



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

LOVIS CORINTH

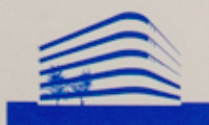
1999

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

www.march.es





Lovis Corinth

Lovis Corinth

LOVIS CORINTH

8 de Octubre - 19 de Diciembre 1999

Fundación Juan March

ÍNDICE

	<u>Pág.</u>
PRESENTACIÓN	5
LOVIS CORINTH: LA VIDA DE UN ARTISTA ENTRE DOS ÉPOCAS Por Thomas Deecke	9
LOVIS CORINTH: UNA RETROSPECTIVA Por Sabine Fehlemann	19
PINTURAS	35
BIOGRAFÍA Por Antje Birthälmer	92
CATÁLOGO	94

CUBIERTA: *Selbstporträt vor der Staffelei (Autorretrato delante del caballete)*, 1919.

Con la colaboración de **IBERIA**

Con la exposición Lovis Corinth (Tapiaw, Prusia, 1858-1925, Zandvoort, Holanda), la Fundación Juan March ofrece por primera vez en España una muestra retrospectiva de este artista alemán.

Lovis Corinth figura entre los más importantes pintores alemanes de las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Firmemente arraigado en la tradición de la pintura figurativa, admiraba a Rubens, Rembrandt, Frans Hals y Velázquez. Luego, en el devenir de su obra llevó los clásicos motivos religiosos, históricos y mitológicos con vigor e imaginación a interpretaciones novedosas, como se puede comprobar en esta exposición.

Siendo uno de los más importantes retratistas alemanes, no tardó en emprender nuevos derroteros adentrándose en el estado de ánimo, talante y porte de los personajes por él retratados. Además, los numerosos autorretratos dan testimonio de la tortuosa trayectoria de su obra.

Después de una grave enfermedad que en 1911 puso su vida en peligro, la evolución de la obra de Corinth salió modificada y modernizada de este trance. Sus reacciones ante las nuevas experiencias artísticas como el expresionismo (y su propia afinidad al mismo) se tornan positivas.

Corinth fue a lo largo de toda su vida un solitario, un *outsider*, que no creó escuela ni tuvo discípulos directos. Después de él, Max Beckmann y Oskar Kokoschka recogen el testigo y continúan por la vía de la tradición.

Muy estimado en su tiempo, difamado por el nacionalsocialismo, que llegó a calificar su obra como degenerada, ésta cayó luego en el olvido. El creciente prestigio mundial del que hoy goza la obra de Lovis Corinth ha hecho que el pintor vuelva a ocupar el lugar que en justicia le corresponde.

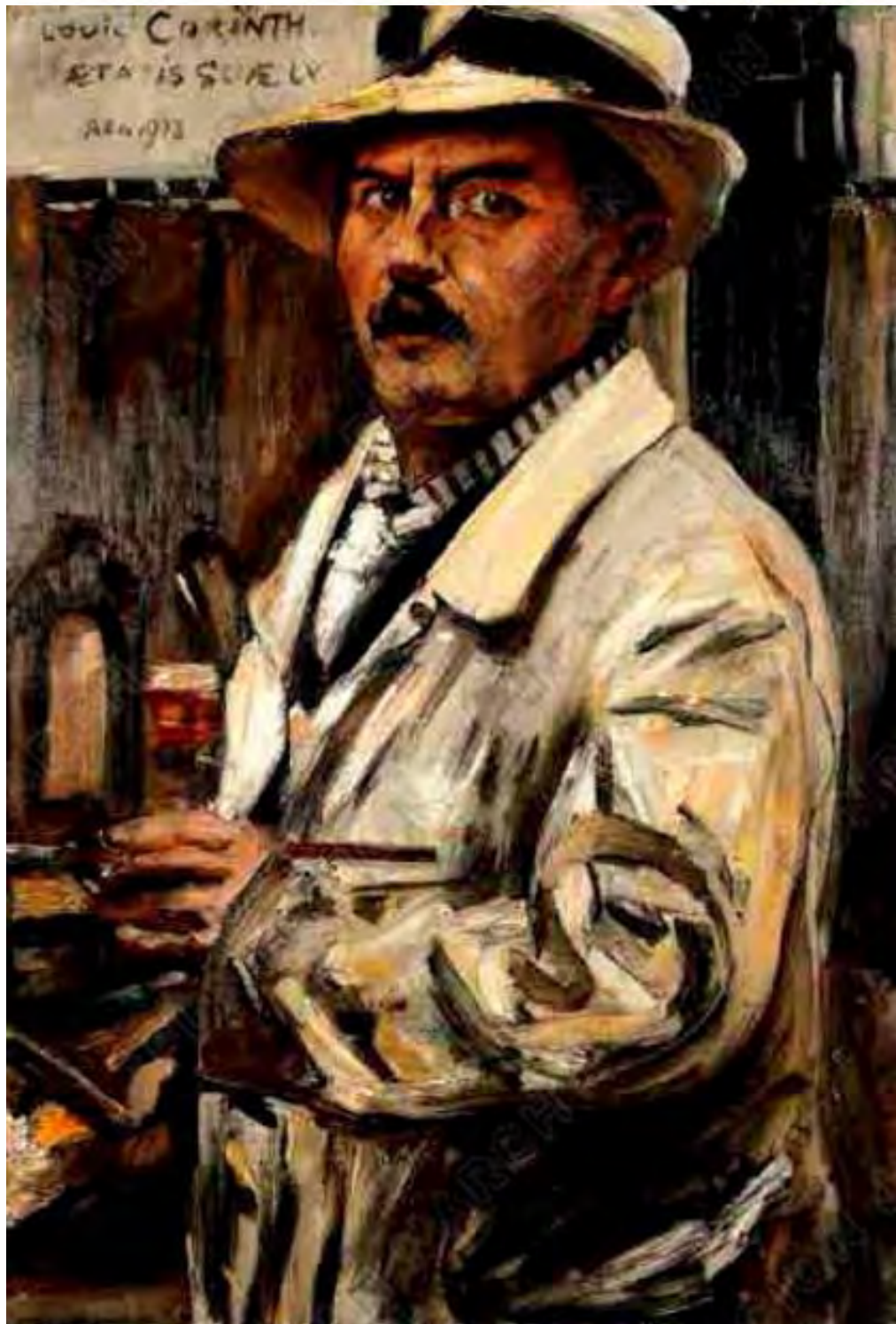
Esta exposición es fruto de una larga amistad y colaboración entre el Museo von der Heydt Wuppertal –donde ha estado expuesta anteriormente– y la Fundación Juan March. Queremos agradecer especialmente a su directora, la Dra. Sabine Fehleemann, su generosa ayuda y el valioso asesoramiento de sus colaboradores.

Deseamos agradecer también la colaboración de las siguientes instituciones y prestadores:

Deutsches Historisches Museum, Berlin
Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Hamburger Kunsthalle
Kunsthaus Zürich
Kunstsammlungen Chemnitz
Landesmuseum Mainz
Bochum, Kunstvermittlung
Musée d'Orsay, Paris
Museum am Ostwall, Dortmund
Museum der bildenden Künste Leipzig
Neue Galerie der Stadt Linz
Österreichische Galerie. Belvedere, Viena
Ostpreussisches Landesmuseum, Lüneburg
Saarland Museum Saarbrücken – Stiftung Saarländischer Kulturbesitz
Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden
Sprengel Museum Hannover
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
Staatsgalerie Stuttgart
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich
Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach
Tate Gallery, Londres
Von der Heydt-Museum Wuppertal
W. Schuller Kunsthandel
y a todos los demás coleccionistas que han preferido guardar el anonimato.

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

Madrid, octubre 1999



24. AUTORRETRATO CON SOMBRERO DE PAJA, 1913



Corinth con pincel y paleta, Berlín, 1910

LOVIS CORINTH: LA VIDA DE UN ARTISTA ENTRE DOS ÉPOCAS

THOMAS DEECKE

Evocar a finales de un siglo el fin de siglo anterior puede llevarnos, de nuevo, a una reflexión sobre la importancia que corresponde a las épocas finiseculares a pesar de no ser más que cesuras artificiales, como momentos que parecen estar acompañados con frecuencia por cambios de gran trascendencia.

Resulta evidente que la modernidad no comenzó con las primeras campanadas del año 1900. Había ido surgiendo a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX en las obras de Vincent van Gogh, Paul Gauguin y Paul Cézanne, que posteriormente serían considerados como los precursores de la modernidad. La nueva corriente se inició, sin embargo, de forma discreta y silenciosa, sin despertar demasiada atención. De hecho, sabemos que Vincent van Gogh no logró reconocimiento público en vida y apenas vendió alguno de sus cuadros. Su arte, escasamente conocido, fue tildado de primitivo. Paul Gauguin buscó su salvación refugiándose en Tahití, su paraíso de adopción, llevado por la falta de éxito de su pintura ligada al nuevo estilo del modernismo, mientras que Paul Cézanne adquirió reconocimiento y admiración gracias a Picasso y Braque, posteriores a él, que supieron reconocer y apreciar su impulso y valía como gran renovador, como artista capaz de apartar su mirada del objeto para centrarla en la pintura misma, lo que suscitó una nueva perspectiva, la del cubismo, y abrió las puertas a una pintura alejada de lo figurativo.

Haber nacido en esa época y llegar a experimentar la novedad después de recorrer muchos y largos caminos era por aquel entonces el sino de la mayoría de los artistas que vivieron el fin de siglo en el apogeo de sus vidas, de modo que soportaron con resignación e incluso sufrieron los comienzos de la modernidad o bien tomaron parte activa y los impulsaron. Pero sólo unos cuantos han vivido con dolor ese proceso de transformación y han logrado posteriormente, aunque con retraso, ir acompañando el cambio con interés o al menos con aceptación, sin que ello diese lugar a una transformación fundamental de sus vidas o su arte.

Lovis Corinth nació en 1858 en la pequeña ciudad de Tapiau, en Prusia Oriental, en el extremo noroeste del Reich alemán, un lugar que distaba de tener una cultura centenaria de la pintura, y llegó a formar parte de esa generación que fue acompañando el cambio.

Su situación como artista «entre dos épocas» puede servir para ilustrar una actitud característica en Corinth. En 1911, Gustav Pauli, por aquel entonces director de la Kunsthalle de Bremen, adquirió una de las primeras obras de Vincent van Gogh para la colección del museo. Protestaron la mayoría de los artistas ale-

manes de la época encabezados por Carl Vinnon, que procedía del pueblo de artistas Worpswede, pintor al que merecidamente sólo se recuerda en su región, y redactaron un panfleto con tintes nacionalistas contra el comprador y contra el arte «extranjero» (francés) del ya fallecido holandés Vincent van Gogh. Algunos de los artistas lamentarían más adelante haber participado en ese empeño y hubiesen preferido no figurar entre los firmantes, como ocurriría con Käthe Kollwitz, muy comprometida con los ideales humanistas. Pero en un principio habían colaborado en un escrito de protesta contra la entrada en un museo de obras contemporáneas francesas (!), todavía más modernas por aquella época. Eso provocaría, además, que Gustav Pauli se trasladase a la más innovadora Kunsthalle de Hamburgo. Entre los pocos artistas relevantes de Alemania que no firmaron, en clara señal de protesta, esta declaración de guerra, se encontraba Lovis Corinth, a pesar de no pertenecer a la vanguardia del nuevo arte. Cuando pintéis cuadros tan buenos como los de Vincent van Gogh, solía ser su criterio, entonces también os los comprarán los museos. Su espíritu abierto frente a lo ajeno y diferente, unido a una actitud de admiración no exenta de crítica frente a lo nuevo, se ponen de manifiesto en las anotaciones de su *Autobiografía*. Allí se lee: «Cézanne fue el último gran francés, el padre de las corrientes modernas, el creador. Gracias a la novedad de su proposición ha logrado un fuerte arraigo en el corazón de los artistas.»

Lovis Corinth, hijo de un curtidor de la provinciana ciudad de Tapiau, en Prusia Oriental, nació en el seno de una familia de la pequeña burguesía. Su gran empeño y el decidido apoyo de su padre contribuyeron a mejorar su situación, al tiempo que sus estudios en las academias de Königsberg, Múnich, Amberes y París le convirtieron –después de arduos y largos rodeos– en un artista de espíritu cosmopolita y tolerante, algo nada usual en los tiempos posteriores a la guerra franco-alemana de 1870-71.

Todos los indicios, incluida su procedencia y su formación en las academias, hacían presagiar que este provinciano, aspirante a mayores logros, iba a seguir inicialmente el mismo camino que muchos artistas de su época. Éstos se dedicaban a satisfacer los gustos de la burguesía de la llamada «Gründerzeit» alemana (época de especulación después de 1870), y llenaban año tras año las grandes exposiciones de Múnich y Berlín con una pléyade de obras casi siempre correctamente pintadas, aunque en definitiva eclécticas –consecuencia de la época– o incluso chabacanas.

En las academias de Arte de Königsberg y Múnich tuvo como maestros a Löffz y al pintor costumbrista Defregger, artistas con razón prácticamente olvidados en la actualidad. Ambos le transmitieron una idea del arte que no llamaría la atención de Eugène Delacroix ni muchísimo menos de Gustave Courbet, pero tampoco de Caspar David Friedrich o Arnold Böcklin. Ejercían un academicismo rígido, de estudio, que giraba primordialmente en torno a la correcta ejecución pictórica. La creación artística se centraba temáticamente en los cuadros de historia, idealizados y pintados de forma realista, o en amenas pinturas de género y composiciones de paisajes y vistas. Aquí probablemente fue surgiendo la predilección de Corinth, tan ligada al siglo XIX, por los llamados grandes temas de la mitología griega y la historia bíblica, una afición que le acompañaría toda su vida. Educado en el Gymnasium de Königsberg conforme a los ideales escolásticos de la época y convertido en un alemán culto, leyó a lo largo de su vida, como recalca una y otra vez, la *Odisea* y la *Ilíada* de Homero en su versión original griega, y se sentía muy orgulloso de sus conocimientos burgueses. Su otra gran predilección iba enfocada hacia los temas cristianos. Incluso llegó a realizar dos altares, uno para la iglesia de su Tapiau natal y otro para la iglesia de Tölz en la Alta Baviera, aunque ambos distan de ser lo mejor de su creación artística. Esta predilección le valió, en 1917, el título de 'doctor honoris causa' por la Facultad de Teología de la Universidad de Königsberg.

Enmarcar la obra de Lovis Corinth en la historia del arte no es tarea fácil, porque el cambio del eclecticismo de la segunda mitad del siglo XIX a la modernidad, que se produce simbólicamente con el fin de siglo, no llega a aflorar de forma nítida en su obra. Corinth siempre se consideró deudor de las ideas de ambos siglos y no participó en la auténtica revuelta de la modernidad, aceptándola primero como algo natural y más adelante con la resignación propia de la madurez. Corinth nunca se adhirió a las corrientes vanguardistas siempre cambiantes, por lo que tampoco le resultó difícil imponerse en el mundo artístico y en el mercado burgués del arte a comienzos del siglo XX. Su pintura recogía las influencias modernas integrándolas en su arte siempre vinculado a la tradición. Se aproximaba a los nuevos hallazgos con la lentitud y la profundidad de un descubridor tardío, con la pretensión de asimilar y experimentar en



5. INOCENCIA, HACIA 1890

su obra y en sí mismo todas las etapas de la pintura oficialmente reconocida en aquella época, motivo por el cual se enmarcaba en las tendencias generales del arte de su tiempo. Corinth fue a lo largo de toda su vida un conservador, un burgués preocupado por lograr un lugar en la sociedad y no sólo entre los artistas, ansioso por alcanzar el reconocimiento de la crítica y el prestigio social. No obstante, y ahí reside su singularidad artística, siempre observaba con espíritu abierto y gran atención las nuevas tendencias del arte aun sin estar necesariamente de acuerdo con ellas. Así ocurrió, sobre todo, con el expresionismo alemán, con el que se enfrentó críticamente en su época como presidente de la Sezession, lo que dio lugar a duras disputas, incluso a una confrontación generacional con el joven Max Beckmann. No se le conoce, sin embargo, ningún comentario despectivo sobre el arte de esos jóvenes. Con todo, Corinth siempre siguió manteniendo la actitud de un pre-expresionista.

Para este artista, de proceder anticuado y pensamientos modernos, resulta muy ilustrativo el lamento que expresa en sus memorias cuando afirma que en París era «un hombre solitario y de vida modesta» a quien «nadie había llamado la atención sobre el impresionismo moderno, escasamente conocido». Durante sus años de aprendizaje en París en la Académie Julien (1884-1887) tuvo como maestros a Adolphe William Bouguereau y Tony Robert-Fleury, los dos académicos por excelencia de la época del Segundo Imperio. Allí aprende que lo fundamental de un cuadro reside en el dibujo, no en el color ni en la impresión ni en el colorido de la luz. De ahí que no estuviese ni preparado ni dispuesto a aceptar y entender la nueva perspectiva y la modernidad de las obras impresionistas que probablemente conocía, como por ejemplo el lienzo *Baignade*, de Seurat, exhibido en el Salon des Indépendants. Corinth aspiraba a figurar en esa exposición, lugar público de reconocimiento, y consigue finalmente en 1890, tres años después de haber abandonado París, la «tan ansiada 'Mention honorable'» por su obra *Cuerpo de Cristo sobre suelo rojo de ladrillo*. Se trata de «un motivo de su época de París», de algo que «me venía dando vueltas en la cabeza, que me urgía vehementemente a pintarlo». Este estímulo hizo que abandonase Königsberg, donde había estado trabajando como artista, para volver a Múnich.

Un rasgo característico de su desarrollo personal consistía en que tanto las impresiones nuevas como el estudio del arte de los maestros antiguos en Amsterdam y Amberes (1884) —donde conoció y estudió a Rembrandt, Rubens y Jordaens— tardarían un tiempo en dar sus frutos, como ocurriría con el *Retrato del pintor Eugène Gorge* (1884, cat. n.º 3) o con el cuadro de un negro, *Othello* (cat. n.º 2), del mismo año.

A pesar de su posterior admiración por el impresionismo nunca intentó seguir sus tendencias directamente. De ahí que el concepto de «impresionismo alemán», acuñado a partir de 1900 para designar a la tríada formada por Max Liebermann, Lovis Corinth y Max Slevogt, resulte engañoso y diste de ser correcto. Ninguno de los tres artistas, por diferentes que fuesen, había seguido en su pintura directamente a los precursores franceses. No obstante, los tres habían aprendido de ellos la forma de cuidar la luz, sobre todo Max Slevogt, el más joven. Sus paletas fueron adquiriendo más luminosidad, al tiempo que iba desapareciendo el estilo de estudio de clara influencia holandesa. Pero a diferencia de los franceses, los tres mantuvieron su vinculación con lo real.

La escasa influencia que ejerció París sobre el joven artista se observa al retornar a continuación, durante tres años, al provincianismo artístico de Königsberg, donde surgen nuevos retratos y paisajes. Entre ellos figura el *Retrato de Franz Heinrich Corinth, el padre del artista* (1888), cuya forma inacabada y expresión luminosa denotan el conocimiento de las pinturas de Wilhelm Leibl, un colega de la época de Múnich —muy apreciado por Corinth— que le había transmitido la nueva tonalidad intensa de la pintura francesa. Los años de Königsberg permitieron asimilar las diferentes influencias y fue allí donde surgió el cuadro *Cuerpo de Cristo sobre suelo rojo de ladrillo*, distinguido en la exposición de 1890. Pero también *Susanna en el baño* (1890) data de esa época, un cuadro que temáticamente recoge un motivo tradicional, pero que en los paños y en el fondo luminoso ya refleja plenamente las influencias de Leibl, más nítidamente visibles en *Inocencia* (1890, cat. n.º 5), un pequeño cuadro de carácter más intimista.

Los años siguientes transcurren en Múnich y vuelven a ser momentos de inseguridad y de prudente búsqueda de sí mismo. Existen intentos por acercarse al modernismo, por estudiar la pintura de Ferdinand Hodler y Edward Munch, cuyas obras llega a conocer Corinth en Múnich. La estilización del modernismo

—que se manifiesta en su retrato del artista y amigo Eckmann (1897)— no dejaría grandes huellas. En la obra de Corinth el modernismo no pasaría de ser un episodio sin consecuencias, porque no concuerda con su temperamento. A pesar de todo, la exposición de Edward Munch en el casino de los artistas de Berlín, clausurada por el Kaiser Guillermo II a instancias de su asesor artístico Anton von Werner, iba a ejercer precisamente una influencia decisiva sobre la vida y obra de Corinth. El pintor Walter Leistikow, amigo a la vez que secretario de la Sezession, un movimiento creado en 1898 por Max Liebermann y el marchante Paul Cassirer después de un primer intento de protesta contra esa intervención del Kaiser llamado la 'Unión de los Once', pide a Corinth que se traslade a Berlín para apoyar la nueva postura artística. Además le cede su estudio, le consigue una serie de encargos como retratista y le apoya en la creación de una Escuela de Pintura para Mujeres que le garantizaría el dinero necesario para subsistir.

En Berlín comienzan a dar sus frutos las experiencias pictóricas, y es aquí donde logra sacar provecho a las influencias que había experimentado durante su estancia en Múnich. La pintura y los motivos de Arnold Böcklin ya se hacían notar de forma significativa en su importante *Autorretrato con esqueleto* (1896), de la época de Múnich. Otra influencia importante partió del ya mencionado Wilhelm Leibl, al que sorprendentemente nunca llegaría a conocer personalmente y del que más tarde escribiría que era «uno de los mejores talentos de todos los tiempos», y que «pensando en Leibl me resulta imposible no recordar a Böcklin. A ambos veneramos en nuestra juventud. Nosotros, los académicos de Múnich, desfílábamos en alegres tropes hacia el pequeño pabellón en la Augustenstrasse, donde Leibl había expuesto su magnífica pintura eclesiástica durante un breve tiempo. Pero también acudíamos, como a misa, a la Schach-Galerie para admirar a Böcklin...» («Pensamientos acerca de la expresión 'lo moderno en las artes plásticas'» publicado en L.C.: *Gesammelte Schriften*, p. 48.). Aquí también se percibe la influencia de las obras de Wilhelm Trübner, a quien descubriría tardíamente, considerándose incluso alumno suyo durante algún tiempo. El ambiente abierto y cosmopolita de Berlín, que por aquel entonces no pasaba por ser una ciudad de renombre artístico en comparación con Múnich, supuso una liberación para Corinth. Se acabaron los círculos de pintores como Allotria o Malkasten, las logias, las tertulias de artistas en Schwabing, el denostado barrio de artistas de Múnich. También se acabaría pronto su vida de soltero, tan marcada por el alcohol. En 1903 se casó con su primera alumna Charlotte Berend, que había entrado en 1901 en la Escuela de Pintura de Desnudos y Retratos (en la que más tarde incluso tendría como alumno, por breve tiempo, al pintor expresionista August Macke).

Para el artista, que ya había superado los cuarenta, se abrió una nueva etapa en su vida. Su forma de pintar no cambió bruscamente, ya que la obra de Corinth desconoce las transformaciones rápidas, tan ajenas a su carácter prusiano. Pero es ahora cuando el artista forja su propio lenguaje pictórico cada vez más inconfundible, que enmarca su trayectoria artística dentro de la historia del arte de la pintura alemana. Sigue habiendo, no obstante, una serie de variaciones temáticas y pictóricas, aunque cada vez menos intensas, que reflejan la falta de seguridad de una persona sensible y plagada de dudas durante toda su vida, como se observa en sus anotaciones autobiográficas. Ahora comienzan a dar sus frutos los años de lento desarrollo y larga búsqueda, lo que origina una mayor confianza en sí mismo.

Hay un acontecimiento externo, muy ligado todavía al mundo artístico del siglo XIX, que resultaría decisivo para el cambio más trascendental en su vida. Corinth recibe en 1895 —al mismo tiempo que su amigo el pintor modernista Otto Eckmann— la Medalla de Oro de la exposición celebrada en el Glaspalast de Múnich y logra vender su primer cuadro. Se trata de *El descendimiento de la Cruz*, de 1895, por el que le pagan 1.350 marcos, como relata lleno de orgullo, una venta que se menciona tres veces en su *Autobiografía* y que sirvió para ensalzar su autoestima.

Pero cuando la Sezession de Múnich rechaza su obra *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista* (1900), decide corresponder a la llamada de su amigo Walter Leistikow, que le instaba a trasladarse a Berlín e integrarse en la Sezession de esa ciudad, abandonando definitivamente Múnich. En Berlín logra un enorme éxito con la misma pintura «fin-de-siècle» (Klaus Schuster) de su época de Múnich, con obras como el cuadro en el que se autorretrata caricaturescamente a modo de verdugo o como ladrón en la *Crucifixión* (1897), que también se exhibió en Berlín. El éxito, sin embargo, no se debió sólo a la acogida por parte de la crítica, sino también al hecho de haber vendido su *Salomé*.

El pintor y amigo Walter Leistikow, al que Lovis Corinth dedicaría en 1910 un libro de memorias –*Ein Stück Berliner Kulturgeschichte (Un fragmento de la historia cultural de Berlín)*– después de su temprana muerte, es el que le abre las puertas de ese Berlín nuevo y espiritual. Corinth deja de estar exclusivamente con su círculo habitual para frecuentar a escritores como Arno Holz y entrar en contacto con jóvenes artistas como Emil Orlik y Ludwig von Hoffman. Edward Munch, al que en cierto modo le debe su estancia en Berlín, le visita cada vez que acude a la ciudad. Gracias al apoyo de Walter Leistikow, Corinth se convierte rápidamente en un importante retratista en Berlín y llega a conocer a Gerhard Hauptmann, al que retrataría en 1900 en el apogeo de su fama. Poco más tarde pinta a su mujer Margarete Marschalk como *La violinista* (1900, cat. n.º 12). Además, Hauptmann poseía un cuadro de Corinth, titulado *Ladrón crucificado* (1883), que databa de su época de Múnich con Löffz. El *Retrato de la madre Rosenhagen*, madre del historiador del arte Hans Rosenhagen, es del año 1899. Aunque el motivo no se aparta de lo tradicional, aquí se observa, al igual que en el *Retrato de Friedrich Corinth, tío del pintor* (1900, cat. n.º 11), cómo se desata la pintura de un Corinth ya liberado en lo artístico. Posteriormente llega a conocer al influyente crítico de teatro Alfred Kerr, al que no retrataría hasta 1907. Pinta el *Retrato del poeta Peter Hille* (1902) y también a la familia del pintor y amigo Peter Rumpf en 1901, una obra en la que prácticamente rompe con la tradición de los retratos en grupo. Contempladas desde el ángulo inferior, las figuras parecen desplazadas hacia los márgenes superiores del cuadro y se convierten –a contraluz de la ventana– en siluetas recortadas; el trazo del pincel casi desdibuja lo material y adquiere una independencia pictórica característica de las obras tardías de Corinth.

En 1906 surge uno de sus más importantes retratos de actores, el de *Rudolf Rittner interpretando a Florian Geyer* (1ª versión), según una obra de Gerhard Hauptmann. Es muy probable que la inspiración para este cuadro se deba a un retrato del cantante *Francisco d'Andrade como Don Giovanni* realizado por Max Slevogt y también se remonte al gran retrato de *Fauré como Hamlet*, pintado por Edouard Manet en 1877.

Este cuadro denota claramente las influencias y el conocimiento de las obras de Frans Hals, Jordaens y también del Rembrandt tardío, ya que Corinth recurre conscientemente al convencionalismo del actor interpretando su papel con gesto dramático. Geyer sale de la oscuridad con la bandera rasgada y abatida, espada en alto y dispuesto a librar la última batalla. Su mirada se dirige a la parte más luminosa de la derecha, a un enemigo situado fuera del cuadro. Corinth pidió al actor que posase en su estudio para pintar esta escena. Los colores se limitan al negro y al marrón, con unos cuantos puntos de luz más intensa para resaltar el resplandor metálico de la armadura y la espada. Este lienzo marca un gran contraste con los temas de la mitología griega o la historia bíblica que Corinth también volvería a pintar en sus años de Berlín y que a veces resultarían involuntariamente cómicos. Así fue, por ejemplo, en la obra surgida en 1903 *Odiseo en su lucha contra el mendigo*, en *El descendimiento de la Cruz* (1906), en *La tentación de San Antonio* (1908, cat. n.º 19) o en *La risa homérica* (1908), cuadros que por su artificialidad, su falta de delicadeza casi caricaturesca o su dramatismo vinculado al Teatro de Meiningen, ya se nos antojan como turbadoramente extraños y contrastan nítidamente con los maravillosos retratos impresionistas de su mujer –*Donna gravida* (1909, cat. n.º 21), por ejemplo– y de sus amigos. En el retrato de Florian Geyer, Corinth logra una singular síntesis entre retrato y cuadro de historia. A ese nuevo enfoque artístico se debió, probablemente, que Hugo von Tschudi, director de la Nationalgalerie, quisiese adquirir el cuadro para su museo, aunque al final no lo hiciese.

Durante la primera década en Berlín, colmada de éxitos por doquier, la pintura de Corinth se aleja considerablemente de los contenidos tradicionales y de los convencionalismos formales tan ligados al siglo anterior y desarrolla, sin cesar, un lenguaje pictórico inconfundible. No obstante, se trata de un lenguaje que no encaja con precisión en ninguno de los tópicos de la historia del arte de su época o de la actual. A pesar de todo, estos últimos grandes cuadros de carácter mitológico o bíblico y su evidente recurso a las enseñanzas académicas –tanto en la composición como en el aspecto pictórico– demuestran lo complejo que resultaba ese proceso interior de distanciamiento de una tradición a la que se sintió vinculado durante mucho, puede que incluso demasiado, tiempo.

A partir de aquí Corinth volvería a retomar de vez en cuando estos grandes temas, como por ejemplo en su obra tardía *El caballo de Troya* (1924), pero lo haría con un claro predominio de la pintura sobre el su-



18. RUDOLF RITTNER EN EL PAPEL DE FLORIAN GEYER, I, 1906

jeto. En su composición metafórica *Sansón* (1912), pintada después de recuperarse de la apoplejía que estuvo a punto de costarle la vida, estamos ante un cuadro que es más bien reflejo de su propia situación y menos un mensaje de fe en el sentido del Antiguo Testamento.

En todas las biografías sobre el artista se considera el año 1911, en el que sufrió una apoplejía, como un momento crucial de cesura en su trayectoria artística. El ataque que le acercaría a la muerte le sobrevino poco después de pintar su *Autorretrato como portaestandarte* (1911) –casi un Florian Geyer, pero victorioso y erguido con mirada altiva– y su *Autorretrato con sombrero negro* –un cuadro que ‘refleja las dos almas que habitan en su pecho’ y ofrece una mirada más introspectiva a la vez que más escéptica–.

La política de los nacionalsocialistas, que utilizaría el concepto de «degenerado» (*entartet*) como sinónimo de enfermo y enfermizo, ha contribuido de forma decisiva al prejuicio de que la pintura de Lovis Corinth cambia tan radicalmente a raíz de su enfermedad que la modernidad de su obra recibe el calificativo de «degenerada» por parte de los nazis, mientras que la crítica de la posguerra invierte el argumento y considera su obra como definitivamente moderna y nueva. A partir de 1933, las pinturas de Corinth posteriores a 1911 fueron eliminadas de los museos alemanes, destruidas o vendidas al extranjero, entre ellas también el retrato del primer *Presidente del Reich Friedrich Ebert* (1924), pintado por encargo oficial y expuesto en la actualidad en la Kunsthalle de Basilea. Charlotte Berend Corinth, cuya vida peligraba al ser judía, logró emigrar a tiempo con su colección a los Estados Unidos, donde hay importantes cuadros en las colecciones de diversos museos. Gracias a ello sólo se han perdido unas pocas obras de Corinth.

Cuando se analiza la evolución pictórica de Lovis Corinth en la primera década en Berlín, se observa que su obra progresa lentamente en justa correspondencia con el carácter del artista. En ningún momento se produce una ruptura abrupta en la obra de Corinth. Cada nueva conquista en su pintura se realiza con la prudencia del prusiano oriental y recurriendo de vez en cuando, rasgo típico de un desarrollo tardío, a características que ya se daban por superadas. Contemplando el conjunto de sus obras resulta, sin embargo, totalmente desmesurado concederle esa relevancia artística a la influencia externa que pudiese ejercer la grave enfermedad que amenazaba su vida. Igual de absurdo se nos antoja afirmar que la evolución de su pintura hacia la utilización de los trazos, como si de gestos se tratara, se debía a una parálisis transitoria de su mano derecha que no le permitía dibujar más que en diagonal, de abajo hacia arriba y de izquierda a derecha, como se observa, por ejemplo, en el *Retrato de Julius Meier-Graefe* (1917, cat. n.º 27), en el cuadro *Max Halbe* (1917) o en el retrato oficial del *Gran Almirante Alfred von Tirpitz* (cat. n.º 28), del mismo año. La contemplación de su obra, incluso tardía, revela un lenguaje nítidamente diferente condicionado por lo pictórico. El año 1911 es, desde luego, decisivo en la vida de Corinth. La apoplejía se convirtió en una especie de «memento mori» y alteró su vida «reduciendo al mínimo el alcohol y muchas otras cosas». Pero lo que no cambió fue su pintura, como queda demostrado en el *Autorretrato con sombrero tirolés* (1913) o en el *Autorretrato con sombrero de paja* (cat. n.º 24), del mismo año.

Con el *Autorretrato sin cuello*, del fructífero año 1900, da comienzo una serie, que continuaría hasta su muerte, de autorretratos críticos y analíticos desde el punto de vista pictórico (y gráfico). Son cuadros a veces llenos de dudas, obras que pretenden domeñar las frecuentes depresiones, entre ellas el *Autorretrato con sombrero tirolés* (1913), el *Autorretrato delante del caballete* (1919, cat. n.º 31) y su estremecedor *Último autorretrato* (1925), cuya imagen reflejada en el espejo, con la vista apartada, parece una premonición de la cercana muerte. Sólo en contadas ocasiones el artista se retrataría de forma alegre, como en el *Autorretrato con su esposa y una copa de champán* (1902, cat. n.º 13).

Estas contemplaciones introspectivas, entre las que también figuran sus retratos anuales de cumpleaños, constituyen –junto con las posteriores pinturas dedicadas al Walchensee– el legado más importante del artista y dan pie a su fama. Corinth y el más joven Max Beckmann han alcanzado con sus retratos –y, sobre todo, con sus autorretratos– un nivel artístico que desafortunadamente no se ha vuelto a dar en Alemania.

Ello también se pone de manifiesto en los retratos de su mujer Charlotte y su familia que surgirían en rápida secuencia. Su esposa se convierte en su modelo favorito: con afán posesivo la pinta en *Autorretrato*

con su esposa y una copa de champán (1902), a continuación en *Donna grávida* (1908) y luego en casi todas las situaciones de la vida: en desnudos, embarazada y con todo tipo de disfraces.

En la Sezession, de cuyo comité directivo siguió formando parte incluso en momentos difíciles, se logró imponer el respeto hacia los artistas más importantes de la modernidad: los impresionistas franceses, Paul Cézanne, Paul Gauguin y Vincent van Gogh, pero también los 'fauvistas', y Henri Matisse, y los jovencísimos Pablo Picasso y George Braque. Corinth va adquiriendo el prestigio y la dignidad del maestro a la vez que consigue afianzarse socialmente, llegando incluso a participar en alguna que otra intriga y manipulación. En 1915, después de la escisión de Max Liebermann y de casi todos los de su generación que habían creado la Sezession, se convierte en presidente de ese grupo de artistas, ahora menos influyente que en el pasado. El deseo de lograr, por fin, el éxito y el respeto era muy fuerte.

Si cabe hablar de algo parecido a una ruptura en la vida artística de Corinth, tal como afirman autores como Gert von der Osten, entonces habría que situarla en el contexto de su traslado a Berlín –ciudad más liberal en lo artístico y más innovadora–, de su cercanía a Liebermann y Slevogt y de su confrontación, aunque nunca directa, con los expresionistas.

El arte de Lovis Corinth se centra ahora en una pintura más consolidada y espontánea a la vez que motivada por la inmediatez de las impresiones sensoriales. Charlotte Berend Corinth y su hijo Thomas relatan con frecuencia los repentinos deseos de pintar que siente el artista, deseos ante los que tiene que ceder la familia. Esos arrebatos podían surgir al contemplar un nuevo vestido o un gesto, la niebla matinal sobre el lago Walchen, un reflejo en el agua, un baño en el mar, un ramo de flores, una máscara... Entonces la familia tenía que posar como modelo aunque estuviese a punto de salir para acudir a un baile o al teatro; primero había que esbozar el cuadro y en ocasiones incluso terminar de pintarlo.

Las enseñanzas académicas sobre el predominio de la línea y la importancia de los grandes temas –siempre capaces de granjearle una medalla– van perdiendo fuerza, aunque nunca le abandonarían del todo. Su estudio de las obras de Frans Hals, a quien no sólo admiraría mucho durante toda su vida sino que incluso llegaría a copiar en Kassel en el museo («ese Franz Hals, ese tipo, pintaba igual que yo», llegó a escribir en 1907 a su mujer Charlotte Berend Corinth), genera ahora una mayor libertad en su pintura y en la utilización de la textura del color. Las experiencias de la pintura al aire libre dan pie a un impresionismo muy personal, difícil de clasificar y nada francés, pero no obstante cargado de emociones.

Con la adquisición de un terreno y la construcción de una casa de madera en el lago Walchen bávaro comienza, en 1919, el período artístico más feliz de Corinth. Su talento creador, liberado ya de vestigios del convencionalismo, se desata en los paisajes que surgen en los largos meses en Urfeld, con sus vistas sobre el profundo lago rodeado de altas montañas, y se refleja a la vez en sus numerosos bodegones de flores. La pintura misma, la aplicación del color, las composiciones casi abstractas de las manchas de color, hacen que el contenido del cuadro, el tema, quede relegado a un segundo plano. Incluso en retratos de miembros de su familia y de amigos –como por ejemplo en el retrato del pintor y amigo *Leonid Pasternak* (1923, cat. n.º 36)–, o del *Poeta Herbert Eulenberg* (1924, cat. n.º 39)–, predomina ahora con toda claridad la pintura y crece su capacidad de compenetración psíquica con sus modelos, un don que había adquirido a través de los retratos.

Corinth muere de forma repentina en su viaje a Holanda para admirar la obra de sus grandes maestros Rembrandt y Frans Hals. Con todo, muere como un artista consumado que culmina su obra con una profunda reflexión ante el espejo, su *Último autorretrato* (1925, cat. n.º 41). Un mes antes, como si de un legado se tratase, había terminado su composición bíblica *Ecce Homo*, probablemente la más importante, para cuyo Cristo posó como modelo su alumno y acompañante en el viaje a Holanda Leo Michelson. El día 31 de marzo de 1925, año de su muerte, Corinth anotaría en su diario: «He descubierto algo nuevo: el verdadero arte consiste en experimentar la irrealidad. ¡Es lo sumo!»



38. LAGO DE LUCERNA AL ATARDECER, 1924

LOVIS CORINTH – UNA RETROSPECTIVA

SABINE FEHLEMANN

Tanto en vida como póstumamente, Lovis Corinth pasó por todos los altibajos y vicisitudes de una vida de artista. Era un maniático de la pintura; pintaba cuando ante sus ojos descubría algo que merecía ser pintado. Mucho se ha escrito sobre esto y no pretendo discernir lo acertado o no de dicha literatura. En todo caso y desde un principio había mucho que hablar y escribir sobre Corinth, pues él mismo era autor de un pormenorizado diario y escribió una *Autobiografía*¹ publicada por primera vez poco después de su muerte y reeditada a partir de 1993 por la editorial Kiepenheuer; pero también su mujer y sus dos hijos han informado sobre el artista Lovis Corinth. Corinth gustaba de comunicarse verbalmente y, además, escribió en 1908, entre otras publicaciones, un libro sobre el *Aprendizaje de la Pintura [Das Erlernen der Malerei]*.² Charlotte Berend-Corinth, su esposa, intervino en la preparación del catálogo de sus obras, publicándolo en 1958.³

Thomas Corinth, el hijo, es autor de ocho extensos relatos y de una documentación en forma de libro sobre su padre, publicando estos escritos en 1979,⁴ y Wilhelmine Corinth, la hija, puso a sus memorias este título: *Ich habe einen Lovis, keinen Vater [Tengo un Lovis, no un padre]*.⁵

Las numerosas anécdotas e historias sobre Corinth, ¿han distorsionado nuestra visión del pintor y de su obra? No es así, porque las pinturas de Corinth se han venido exponiendo regularmente en los museos del espacio lingüístico alemán, primero en 1886 en Berlín, más tarde en Múnich en 1890, de nuevo en Berlín en 1913, en Mannheim en 1917, etc.⁶ También después de su muerte continuó estando presente en la conciencia de la historia del arte a través de exposiciones a partir de 1926, año en que la primera exposición conmemorativa abrió sus puertas en la Nationalgalerie de Berlín. Siguieron las exposiciones en Viena y Nueva York, eclipsándose sus obras durante la época nacionalsocialista, en que el artista fue difamado. Sus cuadros fueron retirados de los museos calificándolos de «degenerados», pero ya en 1947 podían contemplarse de nuevo en Nueva York y Boston (1950), Los Ángeles (1956) y Londres (1959), así como en cualquier parte de Alemania, por ejemplo en Hannover, Bremen, Wolfsburg, etc.⁷

En cambio, en los países románicos –especialmente Francia y España– se buscarán en vano exposiciones de este artista, al menos en esos años. ¿Es que Corinth es un pintor típicamente alemán? Él mismo se caracterizaba en algunas ocasiones como tal.

Pero aun sin disponer de las numerosas citas textuales repetidas una y otra vez, tendríamos que concentrarnos todavía más sobre su pintura, siendo ésta el genuino mensaje del pintor.

Ya de niño habían llamado la atención sus dotes para el dibujo. Su padre procuró por todos los medios que llegara a ser un gran artista pese a que Prusia Oriental no era precisamente uno de los paisajes que habían alimentado la inspiración de muchos artistas. Sin embargo, el joven Corinth era perfectamente consciente de su vocación.

Su vida coincidió con una época de cambios extremadamente violentos, a pesar de lo cual «el testarudo prusiano oriental» siempre permaneció fiel a su trayectoria y rumbo aunque las más descaradas invectivas por parte de algunos críticos quebrantaban su autoestima hasta caer en la melancolía.

Su fuerte expresividad pictórica ya se manifiesta claramente en sus obras tempranas. La observación y representación de tipos humanos hicieron que en el pintor se fuera desarrollando una faceta figurativa aprehendida con fascinadora certeza, que fue ampliándose desde los años ochenta hasta su muerte. Los retratos tempranos –que reflejan meditación y dedicados amorosamente– de su padre, al que se sentía estrechamente vinculado, en los comienzos de su carrera artística; los trabajos realizados en el estudio de su maestro Ludwig Löfftz (1845-1910) en la Academia de Bellas Artes de Múnich, como el *Ladrón en la cruz*, de 1883, cuadro en el que se perciben todavía las muchas horas de haber posado ante los estudiantes como modelo para un «desnudo masculino», y cuyo rostro vuelto de lado no puede ocultar la tristeza ni un cierto aire de hastío: todo esto atestigua ya en estas obras el penetrante don de observación del joven artista todavía inexperto. La luz juega en torno a la clara piel del personaje, representado con fluctuaciones ricas en matices.

Pintado en formato natural, Corinth recibió en este contexto los impulsos para las grandes representaciones de carácter mitológico, histórico y religioso que tanta importancia habrían de tener para él.

Un componente importante en la obra de Corinth es el formato equilibrado, al que el artista atribuía especial importancia. Las figuras ocupan el centro de la imagen, se disponen armoniosamente en la misma sin configuraciones descentradas, comprometidas exclusivamente con la indisimulada fascinación de su expresión. El esmero en su trabajo y la irradiación de lo representado eran más importantes para él que cualesquiera «monerías» compositivas. Una trayectoria sin solución de continuidad enlaza la obra temprana, naturalista, con la moderna obra tardía, rica en figuras, espiritualizada y abstractiva.

También en los retratos de la primera época –por ejemplo el *Negro Otelo* (1884), el *Retrato del pintor Paul Eugène Gorge* (1884) y *Anciano* (1889)– los fondos están todavía por descubrir, no pasando de ser meros elementos de «resonancia» de factura plana unas veces claros, otras oscuros. Concebidos de manera espontánea a modo de bocetos, de expresión viva, los retratos animados se aproximan al espectador por el borde anterior de la imagen con pinceladas anchas de trazo seguro.

Ínterin, Corinth había estudiado en Amberes a los grandes pintores flamencos del XVII P.P. Rubens y Frans Hals.

Otelo era un obrero portuario de Amberes de tez morena; P.E. Gorge (1856-1941) un colega de Corinth, pintor en esa ciudad, dos años mayor que aquél.⁸ Gorge vivió dieciséis años más que Corinth. La luz lateral que hace resaltar los ojos del pintor retratado es un detalle interesante que ya mereció los elogios de sus contemporáneos.⁹ En cambio, el *Anciano* presenta todavía en todos sus aspectos la factura tradicional de la antigua Escuela de Múnich.

El retrato titulado *Inocencia*, de 1890, fue realizado por Corinth en el mismo año que *Susana en el baño* y constituye un ejemplo precoz de representación despersonalizada de una mujer todavía niña, si bien el artista cuestiona con soltura lúdica esa «inocencia» cuya postura de cabeza y velo, ambos en la tradicional actitud de humildad, caracterizan a esa *Inocencia* sin que ello implique ninguna marginación de lo sensual. Esta «Inocencia», a la vez firme y anhelante, se cubre y descubre con un mismo gesto.

Con el *Retrato del pintor Benno Becker* (1860-1938), Corinth vuelve a representar a su colega pintor con paleta Trübner^(*). El retratado no está pintando sino leyendo un periódico muniqués (por lo que el cuadro se conoce también como *Leyendo el periódico*) mientras remueve placenteramente con la cucharilla en su taza de moca. A diferencia del retrato del pintor Gorge (antes mencionado), aparece en esta pintura como fondo un entorno burgués trazado clara y vigorosamente: un armario con libros, una mesa cubierta por un mantel, una azucarera y un cuadro en la pared, todo recortado por el borde de la imagen. El centro lo ocupa la figura, en tres cuartos de perfil, concentrada sobre la lectura, con corbata y cuello, no con aire de bohemio. Corinth, que a la sazón tenía treinta y cuatro años, pintó este cuadro en la capital bávara retratando a su colega y paisajista muniqués, dos años más joven que él, en una escena de género reflejando la cotidianidad próxima a la vida. Los colores, que varían entre negro, gris y marrón hasta blanco, son característicos de la temprana pintura retratista de Corinth, en la que todavía se detectan las influencias parisinas; en cambio, ya ha dejado de lado la antigua Escuela de Múnich, especialmente a Leibl. Resultan hermosos el gris frotado suavemente y los contrastes frente al negro profundo, que también en este caso viene a ser la genuina armazón cromática.

En su quieta actitud meditativa, la figura presenta una cierta afinidad con las de Edouard Manet, al que el propio Corinth gustaba de citar como modelo. En las postrimerías del siglo XIX, el pintor trató frecuentemente la temática mitológica de la «bacanal». Cual si fuera expresión de su propio estado de ánimo, nos muestra la sensualidad ávida de placeres de las bacantes, ebrias como ingenuos espíritus de la naturaleza, moviéndose ruidosas en un paisaje primaveral, riendo y danzando con sus pesados miembros.

Corinth ha parodiado la pintura muniquesa de Franz von Stuck oponiendo su pintura vigorosamente a la belleza lineal del modernismo. Sus figuras son alegres hasta la comicidad, la embriaguez se hace visible en la expresión del rostro y en el modo de andar. Son reflejo fiel de la época vivida por Corinth en la bohemia de Múnich y de la compañía con la que celebraba sus fiestas, que, desenfadada, tampoco ponía coto al consumo de alcohol. Esta fase de su vida se manifiesta en el *Cortejo de bacantes*, de 1896, y en el *Regreso de la bacanal*, de 1898. Desde Böcklin, las bacantes coronadas de pámpanos forman parte del repertorio de los artistas en los años del cambio de siglo. Los temas extraídos de fantasías sobre la antigüedad fueron promovidos por Rubens y se corresponden con el temperamento de Corinth, dado en esa época a los placeres de la vida. Baco, como ebrio dios del vino, desnudo, barrigudo, coronado de pámpanos (hay fotografías del artista que le muestran de esta guisa), acompañado de mujeres desnudas y de jovencuelos que recuerdan a sátiros con patas de macho cabrío, son pintados de modo realista e ilustran el desenfreno y erotismo de la época.

En ambas pinturas, las figuras están agrupadas próximas al espectador en una pradera verde y, vistas desde abajo, se recortan nítidamente ante el cielo. En su mímica y gestos, estas bacantes forman un conjunto centrado sobre sí mismo y gozan de la vida.

La concupiscente lujuria queda reflejada en otros desnudos: así, en la *Tentación de San Antonio* (1897) y *Salomé*, de 1900. Los temas buscados en ese contexto por Corinth son las relaciones entre vida, muerte y sexualidad, así como el rechazo de ésta.

La cruel y hermosa Salomé, que no supo soportar que San Juan Bautista despreciara sus encantos, exigiendo por esta razón que fuera decapitado —el tema volvería a ser recordado en 1893 gracias a un drama de Oscar Wilde—, muestra al ajusticiado sus senos desnudos forzándole a contemplarla después de muerto. La escena resulta estridente y desorbitada tanto por los recargados adornos de Salomé como por la frívola y tensa expresión de su rostro, al que está expuesta la cabeza barbuda del decapitado. Los personajes en torno a esta escena reaccionan con simulada indiferencia o con lascivia. La composición, de fuerte dramatismo, presenta un cierto apilamiento de personas y objetos en el centro de la imagen: la espada ensangrentada, los pies del cadáver, el criado con la cabeza del Bautista depositada en una fuente azul, los dedos ensortijados de Salomé, que abren los ojos en la cabeza sin vida y, encima, el perfil la-

(*) Wilhelm Trübner, pintor alemán (1851-1917). N. del T.



8. REGRESANDO DE LA BACANAL, 1898

deado de la mujer, aparentemente impasible ornado con perlas y flores, que nos descubre tres cuartos del rostro; al fondo, una vista del palacio.¹⁰ En la Münchner Sezession el cuadro fracasó; en cambio, en la Berliner Sezession Corinth conquistó con esta obra drásticamente expresiva su primer gran éxito, lo que, entre otras cosas, le indujo a trasladar su residencia a Berlín.

Hay también escenas de matadero que se apoderan de la indomable fantasía de Corinth que oscila entre dos polos antagónicos: la lascivia y el temor a la muerte. Desde Rembrandt, los cadáveres de reses abiertas en canal como símbolo de este antagonismo vienen mereciendo los honores de la imagen y siguen fascinando y motivando a algunos artistas incluso en el siglo XX (por ejemplo, Norbert Tadeusz y Chaim Soutine).

Una luz vibrante, pinceladas vehementes y tonos oscuros superpuestos a unos pocos acentos cromáticos, iluminan el sótano que sirve de escenario al *Matadero*, de 1893. Los matarifes, provistos de delanteras, aparecen atareados entregados a su trabajo; las rojas carnes y la sangre despiden un brillo incandescente. En esta pintura, Corinth ha creado un ambiente de efectos fantasmales reforzados por velos luminosos que parecen flotar fuera de todo contexto en el vaho del olor a carne y del calor animal. El color ya no está vinculado a lo material y parece desprenderse –por primera vez– para configurar una escena lóbrega, sofocante y macabra exenta de lo puramente figurativo. El acto primigenio de matar para vivir irrumpe vehemente y brutalmente en este cuadro.

De joven, Corinth había presenciado y descrito¹¹ las matanzas en la carnicería de su cuñado, y Julius Meier-Graefe resume con carácter general la actividad de Corinth en estos términos: «Sacrificaba los animales mientras pintaba».¹²

Al mismo tiempo que estas escenas esbozadas con dinamismo e inspiradas en pulsiones primigenias, Corinth ha creado también imágenes con figuras de estructura enteramente académica empleando pinceladas finas y dotadas de contornos firmes, tales como los *Hermanos de logia*, de 1899, o el retrato de *Centa Bré*, una actriz (1876-1958) de Múnich, de ese mismo año. Corinth fue en 1896 socio fundador de la Hermandad de las Logias Masónicas de Múnich *In Treue fest* (Firmes en la fidelidad) [Las iniciales ITF figuran en la parte superior del cuadro]. Siguió perteneciendo a la misma hasta su muerte, acaecida en 1925, y tenía su estudio en la tercera planta del edificio que acogía la logia.

Como ningún otro pintor, Corinth crea para los personajes por él retratados el ambiente apropiado. La seguridad de la representación, el pincel manejado con soltura y la intensidad de la expresión son lo que más destaca en estas imágenes, así como en el retrato de su tío, visto con nítida frialdad. A contraluz, sentado ante la ventana, Corinth pinta en este cuadro el rostro franco, con un amago de sonrisa, de su tío Federico, cuya mirada observa su entorno con curiosidad. Con menos detalles y presentación más austera, aparece el ángulo de la habitación con sus claros cortinajes ante la luminosa ventana y un pequeño cuadro que refleja la luz en el lado posterior de la pared. Un tono general gris-verdoso en claro y oscuro determina la impresión que emana de esta imagen. Con recursos escuetos surge una idea densa y compleja del anciano oriundo de Prusia Oriental.

En el *Autorretrato con su esposa y una copa de champán*, Corinth recoge en 1902 la tradición de los autorretratos de Rembrandt y Rubens, cuyo arte veneraba profundamente según sus propias palabras. A su alumna Charlotte, de veintiun años, la acababa de conocer en 1902 y la retrató repetidas veces. Un primer viaje en común a la bahía de Pomerania contribuyó a estrechar los lazos entre ambos, y en marzo de 1903 se casaron. Corinth la retrata con el busto desnudo pero con la mirada todavía caótica y enfrentada con incertidumbre a su destino, mientras él, seguro ya de su victoria, levanta a su lado la copa de champán. A la izquierda, el pintor insinúa una mesa prometedoramente cubierta de manjares. La expresión de su amada cambia, a medida que se van sucediendo sus retratos de ella, desde el gesto pícaro e inseguro al responsable y amoroso. De nuevo estamos ante el énfasis psicologizante de su capacidad de percepción y reproducción.

El *Jardín florido de campesinos*, de 1904, expresa su estado de ánimo, que refleja la relación intensa y dichosa con su esposa, que está embarazada. La visión oblicua será recogida por Corinth frecuente-

mente en futuros paisajes como elemento dinámico. Los ejes diagonales y verticales confieren una cierta cohesión al follaje y a las flores, constituidos en la imagen por componentes muy diminutos. En 1904 surge el *Retrato del poeta Joseph Ruederer*, a quien Corinth había conocido hacía diez años en Múnich. En 1896 ilustró las *Tragicomedias* de este autor, a través del cual Corinth llegaría a conocer también a Max Halbe, al que retrató más tarde. Ambos introdujeron al pintor en los círculos literarios de Berlín y Múnich. El retrato al estilo de Leibl es una imagen de medio cuerpo con vista al frente y factura clara sin arabescos.

Otro francmasón, *El gran maestro de logia Zöllner*, que aún no figura en la imagen de los Hermanos de Logia, mereció ser retratado por Corinth en 1906. El cuadro surgió en Berlín; la mirada del señor Zöllner refleja cierto aburrimiento mientras posa para el pintor.

Inspirándose unas veces en Courbet, otras en Degas, Corinth pinta desde 1904 varios desnudos femeninos¹³; así *Amigas*, de aire lánguido y voluptuoso; *Rapto de mujeres*, reflejando una impetuosa lascivia, y *Matinée*, donde, al modo de los pasteles de Degas, retrata con pincel ancho y la espontaneidad de un boceto a su joven esposa arreglándose después de levantarse de la cama. Ésta, al fondo de la imagen, se acerca a una factura de grisalla abstracta. En el centro del retrato, vista de cerca y enteramente ocupada en su persona y toilette, con intensas luces y sombras en sus carnes, aparece la corpulenta esposa del pintor.

Uno de los muchos desnudos de espalda que Corinth gustaba de pintar (1909), como ya hiciera en 1903 en el autorretrato con su mujer, se plasma en *Modelo en un descanso* y en *Desnudo femenino de medio cuerpo ante el espejo*.

Otra faceta del arte de Corinth son sus pinturas historicistas, como, por ejemplo, la que tiene por protagonista a Florian Geyer. El drama de Gerhard Hauptmann se representó en Berlín en 1904. El actor Rudolf Rittner (1869-1943) interpretó al personaje principal con arrebatadora brillantez pese a que en el estreno de esta obra en 1896 había cosechado un sonoro fracaso. En los dramas de Hauptmann también dio vida a otros papeles como el del «pobre Enrique» y el «carretero Henschel». El actor formaba parte del círculo berlinés en torno a Walter Leistikow.

En el retrato de *Rudolf Rittner en el papel de Florian Geyer* (1906), el actor aparece enfundado en su armadura en el momento de su último combate (V acto). «Con el asta partida de la bandera negra en su izquierda y la espada desenfundada en la mano derecha, Geyer se yergue en el vano de la puerta. Su mirada es altanera, fría y amenazante» (indicación de Hauptmann para la puesta en escena).

Florian Geyer, caballero imperial de Franconia (hacia 1490-1525), fue uno de los caudillos en la Guerra de los Campesinos alemanes por el bando de los labradores insurrectos. El retrato muestra al actor en la escena en que muere apaleado. Saliendo de la oscuridad, solo, espera a sus antiguos aliados, que le han abandonado, para el último combate protegiendo su cuerpo con la bandera hecha jirones. Pero los campesinos lo atacan por la espalda y lo asesinan alevosamente. En tamaño natural, en temerosa espera, visto de lado, el caballero está de pie inmóvil en actitud tensa. Pocas son las pinturas de Corinth de su época tardía en que al pintor le bastan tan pocos colores como en este retrato de Florian Geyer. Corinth los utilizó para la representación densa y concentrada del episodio. La realización pictórica se corresponde con la soberbia concepción de la imagen, mostrando la compenetración del artista con lo que aquélla representa. El cuadro figura entre los más importantes retratos de actores en escena de la pintura alemana. En la exposición de la Berliner Sezession en 1907, Corinth obtuvo con esta obra un éxito resonante. A iniciativa de Cassirer, Corinth pintó en 1912 una segunda versión de memoria.

Ya en 1902, Max Slevogt había realizado una parecida «doble imagen» —el retrato del intérprete y del personaje representado— con el retrato de Andrade como «Don Juan» todo de blanco.

Corinth no muestra la escenografía ni los figurantes. Avanzando desde la izquierda, el actor se sitúa ante el fondo vacío dividido en un área clara y otra oscura. El pintor consideraba a esta obra como una de las más importantes, reproduciéndola repetidas veces en grabados y litografías.



19. TENTACIÓN DE SAN ANTONIO, 1908

La *Tentación de San Antonio*, de 1908, recoge un tema tratado por Corinth ya once años antes. En esta nueva representación, Antonio es más joven, más vulnerable a la tentación. Se trata de la puesta en escena de la novela de Gustave Flaubert. La reina de Saba, enojada como una Salomé y con una túnica transparente, pretende seducir al santo. En su séquito figuran jóvenes atractivas, monos, caballeros, camellos y un elefante cuya trompa ciñe el centro abierto de la imagen proporcionando a ésta un toque de tensión. Dos mundos se enfrentan en esta visión. La actitud de rechazo del santo se distingue por una representación manierista. Lo que acontece parece acercarse a tientas, en un movimiento estelar, a Antonio, que, con una calavera como *remedium concupiscentiae*, trata de defenderse de los «espíritus malignos».

Cuando su mujer queda embarazada por segunda vez, Corinth la pinta con apasionado afecto en uno de los más hermosos retratos de cuantos le dedicó. Es sabido que las mujeres embarazadas tienen una expresión especialmente sensual.

Charlotte está retratada, en claros y contenidos tonos pastel, soñadora, serena, reposada en sí misma, en la flor de su edad y belleza. Los colores apenas están levemente insinuados, como si un suave aliento los hubiera depositado ahí como finísima gasa. La figura de medio cuerpo está sentada reclinada en el sillón, la mano izquierda sobre el pecho casi descubierto, la cabeza ligeramente inclinada sólo tocada con un paño oscuro que la envuelve con soltura, enteramente relajada, abierta a la mirada del espectador y sonriendo distendidamente. Esta figura cautiva por la suave delicadeza de su piel, el rostro tenuemente enrojecido ante una cortina ligeramente recogida, la expresión añorante y la mirada transfigurada. El título de esta obra está tomado de un retrato de mujer de Raffael en el Palazzo Pitti de Florencia: *Donna gravida* (embarazada), y data de 1909.

Cubriendo y descubriendo, Corinth expresa en esta obra el amor que profesa a su esposa, haciendo que sea mucho más que un simple retrato.

También en *Dama con copa de vino* (1908) vemos retratado el modelo favorito del pintor: su esposa Charlotte, aunque en esta pintura ya sólo aparezca la mitad de lo que en su día fue un doble retrato, del que Corinth separó más tarde la figura de Fritz Cohn, pintada junto a la esposa del pintor, conservando sólo el retrato de la cabeza de este personaje. Por su tonalidad rojiza, su carácter abocetado y la inusual disposición asimétrica, esta imagen, evidentemente, no pasa de ser un fragmento.

En 1907, Corinth vuelve a viajar. Se desplaza a Kassel para ver los rembrandt y copia en la pinacoteca de esa ciudad a Frans Hals. En 1908 viaja a Holanda y Bélgica para visitar a sus amigos los pintores Paul Eugène Gorge y Paul Baum.

Ese mismo año vuelve a retratar a uno de estos amigos, el pintor Paul Baum (1859-1932), mas en esta ocasión al aire libre y sin caballete, en un corral con las gallinas correteando junto y detrás de él en el estiércol. Integrado en el ambiente pueblerino, el amigo posa en medio del paisaje.

El voluntarioso prusiano oriental que siempre estuvo nadando a contracorriente de su tiempo era ya, no obstante, el príncipe sin corona de la pintura alemana, al que su desbocada sensualidad, sensibilidad y productividad habían elevado a la cima de la fama. Se le consideraba como conservador porque en un tiempo en que los temas literarios e históricos habían dejado de ser modernos, él pintaba imágenes con faunos y ninfas, con San Antonio, Cristo, caballeros medievales y desnudos, y seguía siendo en todo caso un pintor figurativo. Sin embargo, lo tradicional fue vertido por él en moldes novedosos; una factura moderna e impulsiva era lo que mejor armonizaba con su temperamento.

Sus orígenes le predestinaron, no obstante, a que durante toda su vida Corinth fuera un descañado, un *outsider*. Las pinturas historicistas terminaron en sarcasmo, los motivos cristianos de-



25. DESNUDO MASCULINO, 1913

generaron en blasfemia. Sin embargo, en la época posterior a 1911, estos temas incorporan un nuevo simbolismo. La angustia queda plasmada en imágenes. En el *Sansón cegado* retrata su propia posturación, su tristeza por la pérdida de la plenitud de sus fuerzas, así como sentimientos de inseguridad y desesperanza.

El ataque cerebral que en 1911 vino a representar una amenaza para su vida no interrumpió, sin embargo, la continuidad de su evolución; sólo la modificó e incluso modernizó. Fue entonces cuando llegó a tener existencialmente conciencia clara de la esencialidad de su ser.

A partir de 1911 reaccionaba positivamente ante las nuevas experiencias artísticas, por ejemplo el expresionismo y su propia afinidad a este movimiento. Su estado psíquico y la inestabilidad física le permitían este acercamiento. Corinth se interesaba por motivos del Antiguo Testamento, como hicieran los pintores en que se inspiraba, para quedar finalmente arraigado en esta tradición. También sus colegas Liebermann y Slevogt pintaron escenas bíblicas.

La elección del motivo viene determinada por su propio sufrimiento. El recio varón sangrante, encadenado, cubierto sólo por una pampañilla, parece desbordar la imagen con su presencia física. Enseñando los dientes, avanza a tientas hacia el cercano espectador abriéndose paso entre los verdes batientes de una puerta. Conmueve la impresión que produce este Sansón, vivo y presente, privado de su fortaleza.

En esta imagen no es Rudolf Rittner quien se identifica con Florian Geyer, es el propio Lovis Corinth el que se representa a sí mismo cegado y maltrecho.

En el *Autorretrato con sombrero de paja*, de 1913, las aguas han vuelto a su cauce. Sin embargo, se mira en el espejo con aire escéptico y crítico a la vez que pensativo, pintando con la mano izquierda que, sin embargo, está afectada de parálisis. En cambio, la mano derecha, según explicaban sus familiares, ha recobrado su plena funcionalidad después de vencer los temblores iniciales. En cuanto a la expresión de este retrato, toda la vitalidad de los autorretratos anteriores ha quedado eclipsada por un realismo desilusionado rayano en depresivo. Con mirada crítica, Corinth parece examinar los cambios que se han producido en él dos años después del ataque de apoplejía. En sus numerosos autorretratos, el pintor ha reflejado las fases respectivas de su vida, a veces incluso indicando, según costumbre medieval, su edad, como en este caso: 55 años. Da la impresión de estar envejecido e inseguro de sí mismo y, sin embargo, es a partir de entonces cuando se desarrolla el estilo de la obra de senectud del maestro, poderosamente expresivo. Hay una solapada ironía en el sombrero de paja que el pintor lleva puesto, que contrasta con la expresión grave del rostro, y la bata, que es prueba de que está pintando en el estudio.

En el *Desnudo masculino*, de 1913, aparece incluso el típico gesto de melancolía que se manifiesta en el arte desde las representaciones medievales del eccehomo hasta el *Pensador*, de Rodin. El carácter abocetado de la imagen hace suponer que estaba destinada a formar parte de una composición mayor.

Como si Corinth, en todos los retratos posteriores, pretendiera sugerir la proximidad a la muerte también de los personajes retratados, representa en adelante a sus amigos con profundas ojeras. Los dos retratos de *Max Halbe* y *Julius Meier-Graefe* los pinta en 1917 en plena guerra mundial.

El historiador de arte Julius Meier-Graefe, que también ejercía como crítico de arte, había nacido en 1867 y era uno de los cofundadores de la revista *Pan* (1904). En 1905 escribió *Der Fall Böcklin (El caso B.)*, un análisis crítico del género de arte moderno producido por este pintor. Con frecuencia de desplazaba a Berlín, discutía largo y tendido con Corinth y también sobre la aceptación crítica de éste por parte de la prensa y la actitud relajada con que Corinth acogía estas críticas. En una de sus visitas al estudio de Corinth surgió este retrato. Meier-Graefe, que se inclinaba sobre todo por el arte francés, se esforzaba en enjuiciar a Corinth positivamente viéndolo como un «idealista», si bien tenía problemas con sus obras y no lo ocultaba, del mismo modo que Corinth no ocultaba en este retrato el juicio que le merecía el re-

tratado, cuyos rasgos revelan cierta arrogancia y desasosiego. Las manos juntas, el rostro ante un fondo más claro que el resto y estrías de colores que acentúan los contrastes, sobre todo en la cara, prueban la vehemencia con que fue terminado este retrato. Salta a la vista la firma a grandes trazos, como si se tratara de un autorretrato de Corinth.

Como quiera que, según sus propias manifestaciones (en la *Autobiografía*), Corinth tenía desde la primera guerra mundial la ambición de pintar sobre todo a generales y políticos, hay un *Retrato del gran almirante Alfred von Tirpitz*, de 1917, organizador de la armada imperial germana. Corinth rogó al almirante que, para posar ante él a la hora exactamente convenida, se vistiera con el uniforme de andar por casa. De esta guisa surgió en 1917, en el domicilio del excelentísimo señor almirante en la Von-der-Heydt-Strasse de Berlín, este retrato del marino que, sin embargo, ya en 1918 renunció al cargo que ostentaba en la marina de guerra y que a la sazón contaba sesenta y ocho años. Sin embargo, en el centro de la imagen, mostrando tres cuartos del cuerpo visto de frente, trajeado de azul marino y ante un fondo cruzado por claros oblicuos, se yergue, gallarda, la figura del almirante con la mirada grave, aunque soñadora, puesta en el espectador.

En ese mismo año surgió también el retrato del todavía joven *Wolfgang Gurlitt*, de veintinueve años, que antaño perteneció a la Nationalgalerie berlinesa. Se trataba de un importante marchante de Berlín que representaba a Corinth desde que éste se separara de Paul Cassirer en 1913. El retrato fue pintado en la galería de arte de Gurlitt en la Leipziger Strasse de Berlín, con una vitrina al fondo. Gurlitt sostiene en sus manos una lámina gráfica (en 1917 había intervenido en la venta de la obra *Das graphische Werk von Corinth [La obra gráfica de C.]*, de Karl Schwarz).

Cuando Corinth, en 1917, aún pinta a *Götz von Berlichingen* (1480-1562) escribiendo, es probable que se propusiera dar vida a otro luchador militante de la Historia convertido por Goethe en personaje literario. Retrata a Götz von Berlichingen escribiendo sus *Memorias*, sentado en un aposento de su castillo, pero ataviado con armadura. Escribe con la mano izquierda, pues la derecha hubo de ser reemplazada por otra de hierro que descansa sobre la mesa como el atributo de un santo. Como *Anciano barbudo*, el yelmo y la mano destacando con luz estridente, el caballero concentra su atención sobre el manuscrito.

También en 1919 Corinth pinta un autorretrato suyo, como tiene por costumbre hacer –por lo menos uno cada año– desde su ataque cerebral en 1911. No todos están disponibles, algunos incluso se encuentran en paradero desconocido. Sin exornaciones alegóricas, provisto de pincel, paleta y lienzo, el pintor se resigna a su papel al crear esta serie de retratos iniciada con ocasión de su sesenta cumpleaños. En este autorretrato de senectud –al estilo de los magistrales que conocemos de Rembrandt– aparece sereno, achacoso, marcado por las privaciones sufridas durante la guerra, la mirada interrogante clavada en su propia condición existencial.

A partir de 1919 nos encontramos toda una serie de paisajes con el lago Walchen. En 1918, Charlotte Berend-Corinth había descubierto la localidad de Urfeld a orillas del lago y en julio de 1919 la familia Corinth se trasladó a este pueblo de montaña en la Alta Baviera. Lovis Corinth se sintió arrebatado por la belleza del paisaje. La familia se hizo construir una casa en este lugar instalándose en ella en septiembre de 1919. El primero de los cuadros que surgieron allí lleva por título *Paisaje con el lago Walchen*. Montañas, agua, paisaje; en primer plano, un joven árbol en flor. Desde esa época, la familia Corinth pasaba todos los veranos en Urfeld. Para 1920, el pintor tuvo intención de crear una serie de cinco cuadros del lago Walchen visto desde diferentes ángulos, que formarían un todo. Uno de ellos el titulado *Lago Walchen, noche de San Juan*, de 1920. La noche de San Juan se celebra el 24 de junio, día de la fiesta del Bautista, y según la vieja creencia popular se hacen sentir esa noche tanto fuerzas benéficas como otras siniestras. El cielo brillante así aparece insinuarlo con la luna en alto y la oscura silueta del lugar junto al borde del agua.

Lo que para Cézanne representaba el Mont St. Victoire, es para Corinth el lago Walchen. En 60 pinturas conservadas retrató a este lago tan querido por él en los más diversos estados de ánimo desde 1918 hasta el fin de su vida.

Los bodegones con flores son una muestra emblemática del soberbio estilo de Lovis Corinth en sus años de vejez. El multicolor esplendor de las flores lo transforma en una rica gama cromática. *Cala y lilas con figura de bronce* data de 1920. Desplazadas ligeramente desde el centro de la imagen hacia el lado izquierdo aparecen amarillos, calas y lilas en un abombado florero rústico; delante están sobre la mesa un florero más pequeño con muguetes y una canastilla de flores. Contrastando con el resto de la imagen se ve una figura de bronce comparable a los angelotes en alguno de los bodegones de Cézanne. En la parte superior derecha, en un área vacía, figuran en grandes caracteres la firma y fecha. Anchuras pinceladas de trazo firme alternan con colores suaves aplicados puntualmente. Todo lo figurativo se disuelve en esta imagen hasta los límites de lo inmaterial, pero permanece reconocible no obstante. La energía cromática se sobrepone vigorosamente a las flores, cuyo luminoso colorido destaca sobre la negrura profunda del fondo. Desde el retrato de Rudolf Rittner conocemos la intensidad con que Corinth emplea el negro, ese color sin ambigüedades que aporta a la imagen un aire demoníaco cargado de misterio. Como ningún otro pintor, Goya supo dominar el negro. El encanto de esta pintura radica en la conjugación de un motivo amable y sencillo con una escala cromática espiritualizada próxima a los confines de lo arcano.

También en el *Bodegón* de 1922 aparecen dos floreros sobre una mesa: uno, pequeño y redondo, con tulipanes; el otro, esbelto y estrecho, con lilas y rosas. El color está aplicado contundentemente con anchuras pinceladas claras aunque permitiendo apreciar los detalles; el espacio se desvanece hacia el fondo. El pintor se entrega intensamente a la configuración cromática y formal sobre todo de las flores. Los colores blanco, verde y rojo determinan la impresión que produce la imagen. Las flores, muy abiertas, están a punto de marchitarse cual si se tratara de un *memento mori*.

En 1922-23, Corinth pinta dos vistas totalmente diferentes de Berlín, un tema por el que antes nunca se había interesado. La vista sesgada de la gran avenida Unter den Linden (Bajo los Tilos) rematada al fondo, en el borde superior izquierdo de la imagen, por la Puerta de Brandenburgo, muestra el panorama que se ofrecía a la vista del espectador desde el piso alto del restaurante berlinés Hiller. Sólo después de llevar viviendo veinte años en esa ciudad, Corinth se decidió a pintar este cuadro. Es la época de los llamados *roary twenties*, es decir, de los posteriormente llamados «áureos años veinte» de la metrópoli alemana convertida en gran urbe cosmopolita. Bajo los Tilos, dispuestos y plantados en 1647 por el gran elector de Prusia Federico Guillermo, se convirtió con el transcurso de los siglos en la más importante y vistosa arteria de la capital germana.

Corinth la muestra como gran avenida animada por peatones y automóviles, las casas dispuestas a los lados llegan hasta el borde superior de la imagen; la gran diagonal que la domina sugiere una especie de atracción por la lejanía.

Las manchas, los toques de color y la virtualidad pictórica emparentan a esta imagen de una gran ciudad con las vistas urbanas de París de los impresionistas galos. La viuda de Corinth llevó este cuadro consigo a América, adonde se vio forzada a emigrar, y lo vendió mucho después, en 1954.

Y luego, una vez más, el enfrentamiento crítico con un amigo pintor: el *Retrato del pintor Leonid Pasternak*, de 1923. Porque, además de retratar a colegas suyos, Corinth trataba siempre de incorporar a estos retratos una imagen de la época. El pintor ruso Pasternak vivía desde 1921 —como muchos emigrados rusos— en Berlín. Corinth le pidió que le permitiera retratarlo. ¿Pretendía medirse con él? El ruso posa ante el pintor con los brazos cruzados en actitud expectante y, sin embargo, reservada. Pasternak había sido antes un afamado retratista en Moscú y sabía que, al posar, había que permanecer inmóvil durante algún tiempo y, en lo posible, sin cambiar de expresión. Corinth capta esta situación magistralmente en la imagen.

La americana azul con el gran lazo blanco está plasmada con trazo ancho y conformada por contornos negros; encima, la cabeza de pelo gris con los pómulos salientes de los eslavos y la larga nariz afilada sobre la boca cerrada. Pasternak aparece como personaje que irradia simpatía. Corinth lo retrata ensimismado y con una expresión que parece decir: «Bueno, si no hay más remedio». El fondo informe sólo parece fraccionado por un juego de numerosos colores que van del gris al rosa, aclarándose de izquierda a derecha en contraste con el rostro.

A cambio de este retrato, Pasternak pintó un cuadro de Corinth.

En 1924, después de una exposición de sus obras en el Kunsthaus de Zurich, Corinth viajó, acompañado de su mujer, a Lucerna, donde se proponía pintar el paisaje del lago de los Cuatro Cantones. Plasmó esos paisajes en imágenes desde su hotel a la luz de la mañana y de la tarde variando sólo ligeramente el enfoque. Comparable a Monet, retuvo en aquéllas el ambiente creado por las diferentes horas del día, cambiando sólo mínimamente el lugar desde el cual contemplaba esos paisajes. El panorama alpino constituye el límite del lago en su parte posterior con un pequeño pueblo y la torre de la iglesia a orillas de aquél. En sus aguas agitadas se refleja el cielo nuboso. En la imagen matutina, una embarcación penetra desde el lado derecho en la pintura de tono rojizo, la tarde se extiende ante nuestra vista teñida enteramente de azul.

Dos retratos tardíos de amigos suyos descubren mucho del estado anímico del artista antes de que pintara su último autorretrato en 1925.

Al *Poeta Herbert Eulenberg* (1924) ya lo había retratado una vez anteriormente (1918) de perfil, imagen en que llaman la atención la barbilla huidiza y la postura recostada. En el segundo retrato, Corinth lo pinta con monóculo, el cuello corto, expresión senil y mirada excitada que denotan ya un cierto infantilismo. Sostiene en la mano un libro rojo, alusión al titulado *Anna Boleyn* publicado por ambos en 1920, ilustrado por Corinth con 25 litografías y editado por Fritz Gurlitt. Ya en 1917, Herbert Eulenberg había publicado un texto sobre Corinth: *Lovis Corint. Ein Maler unserer Zeit* (L.C., *pintor de nuestro tiempo*).

El retrato del *Dr. Arthur Rosin en una silla*, de 1924, se distingue por su factura rápida con aplicación de una capa de color muy fina. Es una obra de la última fase de la vida del pintor, y su técnica de disgregación de la pintura es característica de aquélla.

El banquero (1879-1972) era un coleccionista de las obras de Corinth y mecenas del pintor, lo que dio lugar a que entre ambos surgiera una relación amistosa. También a este personaje Corinth lo había retratado ya en 1922 como hombre joven de cuarenta y tres años. En el segundo retrato el personaje cuenta sólo dos años más; su expresión es pícaro y fue captada por Corinth con pinceladas cortas y secas aplicadas rápidamente. La factura resulta extraña, semejante a la de la obra tardía de Kokoschka. También las singulares manchas rojas en la oreja y la nariz son un indicio de que el pintor trabajó con rapidez en este retrato y, pese a estar firmado ya por incisión, Corinth estampó debajo una segunda firma llamativamente ancha y en rojo (!).

Uno de los últimos cuadros de la exposición es el *Jardín en Berlín-Westend*, de 1925, versión sosegada y una de las postreras representaciones de un paisaje realizadas por Corinth. El camino, sin el acostumbrado efecto de «atracción» en sentido oblicuo como, por ejemplo, en *Bajo los tilos*, está trazado rectamente hacia arriba, donde lo corta el horizonte. Como todos los paisajes corinthianos, también éste está pintado al natural en el jardín del chalet de Eduard Krüger, el apoderado de la empresa Cassirer Kabelwerke de Berlín; fue Corinth quien escogió este sitio para pintar, un lugar que no ofrece grandes contrastes ni perspectivas, sino una imagen recortada colmada de mucha vegetación. El verde a través del cual se filtran los rayos solares está entremezclado de marrón oscuro; flores rojas y amarillas dan la nota. Un muchacho, el hijo del propietario, está sentado lateralmente en un banco; la vista resbala fácilmente sobre esta figura.

En el año de la muerte de Corinth, el pintor parece sentir la proximidad del fin de sus días. Ha llegado a un punto final de su evolución. Su densidad a modo de alfombra y la falta de profundidad privan a esta pintura de toda materialidad representando su temática ya sólo para la ejecución de gestos pictóricos espiritualizados.

Al final de la exposición figura el *Último autorretrato*, de 1925. Como postrero de un total de 40 autorretratos —el primero de 1887 y a partir de 1911, anualmente, por lo menos uno el día de su cumpleaños, el 21 de julio—, Corinth se pintó en este caso ya el 7 de mayo antes de emprender su último viaje a Holanda,

del que no regresaría. Desplazado hacia la mitad izquierda del cuadro por su imagen reflejada en el espejo incluida en aquél mostrándole en actitud apartada, su mirada, desde el rabillo del ojo, está fija en el espectador con aire de reproche y acusadora. Sus rasgos están realzados extremosamente, las cuencas de los ojos sombreadas, las mejillas demacradas, el cabello ralo, la frente despejada. En torno a la imagen en el espejo concebida aún más espectralmente en el rígido marco vertical y horizontal del mismo, está dispuesto el autorretrato. Inmaterial, concentrado exclusivamente sobre la expresión espiritual que sólo en el rostro se intensifica mediante puntos de color vibrantes, predomina básicamente una ambientación grisácea. El retrato permite descubrir las depresiones que atormentaron al pintor en sus últimos años y le persiguieron hasta su muerte. «Me dan ganas de llorar. Me siento hastiado de cualquier clase de pintura. ¿Por qué he de seguir trabajando?» Así como antes casi siempre había trabajado con pinceles y paleta, en esta obra parece haber prescindido ya de sus utensilios de siempre. Sin embargo, emprende viaje a Amsterdam para volver a contemplar una vez más sus amados modelos Frans Hals y Rembrandt. «El solo nombre de Rembrandt rasga con su luz todas las tinieblas».¹⁴

Corinth enferma de pulmonía y muere el 17 de julio de 1925 cuatro días antes de cumplir sesenta y siete años.

Lovis Corinth se retrató a sí mismo en su obra, pero también su entorno y su tiempo; lo hizo con fuerza primigenia, con poderío y, sin embargo, también como un sismógrafo. La base de su factura compositiva era una íntima relación con la tradición heredada. Tenía a sus espaldas largos años de sólida formación académica en Königsberg, Múnich, Amberes y París, habiendo estudiado en diversas escuelas de arte, pudiendo servirse así de una acabada preparación artesanal. Poseía grandes facultades de dibujante y pintor que motivaron las soberbias epopeyas en que supo plasmar estados anímicos.

Corinth creó una obra portentosa, melancólica y mitológico-realista rayana en los confines de la abstracción.

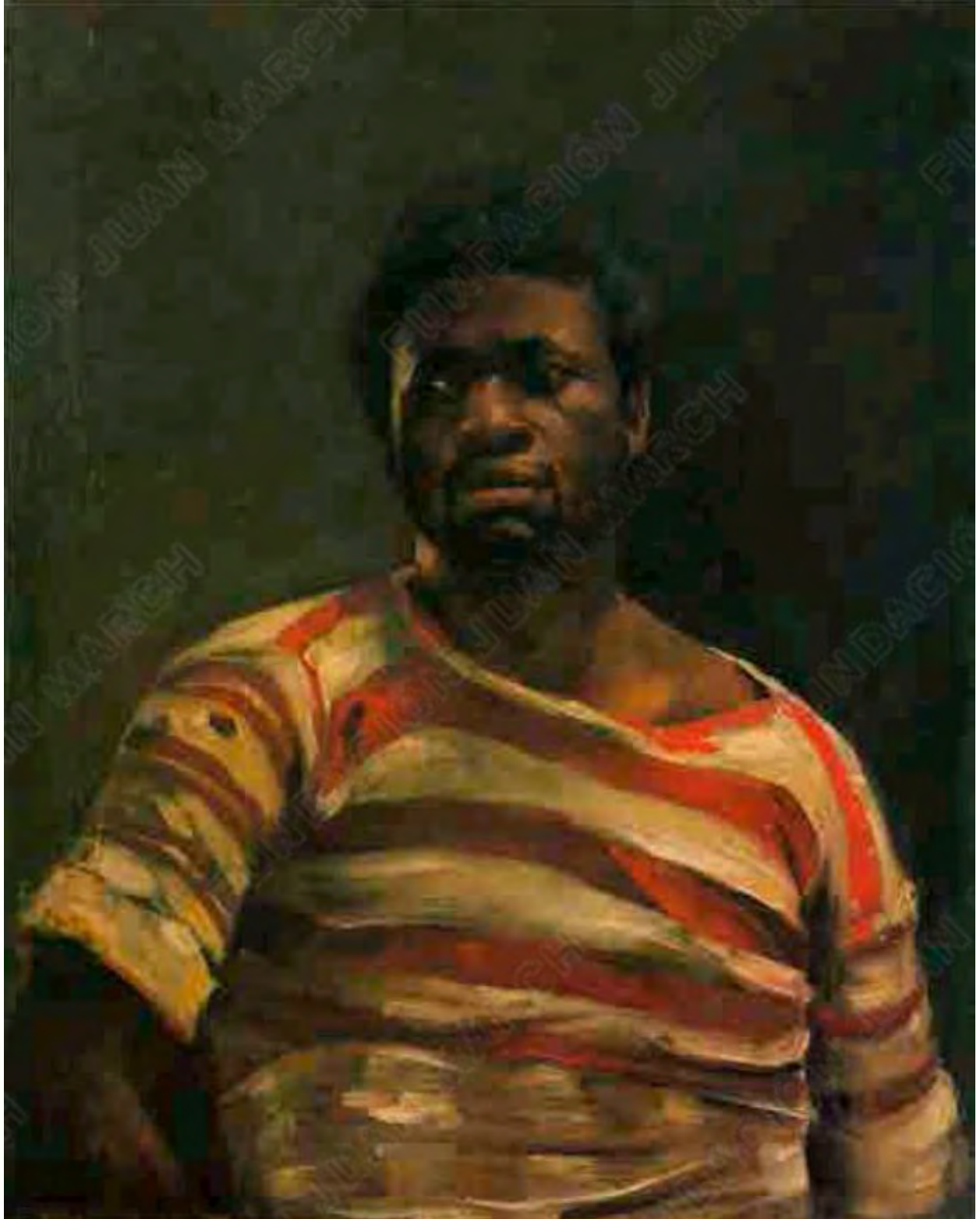
NOTAS

- ¹ Lovis Corinth: «Selbstbiographie», Berlín/Leipzig, 1926. *Meine frühen Jahre, Autobiografía*, primera parte, Hamburgo, 1954, y Lovis Corinth, «Selbstbiographie», nueva edición, edit. Kiepenheuer, 1933.
- ² Otras publicaciones de Lovis Corinth: *Die Religionen und die Kunst* en «Nord und Süd», 32. Berlín, 1908-09, págs. 502 y sigs. *Legenden aus dem Künstlerleben*. Berlín, 1909. *Das Leben Walter Leistikow. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte*. Berlín, 1910. *Gesammelte Schriften (Escritos completos)*. Berlín, 1920. *Von Corinth über Corinth*. Leipzig, 1921.
- ³ Otras publicaciones de Charlotte Berend-Corinth: *Mein Leben mit Lovis Corinth*. Múnich, 1958.
- ⁴ Thomas Corinth: *Lovis Corinth. Eine Dokumentation*. Tübinga, 1979.
- ⁵ Wilhelmine Corinth: *Ich habe einen Lovis, keinen Vater*. Múnich, 1990.
- ⁶ 1886, Exposición retrospectiva Lovis Corinth. Academia de Bellas Artes de Berlín. 1890, Exposición anual de la Münchner Künstlergenossenschaft (Sociedad de los Artistas de Múnich). Múnich. 1913, Exposición de la Obra Completa de Lovis Corinth en la Berliner Secession. Berlín. 1917, Lovis Corinth, Pinturas, dibujos a mano, obra gráfica en la Kunsthalle; Mannheim. 1918, Exposición con ocasión del 60 cumpleaños de Lovis Corinth en la Berliner Sezession, Berlín. 1923, L.C. Nationalgalerie, Berlín. 1924, Kunsthau, Zurich.
- ⁷ 1929, L.C. Neue Galerie, Wien; 1936, L.C. Kunsthalle, Basel; L.C. Westermann Gallery, New York; 1947, L.C. Galerie St. Etienne, New York; 1950, L.C. Institute of Contemporary Art, Boston; 1951, L.C. Landesmuseum Hannover; 1951, L.C. Kunsthau, Bielefeld; 1956, L.C. Los Angeles Country Museum of Art, Los Angeles; 1958, L.C. Kunsthalle, Basel; 1958, L.C. Staatliche Museen, Berlin, Kunsthalle Bremen, Kunstverein Hannover und Stadthalle, Wolfsburg; 1959, L.C. Tate Gallery, London; 1964, L.C. Gallery of Modern Art, New York; 1976, L.C. Kunsthalle, Köln; 1985, L.C. Museum Folkwang, Essen; 1992, L.C. Kunstforum der Bank Austria, Viena y en 1996/97, L.C. Haus der Kunst, München, Nationalgalerie, Berlin, The Saint Louis Art Museum, St. Louis y Tate Gallery, London.
- ⁸ Corinth volvió a retratarlo dos veces más en 1858 y en 1908, respectivamente.
- ⁹ *Allgem. Zeitung*, Königsberg, 23 de nov. de 1888. Cita según el Catálogo de Múnich, 1996.
- ¹⁰ Salomé era el tema finisecular predilecto desde que Oscar Wilde en 1893 volviera a actualizarlo y Richard Strauss lo pusiera en música. V. también Flaubert y Gustave Moreau.
- ¹¹ *Obras Completas*, 1920, pág. 11, cita tomada de la edición de Múnich de 1996, pág. 131.
- ¹² Prólogo a la Exposición de Berlín en 1918.
- ¹³ «El desnudo es el latín de la pintura», había afirmado en *Der Akt in der bildenden Kunst (El desnudo en las artes plásticas)* en 1904.
- ¹⁶ Ambas citas están tomadas de la *Autobiografía (Selbstbiographie)*, 1993; págs. 216 y sigs.

PINTURAS



1. LADRÓN EN LA CRUZ, 1883



2. EL NEGRO OTELO, 1884



3. RETRATO DEL PINTOR PAUL EUGÈNE GORGE, 1884



4. ANCIANO, 1889



6. RETRATO DEL PINTOR BENNO BECKER, 1892

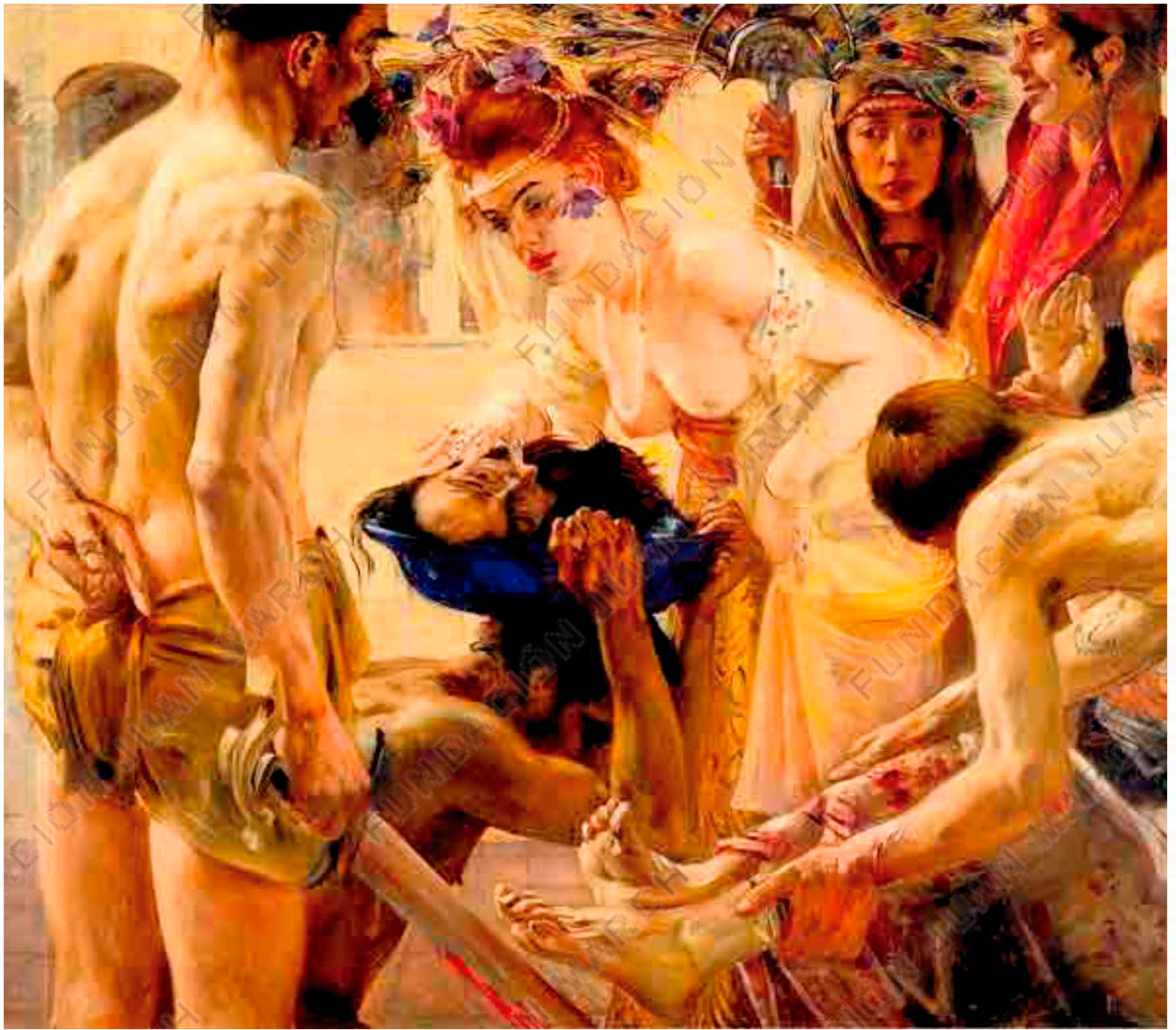
7. EN EL MATADERO, 1893



9. RETRATO DE CENTA BRÉ, 1899



10. SALOMÉ II, 1900



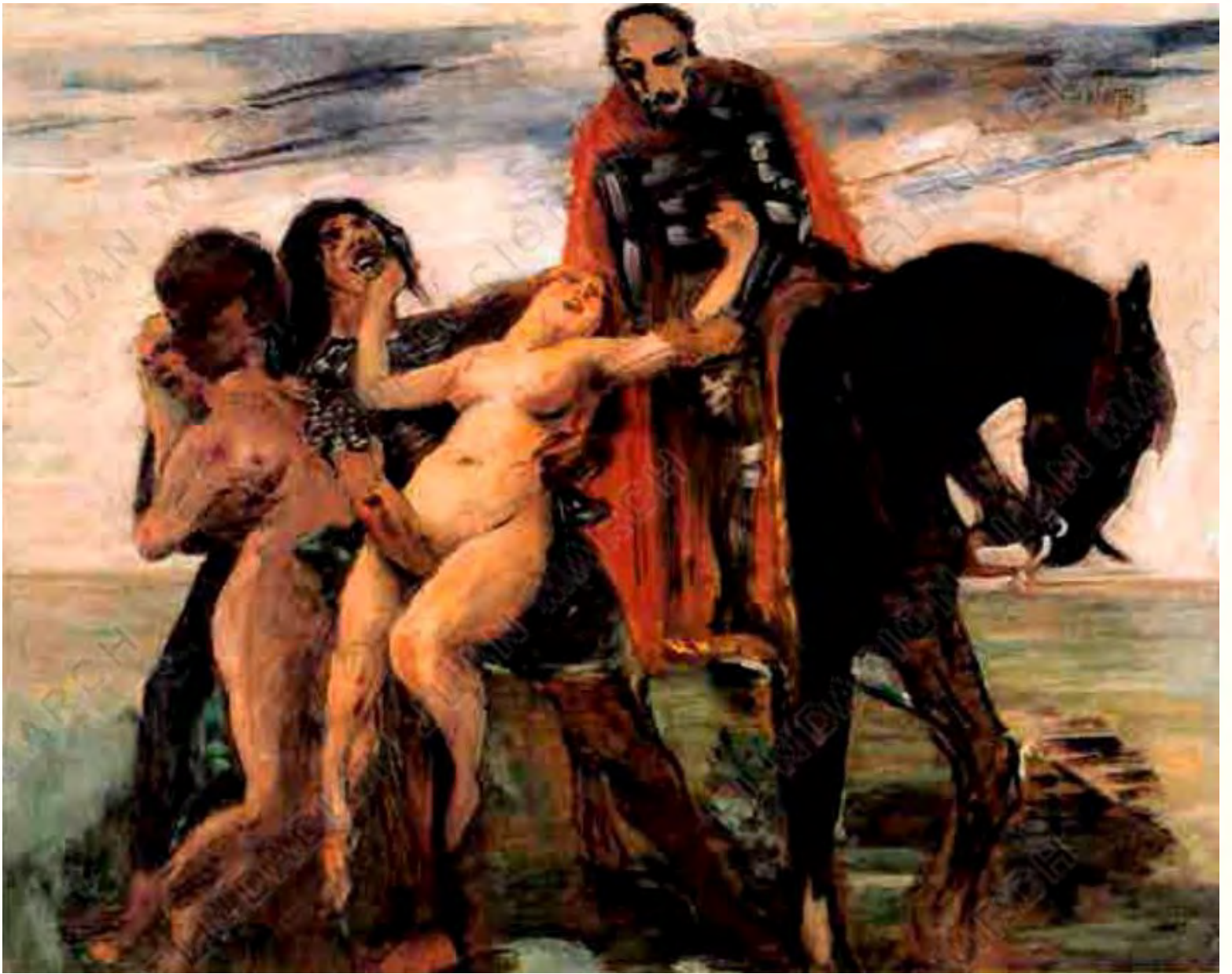




13. AUTORRETRATO CON SU ESPOSA Y UNA COPA DE CHAMPAN, 1902



14. RAPTO DE MUJERES (ESBOZO), 1904





15. RETRATO DEL POETA JOSEPH RUEDERER, 1904



17. RETRATO DEL GRAN MAESTRO DE LOGIA ZÖLLNER, 1906

16. MATINÉE, 1905



20. DAMA CON COPA DE VINO, 1908







22. MODELO EN UN DESCANSO, 1909



23. LA MUJER DEL PINTOR CON LA ESPALDA DESNUDA, 1912



26. RETRATO DE WOLFGANG GURLITT, 1917



28. RETRATO DEL GRAN ALMIRANTE ALFRED VON TIRPITZ, 1917



29. GÖTZ VON BERLICHINGEN, 1917



30. JOVEN ANTE EL ESPEJO, 1918





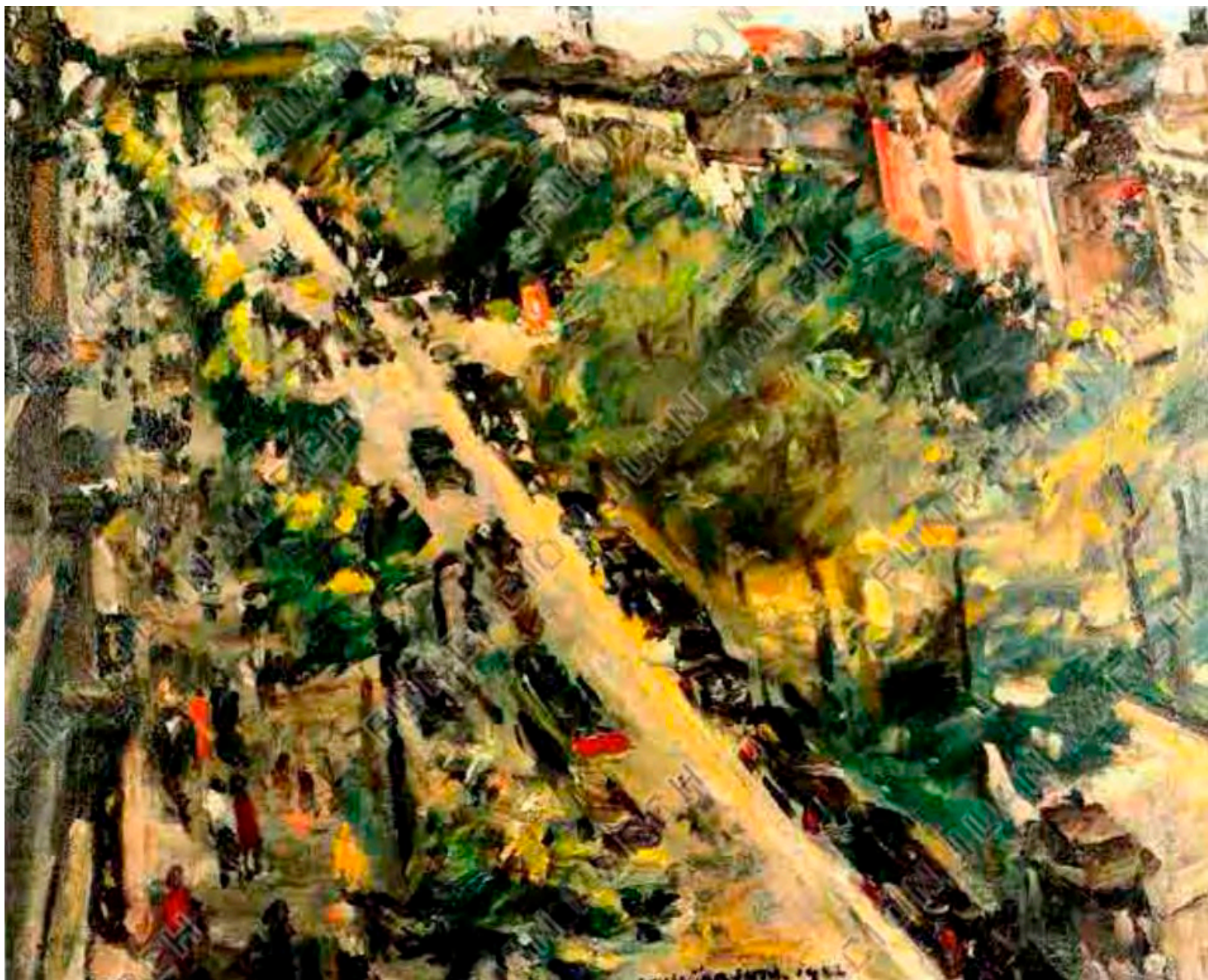
32. CALA Y LILAS CON FIGURA DE BRONCE, 1920



33. LAGO WALCHEN, NOCHE DE SAN JUAN, 1920



34. BERLÍN, AVENIDA BAJO LOS TILOS, 1922



35. LILAS Y TULIPANES, 1922







37. RETRATO DEL DR. ARTHUR ROSIN, 1924



39. RETRATO DEL POETA HERBERT EULENBERG, 1924

40. JARDIN EN BERLIN-WESTEND, 1925





BIOGRAFÍA



Corinth a la edad de sesenta y seis años.



Louis y Charlotte Corinth delante del cuadro *Das kleine Martyrium (El pequeño martirio)*, Berlín, 1908.

1858-1865

Franz Heinrich Louis Corinth nace el 21 de julio de 1858 en Tapiau, Prusia Oriental. Fue hijo único de Franz Heinrich Corinth, de profesión curtidor, agricultor y posteriormente concejal de Tapiau, y de Wilhelmine Amalie Corinth, viuda de un maestro curtidor, y creció en la hacienda paterna de Tapiau junto con cinco hermanastros fruto del anterior matrimonio de su madre.

1866-1879

De 1866 a 1873 asiste al instituto Kneiphöfisches Gymnasium, de Königsberg. Durante esos años Corinth vive en Königsberg en casa de la hermana de su madre. En 1873 fallece su madre. Regreso al hogar paterno con las notas del examen anual. El padre de Corinth vende su hacienda en Tapiau y en 1876 se traslada a Königsberg con su hijo. Ese mismo año Corinth comienza los estudios superiores en la Academia de Königsberg.

1880-1886

Continuación de los estudios superiores en la Academia de Múnich, primero con Franz von Defregger, con quien pinta estudios sobre la cabeza humana, y después con Ludwig Löfftz, un alumno del pintor de la escuela holandesa y de género Wilhelm Diez. Corinth se ocupa del realismo de Wilhelm Leibl y Wilhelm Trübner y del naturalismo de Max Liebermann y Fritz Uhde. En 1882-83 interrupción de los estudios superiores para prestar un año de servicio militar. Viaja con su padre a Italia, al lago Garda y a Venecia.

1884-1886

En 1884 Corinth es alumno durante tres meses del pintor belga Paul Eugène Gorge en Amberes. Por su cuadro *El complot* Corinth es galardonado con una medalla de bronce en el Salón de Londres. En octubre de 1884 viaja a París y asiste a la Académie Julien, donde tiene por maestros a los conocidos pintores de salón Tony Robert-Fleury y Adolphe William Bouguereau. Bajo su influjo, Corinth se dedica a pintar retratos de figuras literarias y desnudos. En verano de 1886 viaja a la costa del mar Báltico. En otoño de 1886 nuevo período de permanencia en París.

1887-1890

En invierno de 1887-88 Corinth realiza un primer intento, aunque infructuoso, de establecerse en Berlín. En esa época cambia su nombre de pila por el de «Louis». En Berlín conoce a Walter Leistikov, Max Klinger y Karl Stauffer-Bern. En 1888 Corinth expone en la Asociación de Artistas Berlineses. En 1889 muere su padre, quien le deja una considerable herencia. Una mención honorífica obtenida por su *Pietà* en el Salón de París de 1890 le anima a regresar a Múnich.

1891-1900

En 1891 Corinth ocupa un taller en la calle Giselastrasse, 7, de Múnich. Se adscribe al movimiento de la Secesión de Múnich, fundado en 1892. En 1893 es cofundador de la Asociación Libre, que tendría una efímera andadura después de escindirse del grupo Secesión. Estancias de trabajo más prolongadas en Dachau y en el lago Starnberger See. En 1895 Corinth vende por primera vez un cuadro, *El descendimiento*, que había sido galardonado con una segunda medalla de oro en la exposición celebrada en el Palacio de Cristal, de Múnich. En 1896 es cofundador de la logia masonica In Treu fest [Firmes en la fidelidad]. Contactos con literatos muniquestes, entre otros Frank Wedekind. En 1897 se traslada a la calle Gabelsbergerstrasse, 77.

1900-1910

Corinth adquiere un taller en Berlín y viaja a caballo entre Berlín y Múnich, hasta que en 1902 se traslada definitivamente a Berlín. A partir de 1900 Corinth participa regularmente en las exposiciones del grupo Secesión de Berlín. A su primera exposición en la galería de Paul Cassirer en 1900 se suman otras en años sucesivos.

Desde 1901 es miembro del grupo Secesión de Berlín, fundado en 1898 y que se opone a la corriente oficialista de la Academia apoyada por el káiser Guillermo II. El grupo Secesión está presidido por Max Liebermann, y Paul Cassirer ocupa el cargo de secretario. En 1901 inauguración de una escuela de pintura para señoras en la calle Klopstockstrasse. La primera alumna de Corinth es la joven de veintiun años Charlotte Berend, con quien se casaría en 1903.

En 1902 Corinth es nombrado presidente de Secesión. Acude con asiduidad a las casas de Walter Leistikov y de Max Liebermann. Conoce a Gerhart Hauptmann, en cuyo honor Leistikov había fundado un «Círculo de amistad».

En 1904 nace su hijo Thomas. En 1906 Corinth comienza a escribir su *Autobiografía*. En 1907, fuertemente impresionado por una exposición de Manet organizada por Paul Cassirer, viaja a Kassel para estudiar a Rembrandt y a Frans Hals. En 1909 nace su hija Wilhelmine, a la que él llamaba «Mine». En 1909 aparecen sus *Leyendas de la vida de artista*. En la primera década del siglo XX, Corinth, Liebermann y Slevogt representan la trinidad del denominado impresionismo berlinés.

1911-1913

Una vez retirado Max Liebermann, en 1911 Corinth es elegido presidente de Secesión de Berlín. En diciembre de 1911 Corinth sufre un infarto grave. Para recuperarse, en 1912 viaja a la Riviera. En 1912 Paul Cassirer releva a Corinth en el cargo de presidente de Secesión de Berlín. Durante 1913 realiza nuevos viajes a la Riviera.

1913-1914

Cuando en 1913 el grupo Secesión Libre se escinde de Secesión de Berlín, Corinth es el único pintor importante que permanece en la asociación antigua. El año 1913 será importante para Corinth: Georg Biermann publica su biografía de Corinth. En Secesión de Berlín se celebra una gran retrospectiva de Corinth organizada por Cassirer. Corinth se halla representado en importantes exposiciones, entre otras en la Gran Exposición de Arte de Düsseldorf de 1913, en el Museo de Arte de Mannheim y en la Exposición Universal de Gante.

En 1914 viajes a Monte Carlo, Roma y San Moritz. Cuando estalla la I Guerra Mundial vuelve a Berlín.

1915-1918

En 1915 Corinth asume nuevamente la presidencia de Secesión de Berlín. En 1917 viaja a Tapiaw, su ciudad natal, que le nombra hijo predilecto. Exposiciones en el Museo Municipal de Arte de Mannheim y en la Sociedad Kestner de Hannover. Con motivo de su sexagésimo cumpleaños, Secesión de Berlín organiza en marzo de 1918 una gran exposición conmemorativa. En 1918 primer viaje de Corinth a Urfeld, a orillas del lago Walchensee, en Baviera. Renovación de su nombramiento como catedrático de la Academia de Berlín.

1919-1925

Corinth se construye junto al lago Walchensee una casa que en años sucesivos va convirtiéndose poco a poco en su refugio, concebido como retiro de la gran ciudad de Berlín. Con sus cuadros de Walchensee, que le proporcionan gran éxito, inicia una fase de nueva productividad artística. Sin embargo, el artista sufre frecuentes depresiones. En 1920 se publican en Berlín las *Obras completas* de Corinth.

En 1921, la Facultad de Filosofía de la Universidad Albertus de Königsberg le nombra Doctor Honoris Causa en Filosofía y Magister de Bellas Artes. A partir de 1921 Corinth se dedica a escribir la última parte de su *Autobiografía*. Con motivo de su 65 cumpleaños, en 1923 se celebra una amplia retrospectiva en el Palacio del Príncipe Heredero de Berlín (Kronprinzenpalais).

En 1924, el Museo de Arte de Zúrich realiza una exposición de Corinth que después se desplaza a los museos de Berna y Hamburgo. En 1925 es nombrado miembro de honor de la Academia Bávara. En 1925, durante un viaje a Amsterdam realizado para ver una vez más las obras de Rembrandt y Frans Hals, Corinth enferma de pulmonía. Fallece el 17 de julio de 1925. La urna con sus restos mortales se inhumaba en el cementerio de Sahnisdorf de Berlín. La última parte de su *Autobiografía* (*Senex*) es publicada a título póstumo por su viuda.

Antje Birthälmer

CATÁLOGO

1. *Schächer am Kreuz*, 1883
(*Ladrón en la cruz*)
Óleo sobre lienzo
180 x 80 cm.
Particular (cortesía de M Bochum, Kunstvermittlung)
2. *Neger "Othello"*, 1884
(*El negro Otelo*)
Óleo sobre lienzo
78 x 58,5 cm.
Neue Galerie der Stadt Linz
3. *Porträt des Malers Paul Eugène Gorge*, 1884
(*Retrato del pintor Paul Eugène Gorge*)
Óleo sobre tabla
56 x 46 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal
4. *Alter Mann*, 1889
(*Anciano*)
Óleo sobre lienzo
60 x 50 cm.
M Bochum, Kunstvermittlung
5. *Innocentia*, um 1890
(*Inocencia, hacia*)
Óleo sobre lienzo
66,5 x 54,5 cm.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
6. *Porträt des Malers Benno Becker*, 1892
(*Retrato del pintor Benno Becker*)
Óleo sobre lienzo
87 x 92 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal
7. *Im Schlachthaus*, 1893
(*En el matadero*)
Óleo sobre lienzo
78 x 89 cm.
Staatsgalerie Stuttgart
8. *Heimkehrende Bacchanten*, 1898
(*Regresando de la bacanal*)
Óleo sobre lienzo
60,5 x 90,5 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal
9. *Porträt Centa Bré*, 1899
(*Retrato de Centa Bré*)
Óleo sobre lienzo
67 x 55 cm.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
10. *Salome, II. Fassung*, 1900
(*Salomé II*)
Óleo sobre lienzo
127 x 148 cm.
Museum der bildenden Künste Leipzig
11. *Porträt des Ohm Friedrich Corinth*, 1900
(*Retrato de Friedrich Corinth, tío del pintor*)
Óleo sobre lienzo
98 x 79 cm.
Ostpreussisches Landesmuseum, Lüneburg
12. *Die Geigenspielerin*, 1900
(*La violinista*)
Óleo sobre lienzo
200 x 120 cm.
Particular (cortesía M Bochum, Kunstvermittlung)
13. *Selbstporträt mit seiner Frau und Sektglas*, 1902
(*Autorretrato con su esposa y una copa de champán*)
Óleo sobre lienzo
98,5 x 108,5 cm.
Particular (cortesía Galerie Nathan, Zürich)
14. *Frauenraub (Entwurf)*, 1904
(*Rapto de mujeres (esbozo)*)
Óleo sobre plancha de fibra dura
70 x 87 cm.
W. Schuller Kunsthandel
15. *Porträt des Dichters Joseph Ruederer*, 1904
(*Retrato del poeta Joseph Ruederer*)
Óleo sobre cartón
47,5 x 35 cm.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
16. *Matinée*, 1905
Óleo sobre lienzo
74,3 x 62,2 cm.
Saarland Museum Saarbrücken - Stiftung
Saarländischer Kulturbesitz

17. *Porträt des Gross-Logemeisters Zöllner*, 1906
(*Retrato del gran maestro de logia Zöllner*)
Óleo sobre lienzo
90 x 60 cm.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich
18. *Rudolf Rittner als Florian Geyer*, I. Fassung, 1906
(*Rudolf Rittner en el papel de Florian Geyer, I*)
Óleo sobre lienzo
180,5 x 170,5 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal
19. *Die Versuchung des hl. Antonius*, 1908
(*Tentación de San Antonio*)
Óleo sobre lienzo
135 x 200 cm.
Tate Gallery, Londres; donación Erich Goeritz, 1936
20. *Dame mit Weinglas*, 1908
(*Dama con copa de vino*)
Óleo sobre lienzo
73 x 53 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal
21. *Donna gravida*, 1909
(*Mujer embarazada*)
Óleo sobre lienzo
95 x 79 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
22. *Modellpause*, 1909
(*Modelo en un descanso*)
Óleo sobre lienzo
60 x 42 cm.
Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
23. *Rückenakt seiner Frau*, 1912
(*La mujer del pintor con la espalda desnuda*)
Óleo sobre lienzo
60 x 44 cm.
Sammlung Frank Brabant, Wiesbaden
24. *Selbstbildnis mit Strohhut*, 1913
(*Autorretrato con sombrero de paja*)
Óleo sobre lienzo
98 x 66 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal
25. *Männlicher Halbakt*, 1913
(*Desnudo masculino*)
Óleo sobre lienzo
87,5 x 58 cm.
Landesmuseum Mainz
26. *Porträt Wolfgang Gurlitt*, 1917
(*Retrato de Wolfgang Gurlitt*)
Óleo sobre lienzo
113 x 90 cm.
Neue Galerie der Stadt Linz
27. *Porträt Julius Meier-Graefe*, 1917
(*Retrato de Julius Meier-Graefe*)
Óleo sobre lienzo
90 x 70 cm.
Musée d'Orsay, Paris; donación Erich Goeritz, 1936
28. *Porträt des Grossadmirals Alfred von Tirpitz*, 1917
(*Retrato del gran almirante Alfred von Tirpitz*)
Óleo sobre lienzo
102 x 77,5 cm.
Deutsches Historisches Museum, Berlin
29. *Götz von Berlichingen*, 1917
(*Götz von Berlichingen*)
Óleo sobre lienzo
85 x 100 cm.
Museum am Ostwall, Dortmund
30. *Mädchen vor dem Spiegel*, 1918
(*Joven ante el espejo*)
Óleo sobre lienzo
88,5 x 60,5 cm.
Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach
31. *Selbstporträt vor der Staffelei*, 1919
(*Autorretrato delante del caballete*)
Óleo sobre lienzo
126 x 105,8 cm.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
32. *Kalla und Flieder mit Bronzefigur*, 1920
(*Cala y lilas con figura de bronce*)
Óleo sobre lienzo
120 x 125 cm.
Von der Heydt-Museum Wuppertal

33. *Walchensee, Johannismacht*, 1920
(Lago Walchen, noche de San Juan)
 Óleo sobre madera
 48 x 58 cm.
 Sprengel Museum Hannover
34. *Berlin unter den Linden*, 1922
(Berlín, avenida Bajo los Tilos)
 Óleo sobre lienzo
 70 x 90 cm.
 Von der Heydt-Museum Wuppertal
35. *Flügel und Tulpen*, 1922
(Lilas y tulipanes)
 Óleo sobre lienzo
 120 x 90 cm.
 Kunstsammlungen Chemnitz
36. *Porträt des Malers Leonid Pasternak*, 1923
(Retrato del pintor Leonid Pasternak)
 Óleo sobre lienzo
 80 x 60 cm.
 Hamburger Kunsthalle
37. *Porträt Dr. Arthur Rosin*, 1924
(Retrato del Dr. Arthur Rosin)
 Óleo sobre lienzo
 60 x 49 cm.
 M Bochum, Kunstvermittlung
38. *Luzerner See am Nachmittag*, 1924
(Lago de Lucerna al atardecer)
 Óleo sobre lienzo
 57 x 75 cm.
 Hamburger Kunsthalle
39. *Porträt des Dichters Herbert Eulenberg*, 1924
(Retrato del poeta Herbert Eulenberg)
 Óleo sobre lienzo
 60 x 50 cm.
 Österreichische Galerie. Belvedere, Viena
40. *Garten in Berlin-Westend*, 1925
(Jardín en Berlín-Westend)
 Óleo sobre lienzo
 80 x 100 cm.
 Von der Heydt-Museum Wuppertal
41. *Letztes Selbstporträt*, 1925
(Último autorretrato)
 Óleo sobre lienzo
 80,5 x 60,5 cm.
 Kunsthaus Zürich



Corinth en el taller con *Selbstporträt mit Palette* (Autorretrato con paleta), Berlín 1924.

CRÉDITOS

© Fundación Juan March, 1999

Textos:

Sabine Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer, Antje BIRTHÄLMER

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

Mercedes Frielingsdorf

Francisco Caballero

Eduardo Knörr

Fotografías:

Las ilustraciones fueron cedidas por los museos, galerías y coleccionistas citados en los respectivos pies del catálogo. Además, provienen de los museos, archivos y estudios de fotografía relacionados a continuación:

Berlín:

Photoatelier Jörg P. Anders: Cat. 31

Chemnitz:

Punctum – Bertram Kober: Cat. 35

Hamburgo:

Hamburger Kunsthalle, Fotowerkstatt, Photographie Elke Walford: Cat. 36, Cat. 38

Maguncia:

Landesmuseum Mainz; Foto, Ursula Rudischer: Cat. 25

Viena:

Fotostudio Otto: Cat. 39

Zurich:

Galerie Nathan, Wilfried Petzi Fotografie: Cat. 41

Fotolitos:

Prestel-Verlag, Múnich

Fotocomposición e Impresión:

Jomagar, (Móstoles) Madrid

ISBN: 84-7075-480-8 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-12-2 Editorial de Arte y Ciencia

Depósito legal: M. 8.768-1999

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74		Arte Español Contemporáneo Arte '73.*	
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.	Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.	
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 Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.* 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.

* Catálogos agotados.

	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 Yves Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Ángel 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 Hui-ci.</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 Cahán, 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 Wachmann.</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 Gelfroy 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 texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele:* Un sueño vienés, con textos de Stephan Kaja.</p> <p>Rouault, con textos de Stephan Kaja.</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: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971, 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 Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso, con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux, con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica, 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías, con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Louis Corith con textos de Sabine Fehlemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER.		Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Cerámiques 1995 - 1999 Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.

* Catálogos agotados.

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



Luis Corinth

Luis Corinth. Fundación Juan March. Octubre - Diciembre, 1999