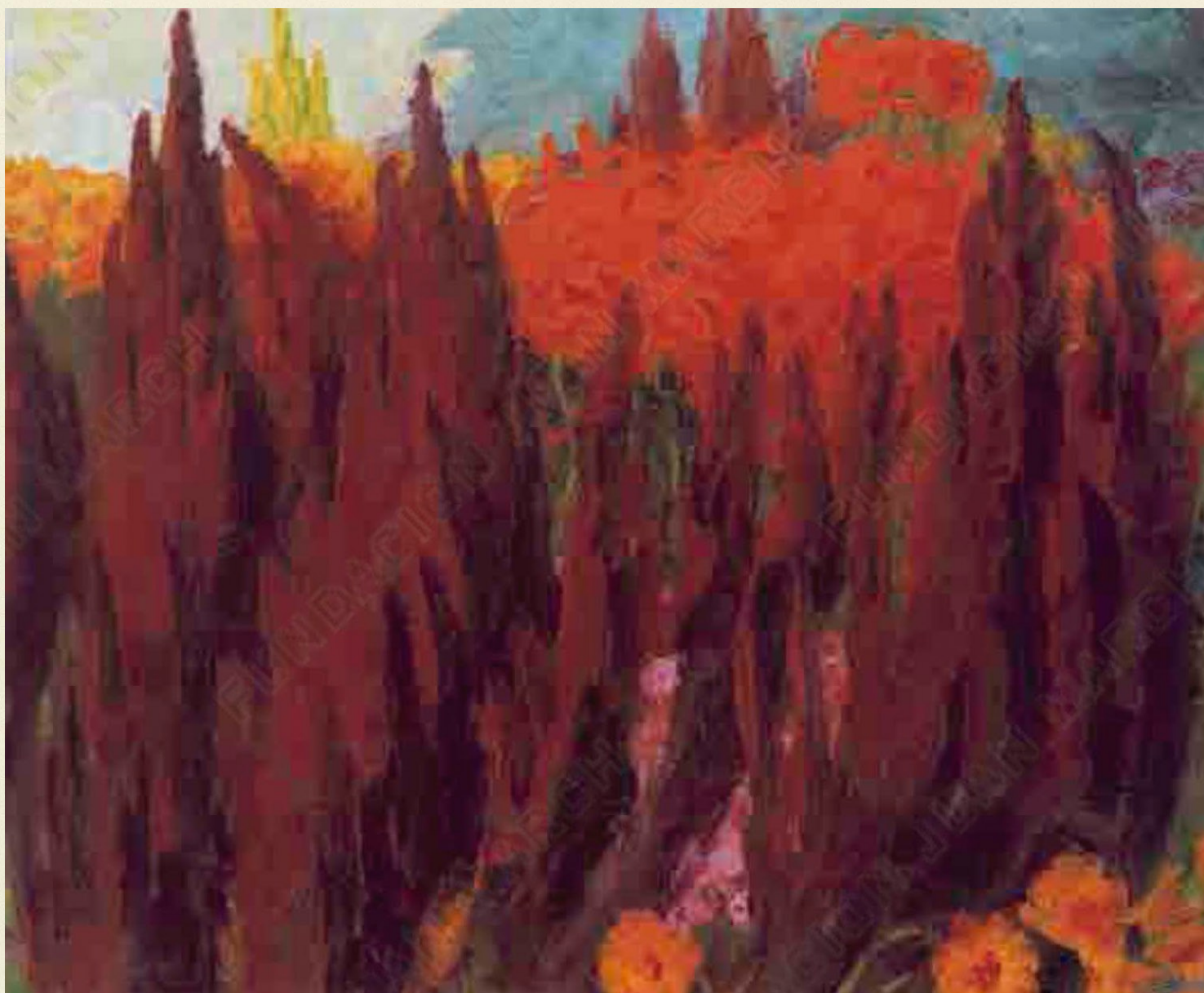
32. Jardín otoñal, 1925



33. Girasoles amarillos y marrones, 1935



34. Peonias e írides, 1936



35. Amaranto, 1939



36. Amapolas y lupinos, 1946

FIGURAS

Desde el principio, Nolde se empeña en conseguir la libre representación de figuras, imágenes que para él constituyen el punto culminante de su actividad creadora de arte. Inicia su pintura al óleo a mediados de los años noventa en San Gall, más bien con escasa experiencia, con un cuadro de gran formato, *Altas montañas*, en el que trabaja laboriosamente durante muchos meses. Estas protoformas míticas con las que trata de apropiarse la naturaleza a través de su personificación son fruto de la imaginación propia y materializan al mismo tiempo -como también las grotescas figuras en *El diablo y el sabio* o *Encuentro en la playa*- fenómenos de la naturaleza, recuerdos ancestrales y un profundo sentimiento natural que les insufla vida anímica. «El artista plástico vive por obra de sus ojos -así describe Nolde este proceso-; ve y contempla con inexorable precisión en y a través de la naturaleza para dar forma copiándola y mezclada con su propio genio a lo divino o humano -incluso lo fantástico está de algún modo vinculado a la naturaleza-.» Su capacidad de sugestión anima la naturaleza con seres tan primitivos como curiosos. Durante una solitaria estancia en 1902 junto al Mar del Norte, el pintor se ve rodeado de infinitas visiones. «Adonde miraba, la naturaleza estaba animada: el cielo, las nubes, en cada piedra y entre las ramas de los árboles, en todas partes se movían y vivían quieta o agitadamente mis figuras, que me entusiasmaban o acosaban para que las plasmará en imágenes. ¿Mas cuándo? Durante algunos instantes estaban presentes; después desaparecían y se disipaban.»



37. Público en el cabaret, 1911

El arte noldeano hunde sus raíces en lo fantástico estando ligado en cierto modo al «capricho como principio de arte». Lo fantástico-grotesco viene a ser una característica básica de su obra, así como de su pensamiento visual. «Cualquiera puede aprender a pintar mejor o peor tomando como modelo una imagen natural y con un poco de técnica», confiesa Nolde. «Pero crear lo fantástico sólo está en condiciones de hacerlo aquel a quien sus dotes le motivan imperiosamente.» Con los trabajos de este género se sitúa junto a Rembrandt y Daumier y en la tradición de Callot o Goya aproximándose a James Ensor, «hombre fino y fantástico», según palabras de Nolde, al que apreciaba particularmente como a Goya y a quien visitó en la primavera de 1911 en Ostende. También hay que mencionar en este contexto el repertorio mitológico de Arnold Böcklin, al que Kandinsky definiera como «buscador de lo interior en lo externo».

A su amigo Hans Fehr le comenta Nolde en 1909: «Es probable que los tiempos próximos crearán un arte situado más bien a medio camino entre naturaleza y fantasía.» Nolde está emparentado con la concepción del arte de Böcklin por fenómenos como la naturaleza animada, sueños y visiones, magia y mitos individuales, simbolismo de la naturaleza y un mundo de ideas e imaginaciones de rasgos telúricos. Pero así como en las personificaciones de Böcklin permanece claramente perceptible la dicotomía entre el marco de las vivencias personales y los mitos antiguos como fuerza cultural externa, pu-



38. Hermanos, 1918

diendo considerarse a la vez como profunda problemática de una época en la que, tras fachadas y disfraces, se disimulaba mucha realidad reprimida, esas personificaciones pierden en Nolde el carácter de figura del arte siendo, por el contrario, criaturas propias que, libres de influencias foráneas, «más allá de la razón y del saber» nacen de la ingenuidad y de una vital originalidad. Su modo de hacer se propone fundir al hombre y a la naturaleza directamente en un mito personal. No necesita la trasposición a figuras y escenas mitológicas como instancias intermedias entre la naturaleza y la vivencia interior y como posibilidad de expresión emocional. El mito es, antes bien, lo inmediato, primitivo, la penetración y fusión de hombre y naturaleza en el proceso creador mismo del que se elimina cualquier añadida influencia exterior. Lo que se busca es un lenguaje directo y apasionado en el que lo interior subjetivo encuentra su exteriorización y los recursos para la creación de la imagen, como el color, no son meros portadores de significados sino que ellos mismos devienen significativos.



39. Encuentro en la playa, 1920

LAS ACUARELAS DE NOLDE

Emil Nolde inicia con dibujos y acuarelas su obra de artista creador de imágenes en los tempranos años vividos en Suiza. Su pintura a la aguada tiene rango y valor similares al resto de su obra y fue durante algunas épocas de su vida su único medio de expresión. «Desde la factura intimista pero un tanto mezquinamente sutilizante» de las vistas de ciudades detalladas y topográficamente exactas cuando trabajaba en San Gall como profesor de dibujo, «conseguí con infinitos esfuerzos -relata Nolde- abrirme paso hacia la representación más libre, amplia y fluida, que requiere una comprensión y un tratamiento particularmente a fondo de la estructura y naturaleza de los papeles y de las posibilidades cromáticas, pero más que nada la capacidad de acomodación sensorial del ojo.» Ya en una etapa temprana experimentaba con colores y papeles y pintaba en la primavera de 1908 en Cospeda, lugar próximo a Jena, a la intemperie en la nieve durante las desapacibles horas del atardecer, «viendo con agrado cómo sobre el papel los colores se sedimentaban en forma de estrellas y radiaciones cristalinas». Procuraba incorporar los imponderables del azar al proceso creador haciendo que la naturaleza interviniera directamente en el mismo. En este contexto Nolde habla de la «colaboración de la naturaleza» y del «azar controlado» que estimula la naturaleza y, alternativamente, debe ser encauzado hacia determinadas trayectorias.

Nolde figura entre los grandes acuarelistas en el arte del siglo XX. En este ámbito alcanzó una seguridad sonambulesca en lo concerniente a la composición formal, y en el trato de los colores consiguió un virtuosismo punto menos que inasequible. La forma quedaba fijada así siempre con unas po-

40. La bodega de Auerbach, 1910-11



cas líneas estructuradas antes de que el color, completando la acción formativa, produjese su efecto configurando (la imagen) con sentimiento seguro. «Colores, el material del pintor, colores en su propia vida intrínseca»; con estas palabras el artista permite entrever su modo de trabajo. «Me gustaba prescindir de toda reflexión previa, bastándome una vaga idea concebida sólo como cadencia y colorido. A medida que avanzaba el trabajo de las manos iba surgiendo la obra.» Además de pintar con acuarela, empleaba a veces tinta china negra, tintas y tizas de color, temple y blanco opaco y, aproximadamente desde 1910, junto a otros soportes, papeles japoneses muy absorbentes que quedaban materialmente impregnados de color.

Nolde pintaba con pincel pesado bien cargado de color y movimientos rápidos y fluidos. La particularidad de los colores de aguada y la técnica de pintar mojado-en-mojado eran acordes con el afán de espontaneidad de Nolde, que trataba de apartar la inhibidora razón y atenerse en lo esencial al instinto. «Pintar dibujando o dibujar pintando sin reglas es muy difícil. A mí me gusta hacerlo todo lo bien que yo pueda», declara el 25 de mayo de 1945 en sus «Palabras al margen». Es éste, seguramente, el género supremo del trabajo artístico creador en lo que concierne al aspecto técnico.

En sus trabajos «de la temprana época de San Gall», cuando se había dedicado activamente a pintar acuarelas, Nolde vio el impulso decisivo. Luego, según relata, «esto volvió a cesar... hasta los años en



41. Bailarina de cabaret, 1910-11

torno a 1908», cuando redescubrió para sí este ámbito en Cospeda. «Mas entonces tuvo lugar un avance en esa técnica casi totalmente olvidada en Alemania, y desde esas fechas la pintura a la aguada ha seguido siendo para mí una necesidad.» El celebrado colorista eclipsa a veces al dibujante que sabe manejar con virtuosismo el severo y parco lenguaje de las imágenes en blanco y negro. Ya en 1907, Gustav Schiefler, presidente de la Audiencia de Hamburgo, protector de Nolde en sus comienzos, amigo de Edvard Munch y gran conocedor de la obra gráfica noldeana, hubo de manifestar su parecer: «Pero pretenden que no sabe dibujar. Quien, contemplando sus imágenes, sea capaz de cuestionarlo -¡hace falta atrevimiento!-, que se fije en sus dibujos a mano, aguafuertes y litografías.»

La obra de Nolde se caracteriza por una extraordinaria variedad, aunque -y esto vale también para las acuarelas- constituye una densa e integrada unidad rica en facetas. La amplia gama comienza, si se hace abstracción de las obras anteriores al cambio de siglo, con sombríos y enigmáticos autorretratos y conspicuos retratos de mujeres de la época en que el pintor formaba parte del grupo de artistas «Brücke», a los que siguen los paisajes y escenas de tabernas de Cospeda. En el invierno de 1910-11 frecuenta con su mujer la vida nocturna de la gran urbe que es Berlín reproduciendo incansablemente en acuarelas y dibujos a pincel con tinta china cuanto le rodea -«muchas cosas excitaban la vista por doquier»-. Se siente fascinado por el abigarrado lustre del hampa y el mundo galante, asiste a bailes de disfraces y teatros de variedades, visita el Palacio de Hielo, cafés nocturnos, cabarets y teatros con conocidas puestas en escena de Max Reinhardt; «a la media luz de las candilejas» dibuja lo que los escenarios ofrecen a su vista.

«Especialmente durante el viaje a Nueva Guinea me sentí feliz con ese material», la acuarela, declara Nolde, «aunque se resista en su transparente y luminosa belleza». En 1919, durante una estancia del pintor en el islote de Hooge, en el Mar del Norte, plasma en papel compacto extrañas fantasías con seres curiosos y grotescos. Vienen después las acuarelas del viaje a España (1921), con gitanillas que bailan, animales exóticos (1923-24) del parque zoológico de Berlín, retratos, flores y mares, paisajes del entorno de Utenwarf y Seebüll y acuarelas alpinas de sus repetidas estancias en Suiza. Al igual que las marinas, alcanzan un alto grado de abstracción, de suerte que los detalles ya no son discernibles. Lo que da vida y entidad a estas creaciones es el libre y lúdico fluir de los colores.

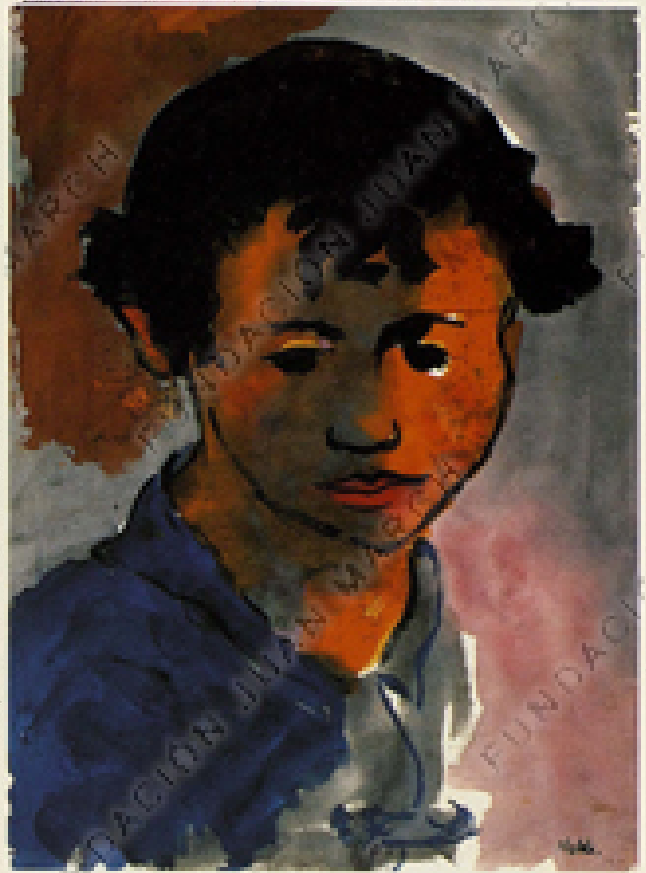
En los años 1931 a 1935 Nolde pinta una secuencia de acuarelas de libre invención, muchas de formato inusualmente grande: sus «Fantasías», que por su factura y temática pueden considerarse como precursores inmediatos de los «Cuadros no pintados». Lo que representa en estas creaciones son seres extraños y bizarros surgidos de fábulas y sagas, multicolores imágenes oníricas, figuras humanas y de animales, duendes y fantasmas, rostros descompuestos, personajes elegíacos, también grupos, sobre todo parejas juvenilmente exóticas o en la tensa relación que enfrenta al anciano con la mujer joven. «Surgieron sin ningún modelo ni parangón -comenta el pintor- y sin ninguna idea claramente perfilada.»

«Cuadros no pintados» fue el nombre con que Nolde designó a una serie de acuarelas y *gouaches* de formato reducido, a veces apenas mayores que la palma de la mano, que realizó furtivamente en Seebüll durante el tiempo en que le estaba prohibido pintar, pero ya a partir de 1938 trabajando en un escondido aposento. Acompañaban a estas obras anotaciones a modo de diario (sus «Palabras al margen», a las que se refiere en su *Autobiografía*): «La mayor parte de estas pequeñas láminas libremente fantás-

ticas las realicé en un lugar discreto y retirado de la casa durante los años que estuve proscrito. Se las di a amigos para que las guardaran, pues no debían ser vistas por ojos inexpertos en arte. Se trata generalmente de bosquejos para imágenes con figuras, a veces grotescos y brutales, naturales y también ajenos a la naturaleza, dejando abiertas todas las posibilidades y aprovechando lo consciente y fortuito, lo comprensible y lo sentido.» Es el colorido lo que les da vida, representando un punto culminante de la obra de Nolde.



42. Gitanilla, 1921



43. Joven (con capa azul), 1921



44. Gitana (con traje morado), 1921



45. Mujer en traje azul, s.f.



46. Retrato de mujer (amarillo y verde), s.f.



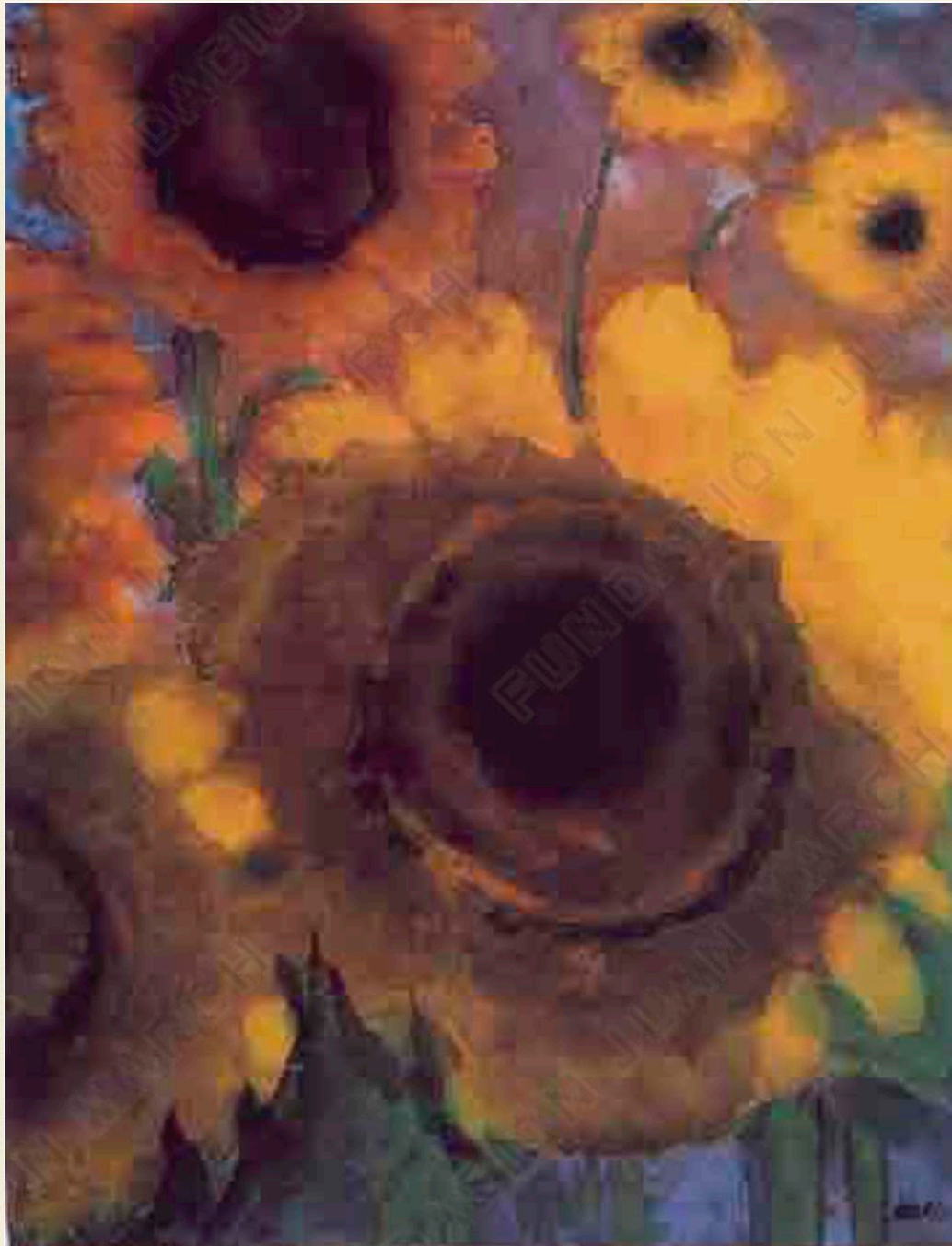
47. Retrato de mujer (con pelo negro azulado), s.f.



48. Cabeza de hombre, s.f.



49. Amapolas rojas y amarillas, s.f.



50. Girasoles, s.f.



51. Írides blancas y flores moradas, s.f.



52. Dalias amarillas y moradas, s.f.



53. Paisaje de marisma oscuro, s.f.



54. Verano tardío (granja de Seebüll), s.f.



55. La granja de Hülltoft en invierno, s.f.



56. Dos molinos, s.f.



57. Matterhorn (Monte Cervino), 1930



58. Mar (morado-amarillo-verde), s.f.



59. Mar con nube morada, s.f.



60. Mar oscuro, s.f.



61. Dos ancianos, 1931-35

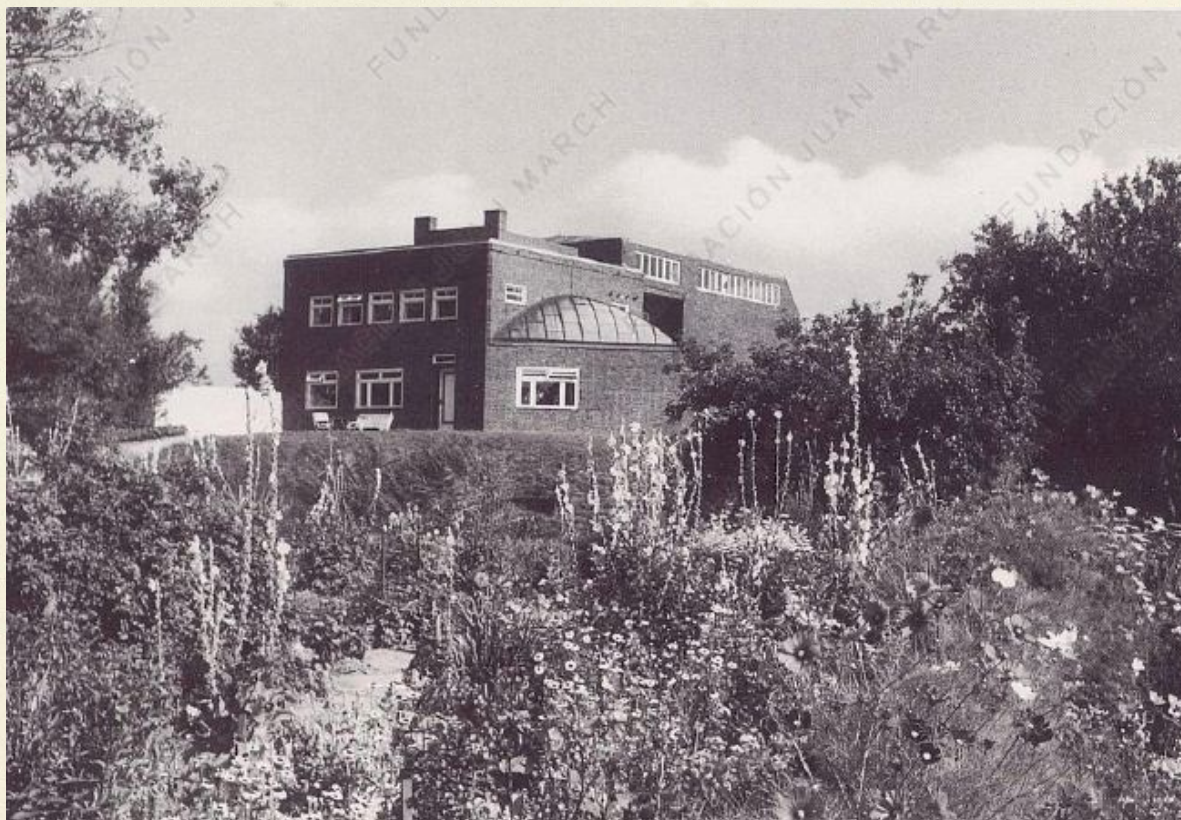


62. Bestia y mujer, 1931-35

LA FUNDACIÓN ADA Y EMIL NOLDE EN SEEBÜLL

«Los museos se han convertido en institutos de historia del arte destinados a historiadores del arte; para éstos es una gozada; para el pueblo un horror», escribe Nolde a principios de marzo de 1928 a su amigo Max Sauerlandt, director de un museo en Hamburgo. «Los grandes museos son aglomeraciones masificadas y entidades para darse pisto.» Lo que Nolde exige es «exactamente lo contrario» del «principio museístico» dominante con el «destierro absoluto de todo lo científico. Construye en Berlín en los más diversos sectores de la ciudad nueve sencillas edificaciones rectangulares cada una con cinco salas. Exhibe en cada una de estas casas 200 obras de arte de máxima categoría del género, época y clase más diversos y deja que los visitantes miren y contemplen libres de todo lastre constrictivo y embrollador.»

Lejos de las ciudades, en la proximidad del Mar del Norte y de la frontera con Dinamarca, Seebüll, la casa-estudio del pintor Emil Nolde -y sede de su fundación- está situada en la plana y ancha marisma sobre una elevación artificial del terreno. Después de su muerte, el sin-



La Fundación Nolde en Seebüll.

gular edificio con semblanza de castillo que alberga el rico legado artístico dejado por el pintor abrió sus puertas como museo al gran público siguiendo las instrucciones de Nolde: «por una parte, para los habitantes de nuestra propia patria chica» y, además -en sentido metafórico-, para caminantes espirituales buscadores procedentes de cualquier parte», según consta en la introducción a la escritura fundacional contenida en las disposiciones testamentarias de Nolde de abril de 1946. En ella el pintor recoge la idea que veinte años antes manifestara a Max Sauerlandt. Frente al «inconveniente del exceso de oferta» en los grandes museos, Seebüll debía ser un modesto lugar especial «para un poco de felicidad y reposo artístico-espiritual». «Agradecidos a la patria chica que nos permitió vivir una infancia soleada y también agradecidos a los países -Dinamarca y Alemania- que nos concedieron su protección y patrocinio tanto en tiempos difíciles como de bonanza, creamos una fundación independiente y libre «para fomentar el amor al arte del público en general» y «utilidad de todos», así como para que sirva de «puente de entendimiento entre Escandinavia y Alemania». Las exposiciones, que cambian cada año, con más de 160 pinturas, entre las que figuran «La Vida de Cristo» (1911-12) en nueve fragmentos, acuarelas, los «Cuadros no pintados» y dibujos, además de trabajos gráficos y de artesanía, proporcionan una visión concentrada de la labor artística de este destacado expresionista. Algunas exposiciones monográficas se dedican a determinados grupos y temáticas.

«Personalmente opino que mi arte, pese a viajes a muchas partes, está arraigado profundamente en el terruño, la estrecha faja de tierra entre los dos mares», escribe Nolde a finales de octubre de 1922 al director del Museo de Essen, Ernst Gosebruch, prosiguiendo luego, pensativamente, tal como más tarde queda recogido en el acta fundacional: «Tal vez (ese arte) deba llegar a ser un lazo de unión entre Alemania y los países nórdicos.» Se había percatado claramente de que su arte tenía su origen ahí y que a lo largo de toda su vida ese mundo fue el soporte del mismo inspirando la atmósfera que lo caracteriza. Durante sus tempranos años de aprendizaje y viajes, que le llevaron al sur de Alemania, Berlín y Suiza, regresaba una y otra vez para prolongadas estancias al Schleswig septentrional. También desde la isla de Olsen en el Báltico, donde Nolde había adquirido desde 1903 una casa de pescador, se sentía atraído frecuentemente por la costa occidental. En 1916 trasladó a la misma su residencia definitiva instalándose en Utenwarf, una casa de labranza próxima a Mögeltondern desde la que podía verse cómodamente Seebüll, donde fijaría su residencia diez años más tarde.

Sin embargo, a partir de 1905 Nolde solía pasar los inviernos en Berlín, escapando así al clima inhóspito de la estación áspera y sombría con sus borrascas y meses grises. Como centro de cultura, la metrópoli era para él una necesidad vital para sustraerse a la estrechez y al peligro de aislamiento en la provincia, máxime cuando ahí difícilmente podía esperar que su arte fuera comprendido. A partir de 1910 poseía un estudio en la calle Tauentzien, desde finales del otoño de 1929 otro en la Bayernallee que en febrero de 1944 fue destruido, incluida su extensa colección de trabajos gráficos, por el impacto de una bomba. Anteriormente tuvo la ocurrencia de construirse una casa en Berlín-Zehlendorf según proyectos de Mies van der Rohe que se exhiben en el Museo de Arte Moderno neoyorquino. A comienzos de la primavera regresaba puntualmente a su entorno rural norteño. Cabe suponer que no otros fueron los sentimientos de Cézanne: París como la gran urbe y centro cultural y el paisaje alre-

dedor de Aix como recinto familiar y nativo fueron los dos polos entre los cuales se desarrolló su vida.

Nolde viajó mucho y a regiones remotas: estancias en Europa septentrional, Suiza, Francia y España (1921), así como en 1913-14 el viaje a los lejanos mares del Sur como miembro de una expedición: todos esos mundos quedaron incorporados a su arte. Sin embargo era perfectamente consciente de que el auténtico fundamento de su personalidad artística lo constituía, entre sus angostos confines, el terruño. «Aunque mi saber y mis anhelos de ensanchamiento y posibilidades de representación artísticos alcanzan a las más remotas regiones primigenias, ya sea en la realidad, la imaginación o en sueños, lo cierto es que la patria pequeña, el terruño, no dejan de ser el verdadero fundamento arquetípico», convirtiéndose en refugio cuando sus obras son tildadas de «degeneradas» e incautadas en los museos alemanes. La emigración no se le brinda como escapatoria y sólo le queda el recurso de retirarse a Seebüll. En noviembre de 1933 Ada Nolde escribe a Paul Klee, a quien se había forzado a renunciar a su actividad docente en la Academia de Düsseldorf y que a finales de aquel año pudo emigrar instalándose en Berna: «También a Emil se le combate sin perdonar ningún medio, pero es como si todo esto no hiciera mella en él; su vinculación a Alemania es tan fuerte que si fuese trasplantado se arrancarían sus raíces sin poder encontrar otra tierra para ellas.» Durante el tiempo que tuvo prohibido pintar -prohibición impuesta en 1941, a la vez que Nolde quedó excluido de la Cámara Alemana de Artes Plásticas por el presidente de la misma, Adolf Ziegler, «por falta de fiabilidad»- surgieron en el lejano Seebüll los «Cuadros no pintados», esa serie clandestina de más de 1.300 acuarelas y *gouaches* de reducido formato de la que sólo un pequeño grupo de amigos tenía conocimiento.

Ya en años tempranos, el deseo de encontrar para su obra un hogar duradero agitaba la fantasía de Nolde. Con la construcción de la casa en Seebüll, los viejos sueños se hicieron realidad. La idea de la fundación queda plasmada en una primera versión escrita en el testamento de 1934, en el que se esbozan su organización y cometidos dentro de un marco pragmático de amplias miras. La formulación definitiva y la redacción del acta correspondiente aparecen en el testamento de 1946.

Los proyectos de construcción de diques y drenajes, que amenazaban con alterar el paisaje originario, habían hecho que Nolde abandonara Utenwarf, que en 1920, al modificarse el trazado de la frontera, llegó a estar enclavado en territorio danés. A Nolde se le concedió entonces la nacionalidad danesa que conservaría durante el resto de su vida. Después de una larga búsqueda por la costa occidental hasta la región de Hamburgo pudo adquirir, algo más al sur de Utenwarf, la granja desocupada con una elevada Warft* en la que, en los años 1927 a 1937, se hizo construir según planos propios la casa Seebüll, una edificación singular y compacta realizada en clinker azul-morado adaptada a las necesidades del pintor. Lo primero que quedó terminado fue el taller, «un auténtico estudio en comparación con el cobertizo de tablas tan querido en Alsen y el henil de Utenwarf». A esta construcción siguió al suroeste, hacia el jardín, orientada por la trayectoria del sol, la vivienda sobre una planta octogonal. Como «la realización de un deseo de toda la vida» fue añadida en 1937 una planta sobre el estudio

*Elevación artificial del terreno en las aguas bajas del Mar del Norte para proteger las casas construidas sobre la misma contra las mareas vivas.

para la galería de cuadros en la que, dispuestas en dos hileras y muy juntas unas a otras, mostraba a sí mismo y a sus amigos sus pinturas. A causa de «las prohibiciones», esta galería se convertiría en «la prisión» de sus cuadros, «solitaria y cerrada con llave». Porque casi paralelamente se desarrollaba la campaña contra el «arte degenerado», en la que más de mil obras de Nolde fueron incautadas en museos alemanes. Coincidiendo con la terminación de la obra y su setenta cumpleaños, el pintor recibió desde Múnich la noticia de la exposición «Arte degenerado», en la que Nolde era el más representado de todos los artistas.

A finales de 1937, el galerista Rudolf Probst, de Dresde, que en 1927 había organizado la gran exposición con ocasión del sesenta cumpleaños de Nolde, escribía al pintor con sorprendente presentimiento y clarividencia: «No puedo imaginarme nada más hermoso para la conciencia moderna de nuestro tiempo que un museo en el quedase reunida su obra de modo exclusivo y completo. Si existiese, yo también podría imaginarme peregrinaciones que en nuestro tiempo se encaminan hacia allí. ¡Qué fuente de fuerza sería semejante lugar!» Cerca de cien mil visitantes acuden cada año de marzo a noviembre a Seebüll para vivir la obra pictórica de Nolde en su cambiada selección y renovado agrupamiento. Porque la extraordinaria riqueza y envergadura de esta colección que constituye el legado de Nolde, su alto rango artístico sin excepción y la rica variedad del conjunto de su obra hasta la fase tardía de los «Cuadros no pintados» como uno de sus puntos culminantes permiten una y otra vez -incluso para conocedores- nuevos descubrimientos a veces sorprendentes.

Rodeada de un espléndido jardín de flores también proyectado por Nolde, la poderosa mansión se alza altiva emergiendo de las tierras bajas. La singularidad del paisaje frisio septentrional próximo al mar y lo peculiar del lugar, con su ambiente de arquitectura y jardín, no se reducen a meros ingredientes accesorios del arte de Nolde. Antes bien, el arte y la naturaleza constituyen en este conjunto una unidad estrechamente imbricada, sensible y tensa. El mundo exterior se interioriza, dilucida la obra artística y viceversa.



Pequeña cabaña en el jardín de Seebüll.

BIOGRAFÍA



Emil Hansen (c. 1886), aprendiz en Flensburg.

- 1867 – 1884** Nace el 7 de agosto de 1867 en Nolde, pueblo cerca de la frontera alemana con Dinamarca. Cuarto hijo del labrador Niels Hansen, asiste a la escuela del pueblo.
- 1884 – 1888** Con 17 años entra como aprendiz en un taller de ebanistería de Flensburg, donde es instruido en el diseño de muebles y la talla en madera. También toma clases de dibujo artístico.
- 1888 – 1891** Trabaja como tallista de muebles en diversas fábricas (Múnich, Karlsruhe y Berlín). Asiste a las clases nocturnas de la Escuela de Artes y Oficios de Karlsruhe.
- 1892 – 1897** Profesor de dibujo ornamental y de modelado en la Escuela de Artes y Oficios de San Gallen (Suiza). Viajes a Milán, Múnich y Viena. Primeras acuarelas de paisajes y, en 1896, su primer óleo. Obtiene éxito con sus dibujos y acuarelas en tamaño de tarjeta postal, cuya venta le permite dedicarse exclusivamente a la pintura.
- 1898 – 1900** Rechazado por la Academia de Franz Stuck, en Múnich, asiste a la escuela particular de Friedrich Fehr. Realiza sus primeros grabados y alguna litografía. En 1899 asiste a la escuela de Hölzel, en Dachau. En otoño viaja a París, donde asiste a la Académie Julien. Estudia las colecciones del Louvre.
- 1901 – 1902** Pasa el verano en Lildstrand, pueblo de pescadores situado al noroeste de Dinamarca. Conoce a Ada Vilstrup, estudiante danesa de arte dramático. Estancias en Copenhague y Berlín. En 1902 contrae matrimonio con Ada y adopta el nombre de su pueblo natal, Nolde.
- 1903 – 1905** Pasa los veranos en la isla de Alsen, donde alquila una casa, y los inviernos en Berlín (hasta 1916). Por enfermedad de Ada pasan medio año en Italia (1904-5). En otoño surge la serie al aguafuerte "Fantasías".
- 1906 – 1909** Los pintores del "Brücke" ("El Puente") ven en Dresde cuadros de Nolde y le animan a integrarse en su grupo artístico. Schmidt-Rottluf pasa cuatro meses en Alsen como invitado de Nolde. A finales de 1907 Nolde deja de ser miembro del "Brücke". Conoce a Edvard Munch. Se hace miembro de la Sezession de Berlín. Primeros cuadros de tema religioso (*La Última Cena, Pentecostés, La Burla*).
- 1910 – 1912** Exposiciones en Hamburgo, Essen, Hagen. Pinta 84 óleos y realiza los aguafuertes y xilografías del puerto de Hamburgo. Viaja a Holanda y Bruselas. Visita a Ensor. En 1911 pinta los cuadros de la vida nocturna berlinesa. Tras duras críticas al presidente de la Sezession, Max Liebermann, Nolde queda excluido de este grupo y milita en la Neue Sezession. La serie "Mares de otoño" surge entre 1910 y 1911. Estudios en el Museo de Etnología de Berlín. De 1911 a 1912 realiza *La vida de Cristo*, retablo en nueve escenas. Gustav Schiefler publica el primer tomo de la obra gráfica de Nolde. Participa en la II Exposición del "Blauer Reiter" ("El Jinete Azul") y en la del Sonderbund de Colonia (Alianza Separatista de Artistas y amigos del Arte de Alemania Occidental).
- 1913 – 1914** Viaja a Nueva Guinea formando parte de una expedición etnológica. Pasa por Moscú, Siberia, Manchuria, Corea, Japón, China, Manila y las Islas Palau. El estallido de la primera guerra mundial sorprende a Nolde y a su mujer durante el viaje de regreso en Port Said, donde son confiscados sus dibujos y óleos pintados en Oceanía.



La casita de Alsen.

1915 – 1920 En 1915 Nolde pinta 88 cuadros, entre ellos *El entierro*. Abandona Alsen y se muda a Utenwart, en la costa occidental de Schleswig. Exposiciones en Hannover, Múnich, Hamburgo, Francfort y Kiel. Viaje a Dinamarca.

En 1919 pasa la primavera en la isla Hallig Hooge, donde realiza una serie de acuarelas de tema fantástico.

Debido a un plebiscito celebrado en 1920, Utenwarf pasa a ser territorio danés y Nolde adopta la nacionalidad danesa.

1921 – 1925 Viaje a Inglaterra. En Plymouth recupera su obra confiscada. De allí, pasando por París, sigue a España -Barcelona, Granada, Madrid, Toledo-. En 1924 viaja a Italia -Venecia, Repallo, Arezzo- y Viena.

1926 – 1930 Abandona Utenwarf y adquiere la Warft (elevación artificial del terreno en las aguas bajas del Mar del Norte para proteger las casas construidas sobre la misma contra las mareas vivas) de Seebüll y la vecina finca. En 1927 construye una nueva casa según su propio diseño. Con motivo de su 60 cumpleaños, exposición en Dresde (433 obras) y, sucesivamente, en Hamburgo, Kiel, Essen y Wiesbaden.

Es nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Kiel. Schiefler publica el segundo tomo de la obra gráfica de Nolde. El pintor pasa el verano de 1930 en la isla de Sylt. Comienza un registro de sus obras y su *Autobiografía*.

1931 – 1937 En 1931 es elegido miembro de la Academia de Artes Prusiana y dos años después es obligado a dimitir. Sufre un cáncer de estómago del que es operado en Hamburgo en 1935.

En 1937, dentro de la política cultural nazi contra el denominado "arte degenerado", son confiscadas 1.052 obras de Nolde propiedad de diversos museos y galerías. De éstas, 48 son colgadas en la exposición del mismo nombre.

1938 – 1945 Reside entre Seebüll y Berlín y pasa los inviernos en la montaña suiza. Desde 1940 reside de forma permanente en Seebüll. Un año después se le excluye de la Reichskunstkammer (Cámara de Arte del Reich) y tiene prohibición de pintar, exhibir y vender su obra. Pinta secretamente más de 1.300 acuarelas de tamaño reducido a las que llama los "Cuadros no pintados".

En 1944 un bombardeo destruye su taller en Berlín. Se pierden cerca de 3.000 obras entre grabados, acuarelas y dibujos.

1946 – 1949 Muerte de su mujer Ada.

Concesión del título de Profesor por el Gobierno del Land de Schleswig-Holstein. En 1948 Nolde se casa con Jolanthe Erdmann.

Viaja a Suiza. Recibe la Medalla Stephan Lochner de la ciudad de Colonia.

1950 – 1956 Premio de Gráfica de la XXVI Biennale de Venecia. En 1952 se le concede la Orden "Pour le mérite".

Entre 1945-1951 pinta más de cien óleos y hasta 1955 continúa con las acuarelas.

Muere el 13 de abril de 1956. Se crea la Fundación Seebüll Ada y Emil Nolde.



Nolde con su mujer Ada en el jardín de Seebüll.

CATÁLOGO

PINTURAS (Óleo sobre lienzo)

• Pinturas religiosas

1. Espíritu libre, 1906
69 x 89 cm.
Fundación Nolde
2. La Burla, 1909
86 x 106,5 cm.
Brücke-Museum, Berlín
3. La hija del faraón encuentra a Moisés, 1910
86 x 106,5 cm.
Fundación Nolde
4. Cristo en Betania, 1910
106,5 x 86,5 cm.
Colección particular
5. El Juicio Final, 1915
117 x 87 cm.
Fundación Nolde
6. El Tributo de la Moneda, 1915
117 x 87 cm.
Kunsthalle zu Kiel, Alemania
7. El Entierro, 1915
86,5 x 117 cm.
Fundación Nolde
8. El diablo y el sabio, 1919
100,5 x 73,5 cm.
Fundación Nolde
- Tríptico del Martirio, 1921
9. Martirio I, 120,5 x 106,5 cm.
10. Martirio II, 106,5 x 156,5 cm.
11. Martirio III, 121 x 106,5 cm.
Fundación Nolde
12. El Paraíso perdido, 1921
106,5 x 157 cm.
Fundación Nolde
13. La tentación de José, 1921
86,5 x 100,5 cm.
Fundación Nolde
14. La Adoración, 1922
105 x 140 cm.
Museum Folkwang Essen,
Alemania
15. La Sagrada Familia, 1925
100,5 x 86,5 cm.
Fundación Nolde
16. Quien no se hiciere como un niño,
1929
120 x 106 cm.
Museum Folkwang Essen,
Alemania
17. La Adoración de los Reyes, 1933
73,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde
18. Jesús y los escribas, 1951
73 x 100,5 cm.
Fundación Nolde
- Naturaleza: mares
19. Mar de otoño VII, 1910
60 x 70 cm.
Fundación Nolde
20. Mar de otoño XIX, 1911
72,5 x 86,5 cm.
Fundación Nolde
21. El mar III, 1913
87 x 100,5 cm.
Fundación Nolde
22. Mar en calma, 1936
67,5 x 88,5 cm.
Colección particular
23. Mar (III), 1947
67,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde
24. Ola gigante, 1948
68,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde
- Paisajes
25. Paisaje con potros, 1916
73,5 x 101 cm.
Fundación Nolde
26. Día de lluvia, 1918
73,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde
27. Paisaje (Frisia del Norte), 1920
86,5 x 106,5 cm.
Fundación Nolde
28. Molino, 1924
73,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde
29. Nubes ligeras, 1927
73 x 87 cm.
Fundación Nolde
30. Amapolas y nubes rojas al atardecer, 1943
67,5 x 88 cm.
Fundación Nolde
- Flores
31. Jardín con flores (M), 1922
73,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde
32. Jardín otoñal, 1925
73,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde

- | | | |
|---|--|--|
| <p>33. Girasoles amarillos y marrones, 1935
74 x 89 cm.
Fundación Nolde</p> <p>34. Peonias e írides, 1936
67,5 x 88,5 cm.
Fundación Nolde</p> <p>35. Amaranto, 1939
73,5 x 88 cm.
Fundación Nolde</p> <p>36. Amapolas y lupinos, 1946
67 x 88 cm.
Fundación Nolde</p> <p>• Figuras</p> <p>37. Público en el cabaret, 1911
86 x 99 cm.
Fundación Nolde</p> <p>38. Hermanos, 1918
79 x 66 cm.
Fundación Nolde</p> <p>39. Encuentro en la playa, 1920
86,5 x 100 cm.
Fundación Nolde</p> | <p>ACUARELAS</p> <p>40. La bodega de Auerbach, 1910-11 (el actor Bassermann como Mefisto)
29,7 x 37,7 cm.</p> <p>41. Bailarina de cabaret, 1910-11
35 x 25,8 cm.</p> <p>42. Gitanilla, 1921
48,6 x 35 cm.</p> <p>43. Joven (con capa azul), 1921
27,8 x 21,6 cm.</p> <p>44. Gitana (con traje morado), 1921
48 x 34 cm.</p> <p>45. Mujer en traje azul, s.f.
47,8 x 34 cm.</p> <p>46. Retrato de mujer (amarillo y verde), s.f.
47,4 x 34,5 cm.</p> <p>47. Retrato de mujer (con pelo negro azulado), s.f.
47,2 x 34,5 cm.</p> <p>48. Cabeza de hombre, s.f.
47,2 x 35,8 cm.</p> <p>49. Amapolas rojas y amarillas, s.f.
34,1 x 45,9 cm.</p> <p>50. Girasoles, s.f.
45,7 x 34,7 cm.</p> | <p>51. Írides blancas y flores moradas, s.f.
34,5 x 45,7 cm.</p> <p>52. Dalias amarillas y moradas, s.f.
48 x 35,6 cm.</p> <p>53. Paisaje de marisma oscuro, s.f.
35,7 x 46,9 cm.</p> <p>54. Verano tardío (granja de Seebüll), s.f.
35,1 x 45,6 cm.</p> <p>55. La granja de Hülltoft en invierno, s.f.
35 x 46,1 cm.</p> <p>56. Dos molinos, s.f.
35,6 x 49,1 cm.</p> <p>57. Matterhorn (Monte Cervino), 1930
35,5 x 45,8 cm.</p> <p>58. Mar (morado-amarillo-verde), s.f.
33,9 x 47,2 cm.</p> <p>59. Mar con nube morada, s.f.
36,5 x 50,8 cm.</p> <p>60. Mar oscuro, s.f.
36,4 x 45,8 cm.</p> <p>61. Dos ancianos, 1931-35
53,3 x 37 cm.</p> <p>62. Bestia y mujer, 1931-35
45,4 x 60,8 cm.</p> |
|---|--|--|

Todas las acuarelas proceden de la Fundación Nolde-Seebüll.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1997
© Nolde-Stiftung Seebüll

Textos:
© Dr. Manfred Reuther

Diseño catálogo:
Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:
© Nolde-Stiftung Seebüll
© Elke Walford, Hamburgo

Traducción:
Francisco de A. Caballero

Fotomecánica, fotocomposición e impresión:
Jomagar, Móstoles (Madrid)

Encuadernación:
Ramos

ISBN:84-7075-471-8 Fundación Juan March
ISBN:84-89935-00-9 Editorial de Arte y Ciencia
Depósito legal: M. 31.658-1997

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	Arte Español Contemporáneo, 1973-1974.*
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Halimann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henry Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phyllis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon.* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol, Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline, con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn, con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos, con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés: Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar, con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con textos de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan koja.</p> <p>Rouault, con textos de Stephan koja.</p>		<p>Motherwell: Obra gráfica 1975-1991, con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann, con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec, con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares, obra sobre papel, con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann, con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella, obra sobre papel, con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	E. Nolde: Naturaleza y Religión, con textos del Dr. Manfred Reuther.	Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. El objeto del Arte, con textos de Javier Maderuelo.

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
Museo d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

