

tual «ejercicio económico», para el pago de sueldos a los Oficiales del Ejército, Maestros en prácticas, a razón de 4.000 pesetas anuales, ni las asignaciones para Maestros en el extranjero, Protectorado de Marruecos, División Azul, sustituidos por tuberculosis, ni las subvenciones de los Centros privados de Primera Enseñanza, a quien la República persiguió, y que se elevan a 4.250.000 pesetas.

### UN SIMBOLO DEL ARTE ALEMAN

Georg Kolbe, que ha celebrado recientemente su 65 cumpleaños, es figura relevante en la escultura alemana contemporánea. Aun cuando pertenece propiamente

a la generación anterior, sus obras están impregnadas del sentido vital de la nueva generación y su producción artística ha hallado enorme repercusión y va despertando un interés cada día mayor. Existen gran cantidad de publicaciones sobre el artista y su labor, de las que, por citar algunas, recordaremos únicamente los libros del poeta Rudolf G. Binding y del historiador del arte, Pinder, así como la pequeña colección de reproducciones de la Editorial Insel, de Leipzig. Sus esculturas pueden admirarse en innumerables museos, en plazas y jardines públicos, en cuarteles y campos de deportes. Por otra parte se puede decir que ningún escultor alemán de nuestros días es tan estimado en el extranjero como él.

En un principio, Kolbe fué pintor-grabador, pero después de una estancia de tres años en Roma, en donde llegó a compenetrarse profundamente con el arte de los griegos y de Miguel Angel, se pasó definitivamente al campo de la escultura. En esta su especialidad, se puede decir que no ha seguido propiamente a ningún maestro de su tiempo. Acaso su arte recuerde en algún aspecto a Rodin, cuya obra le había impresionado, según su propio testimonio. Pero esto no implica influencia decisiva, antes bien, la admiración de la belleza clásica y sus prolongados viajes han prestado a Kolbe prove-

chosas sugerencias, que él ha sabido adaptar a su arte, de estilo eminentemente personal e inconfundible.

Se puede decir que Kolbe cimentó su fama como escultor de una vez para siempre, en 1912, con la creación de la conocida «Bailarina», que desde esa fecha figura en la «Nationalgalerie», de Berlín.

En ella aparecían, por primera vez, las expresiones de vida que hoy han alcanzado su florecimiento y que han influido decisivamente en las modernas artes plásticas alemanas. Entonces se rompió por primera vez con las formas realistas y académicas, que tanto preocupaban en determinados círculos, dando paso a un sentido más íntimo e inspirado, que, por la forma de expresión, hubo de chocar con las teorías dominantes en la época. Ese cuerpo delicado y flexible de muchacha es más que una mera representación artística; en él palpita el ritmo de la danza. La expresión apasionada de arrobamiento presta a la obra una aureola de espiritualidad y de algo etéreo, que es completamente nuevo.

En otro campo distinto del arte, o sea en el coreográfico, se iniciaba por aquella misma época un fenómeno semejante al de la escultura de Kolbe. Empezaba a imponerse efectivamente el estilo expresivo, que rompía con la rígida técnica académica y trataba de causar impresión copiando sencillamente el cuerpo humano en su aspecto corriente y normal. Sin embargo, la «Bailarina» no representa una fase escueta de una danza expresionista, sino que en ella están condensados el ritmo y la inspiración totales, que trascienden tanto del conjunto como de cada uno de los detalles. Esa obra representa una visión profunda del cuerpo humano desnudo, que, dignificado por la belleza, lo eleva sobre el mundo de los sentidos materiales y lo considera como manifestación tangible de la espiritualidad. En esto Kolbe no hace más que seguir la nota característica del arte alemán, en el que, si cabe, se da siempre preferencia a lo espiritual frente a la bella armonía.

En obras posteriores de Kolbe se da expresión a sentimientos distintos, sobre todo, en la titulada «Pietà», de 1930. También aquí cabría pensar en un aspecto determinado de una danza expresio-

nista. Como en la «Bailarina», el conjunto de la escultura es lo decisivo, sin que los detalles dejen cada uno por sí de contribuir al mismo. Se trata de una figura de mujer, cuyos doblados brazos, levemente elevados, enmarcan en tranquilo ritmo el oprimido cuerpo. Pero no aparece ciertamente el momento rígido de una danza, pues en la misma expresión de dolor late ya la resignación y el resargimiento.

La «Llamada de la Tierra», del año 1932, representa una figura de muchacha, que, medio agachada, medio de rodillas, y con los brazos extendidos en diagonal, escucha, absorta, la llamada que llega a ella de las profundidades de la madre tierra —con una atención interna no sólo del oído, sino también de los brazos, de la mano derecha, que llega a rozar el suelo; de la cabeza inclinada, de todo el cuerpo, tenso e informado por las fuerzas primarias. Esta plástica extraordinaria, cuya fuerza vital no se olvida tan fácilmente, podríamos casi calificarla de expresionismo (con toda la reserva, naturalmente, con que se han de traer a colación estos «ismos»). Ante el gesto apasionante absoluto de esta figura, erigida formalmente sobre tres diagonales, que atraviesan y cruzan el espacio, se piensa y no sólo casualmente, en alguna danza afín de Mary Wigman, cuya misión histórico-estilista era descubrir de nuevo el sentido original del movimiento puro e infundirlo en el arte coreográfico como impulso renovador de la forma.

Que, por lo demás, no se trata en estas obras de plásticas dependientes de un tema, de un nombre, de plásticas, por decirlo así, programáticas; que sólo quieren, por lo tanto, «ilustrar algo», lo demuestra la «Resurrección» (1933). Esta figura de mujer que se alza imperiosa, surgiendo de las profundidades tenebrosas de la tumba y en cuyo rostro aparecen aún los tormentos y todo el sufrimiento que un ser humano puede soportar, llevaba antes el título de «Danza de la muerte». Puede variar el nombre, pero el sentido permanece el mismo, ya que se trata precisamente de escultura absoluta, como en los grandes compositores se trata de música absoluta.

Al lado del grupo de obras escultóricas de expresión movida y dinámica, hay otras que muestran las figuras también en movimiento, pero cuya expresión está en un ademán firmemente determinado. Un ejemplo de ello es el «Gran Centinela», que se hizo en 1937 para el cuartel de artillería antiaérea en Lüdenscheid, este hombre grandioso de rodillas, que tiene el arco en la mano y personifica en todo su continente una disposición decidida para la defensa.

La hermosa «Cantante», de 1931, tiene un sentido completamente interno y de ensueño: la muchacha que va saltando en íntima abstracción, no canta realmente ella misma; el canto emana de ella y el sonido de la voz —se dijera oírlo, brotar de la boca abierta, suavemente y sin quererlo— la anima como un eco de la música del todo, que se sirve de esta garganta, de esta boca humana sólo como un medio, como instrumento para manifestarse.

La «Cantante» nos lleva a otro grupo. Sobre todo en los últimos años se ofrecen, junto a las figuras de expresión dinámica movida, en las que, por lo general, predominaba un elemento lírico-melodioso, muchas plásticas estatuarias, es decir, obras de una forma que se realiza en sí misma; que representaban al hombre o a la mujer de pie, en ademán tranquilo y cuya expresión sólo aparece distinta por leves variantes de gestos y movimientos. El elemento lírico, característica del arte de Kolbe, no ha desaparecido, pero queda más subordinado al contorno sonoro de los ademanes, en la imagen del cuerpo plásticamente trabajado. Estas obras más modernas pertenecen, en gran parte, a una concepción amplia y unitaria: al «Patio de Estatuas». El plan prevé un círculo de soportes de obra, sin techumbre, en torno a una rotonda; entre estos soportes habrán de colocarse estatuas mirando hacia adentro, que acompañan con su estructura a los soportes, por lo que tienen este carácter estatario y representan las figuras sencillamente de pie. Las obras que en los últimos años fueron expuestas en la «Casa del Arte Alemán», en Munich, estaban destinadas precisamente al «Patio de Estatuas». Son figuras que representan la concepción ideal

de hombre de nuestros tiempos, trabajadas en bronce, material que Kolbe ha utilizado casi sin excepción a causa de su tono fuerte, sensualmente cálido y porque pone de manifiesto, con especial belleza, la tensión del cuerpo. (El mármol luminoso, que presta a las obras de los griegos el tono traslúcido, resulta frío en el Norte, porque falta la luz meridional, que se refleja irisada en él.)

En este orden de ideas hemos de referirnos también a su obra grandiosa «Atleta descansando», de 1939, que se encuentra en el Reichssportfeld (Estadio Nacional) de Berlín. Es uno de los trabajos más intensos de Kolbe, una escultura de íntima plenitud. Se alcanza en este caso la exigencia suprema —y raras veces realmente conseguida en la plástica—, a saber: llenar la figura representada con tal potencia de forma que logre, trascendiendo de sí misma, ordenar íntimamente el espacio que la rodea.

También aparece claramente la actitud estatuaria en varios grupos que Kolbe ha esculpido en los últimos años. La «Pareja Humana», del Maschsee en Hannover (1937), de un tamaño mucho mayor que el natural, muestra ya más intensamente los rasgos de un clasicismo alemán. Hombre y mujer están el uno junto a la otra en actitud altiva, personificando en sí el principio masculino y el femenino, por lo que cada figura sola, vista aisladamente, constituye obra escultórica independiente. Pero el hecho de que ambos aparecen juntos y se completan, constituyendo un conjunto; el hecho de que no se miren siquiera y que lo común únicamente se exprese en este «estar juntos», da a la obra la expresión del destino común, en el que la relación respectiva entre el hombre y la mujer se ha convertido en confianza evidente y acrisolada. La mentalidad y la actitud, que aquí se nos muestran, no implica la acción en sí, sino la disposición ética hacia la misma. Con respecto a la composición, esta «Pareja Humana» es afín al «Monumento de honor de los caídos en la Guerra Mundial», de Stralsund (1935). La forma dada al tema revela la diferencia respecto de las concepciones y formas artísticas de una época anterior, en la que generalmente avanzaba hacia el espectador un soldado vestido de uniforme, lo más rea-

lista posible, con bandera, bayoneta o sable. Kolbe plasma el heroísmo y la fuerza militar de toda una serie de generaciones. A la gratitud y al recuerdo de las víctimas de la guerra, va unida la disposición de ánimo de la nueva generación (un joven) que recibe de la anterior (un hombre ya maduro) la espada y acepta así los deberes que se le transmiten.

Aunque cuantitativamente las figuras simbólicas constituyan el elemento preponderante en la obra de Georg Kolbe, sus retratos ocupan también lugar esencial en el conjunto de su labor. Sabido es cuán raras veces un retrato refleja fielmente el aspecto real de las personas. Los retratos de Kolbe destacan, paralelamente al cambio de movimientos emocionales y agitaciones íntimas, los rasgos esenciales; revelan la esencia duradera y logran de esta suerte poner de manifiesto lo espiritual y psíquico, lo psicológico y el efecto que realmente producen las personas a las que representan. A esta clase de retratos pertenece, por ejemplo, el del Caudillo, que Kolbe modeló en Burgos, en noviembre de 1938; no hay detalle que sea simplemente bello; todas las partes de esta fisonomía tienen vida y son auténticas.

El «Autorretrato» de Kolbe (1934) tiene el efecto de una visión: es la conmovedora autorrevelación del hombre artista alemán. También es decisivo en este retrato lo íntimo: sus formas son impulsadas desde dentro hacia afuera. En los retratos de mujer, Kolbe eleva la imagen hasta la forma de la feminidad originaria. Esto se percibe, por ejemplo, en la cabeza de mujer que Kolbe llama «El semblante interior» (1931) y que nos evoca el recuerdo de Cassandra. Muda como un espíritu, aparece una visión —cuál sea, no lo sabemos— como de un destino serio, inevitable, amenazador, en el semblante de extraña asimetría, con los ojos cerrados, pero que ven sin mirar; la obra adquiere, cuanto más se la mira, una vida cada vez más intensa.

En la obra de Kolbe está latente el arte de los griegos, que constituye la herencia común de todo el occidente: la forma delimitada y el alma del conjunto, la armónica coordinación del cuerpo y espí-

ritu y la consciencia de la dignidad humana. Pero al lado de la herencia de la Antigüedad helénica griega, aparecen también como reminiscencias de la Edad Media germánica: lo íntimo y profundo de los sentimientos, la nobleza de espíritu y el anhelo de lo infinito. A la época actual corresponden, en cambio, la potencia vital y la serena moderación, la sencillez, la gallardía y el valor.

Con lo realizado hasta ahora, la obra de Kolbe no ha llegado todavía a su fin. Pero sí cabe asegurar que Kolbe es de los elegidos, a quienes les es dado animar la materia muerta y dar vida en sus esculturas a una generación humana que en sentido elevado es superior a la que ofrece la Naturaleza. Y si nos aproximamos al mundo de estas figuras, podremos percibir que llevan realmente en sí el esplendor de una realización completamente acabada.

Dr. RODOLFO FECHTER