

CAMPUS

Revista de la Universidad de Alicante, n.º 5, verano/otoño de 1984



Reflexiones sobre la historia del Arte
Elecciones en la Universidad
Arqueología alicantina



OBRA SOCIAL DE LA

Caja de Ahorros de Alicante y Murcia



«AULA-LABORATORIO» SOLAR-PASIVO

Los procesos de educación-aprendizaje que se proponen en el Centro Educativo del Medio Ambiente «Los Molinos» exigen, en conformidad con los criterios metodológicos de la Educación Ambiental, no sólo el desarrollo de una pedagogía activa que fomente las capacidades de observación, experimentación y acción de los alumnos sino también provocar en éstos unos estímulos sensibilizadores de la conducta que les incline hacia unas aptitudes reflexivas, críticas y valorativas de su realidad ambiental.

El «Aula-Laboratorio» Solar Pasivo del Area de Energías Alternativas responde en su concepción arquitectónica a unos principios de racionalidad en el uso de los recursos naturales.

Por otro lado la realización de este edificio singular, representa en sí misma la consecución de un criterio que con el transcurso del tiempo se ha convertido en uno de los pilares básicos de actuación de «Los Molinos»: la colaboración entre los diferentes agentes de la sociedad es una premisa necesaria para orientar adecuada y eficazmente todo proceso cultural y educativo. La Dirección General del Medio Ambiente también así lo ha entendido y gracias al esfuerzo económico y humano brindados ha sido posible llevar a cabo su construcción.

Juan Antonio Giménez
Centro Educativo del Medio Ambiente
«LOS MOLINOS»
Departamento de Obras Sociales



Edita:

Rectorado
de la Universidad
de Alicante

Director:

Benjamín Oltra

Consejo de Redacción:

Rosa Ballester,
Agustín Bermúdez,
Eduardo Cadenas,
Enrique Giménez,
Ricardo Medina,
Juan Rico,
Jesús Rodríguez Marín,
José Carlos Rovira.

Consejo Asesor:

José Asensi,
Emilio Balaguer,
Carlos Belmonte,
Guillermo Carnero,
Salvador Forner,
Vicente Gosálvez,
Clemente Hernández,
Miguel Angel Lozano,
Enrique Rubio,
Narcís Sauleda,
Diego Such,
José María Tortosa.

Diseño:

Enrique Pérez

Fotografía:

Juan Manuel Torregrosa

Secretario:

Antonio Muñoz González

Dirección:

CAMPUS, Revista
de la Universidad de Alicante
Rectorado
Universidad de Alicante
San Vicente del Raspeig
Alicante

ISSN 0212 - 4793

Depósito Legal: A - 801 - 1983

Gráficas VIDAL-LEUKA, S.A.

Indice

REFLEXIONES SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE	5	
La catedral de Santiago	6	José María de Azcárate
Principios estéticos de la obra de El Greco	12	José María de Azcárate
La pintura de «género» en España en el Barroco	18	Juan José Martín González
La escultura española contemporánea	24	Francisco Portela Sandoval
La naturaleza como condicionante estético: Oriente y Occidente	35	Carmen García Ormaechea
INVESTIGACION EN LA UNIVERSIDAD		
La arqueología y el poblamiento antiguo de Alicante	43	Lorenzo Abad y Mauro Hernández
ELECCIONES AL CLAUSTRO Y A RECTOR	51	
Normativas	52	
Claustrales	57	
Una aproximación al Claustro desde la Teoría de Juegos	65	Guillermo Tell
La comisión redactora de estatutos	71	
NOTICIAS		
Libro de los primitivos Privilegios de Alicante	72	Agustín Bermúdez Aznar
J. C. Eccles y las bases celulares de la memoria	74	Roberto Gallego
Tres nuevos Doctores Honoris causa por nuestra Universidad	78	
POESIA		
Poemes	79	Lluís Alpera y Miquel Martínez
Poemas	82	José Lupiáñez

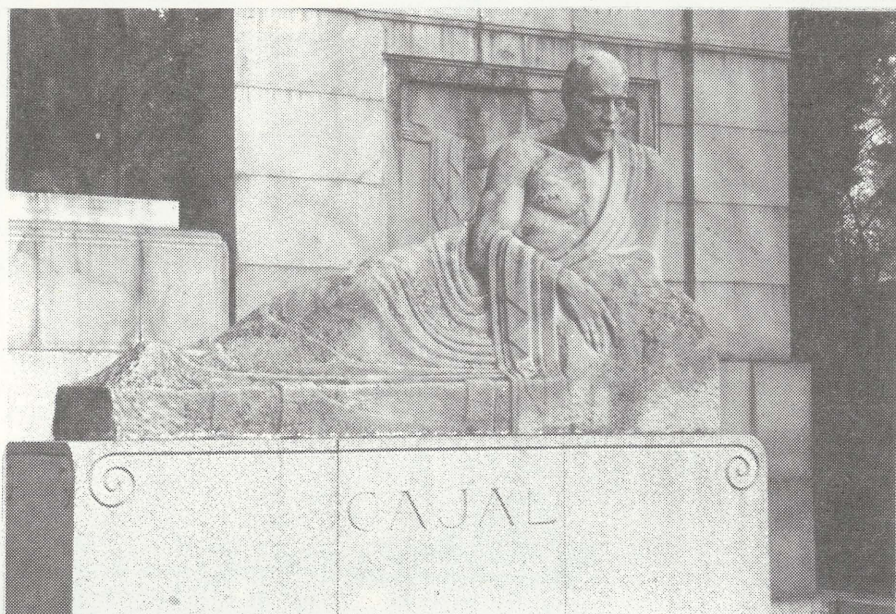
La escultura española contemporánea

Francisco Portela Sandoval

El período 1900-1940

Al traspasar la frontera de 1900, todavía seguían en activo diversos escultores anclados en la más ortodoxa tradición decimonónica, como Eduardo Barrón, Joaquín Bilbao, Ricardo Bellver, famoso por su monumento al Ángel Caído alzado en el Retiro madrileño; y, entre otros, Agustín Querol, celebrado por la hechura de diversos monumentos conmemorativos alzados en diferentes lugares de España e Hispanoamérica y en los que piedra y bronce se explayan en un abundante anecdótico detallista y en una disolución de las formas próxima a la de la pintura de su tiempo y al lenguaje modernista.

Sin embargo, el tránsito de una a otra centuria se advierte con mayor nitidez en la obra de tres artistas: uno catalán, Miguel Blay (1866-1936), que anticipa el clasicismo maillolésco y de Clará, aunque un poco diluido por el carácter sensible de la época y por su lenguaje formal de corte modernista (**La canción catalana**, 1907, Palau de la Música de Barcelona), pero más rotundo en monumentos con piedra y bronce sabiamente combinados (**Doctor Federico Rubio**, 1906, Parque del Oeste en Madrid). El segundo, castellano, era Aniceto Marinas (1866-1953), con sus complejos monumentos conmemorativos de tradición decimonónica (**Daoiz y Velarde**, en Segovia) y sus grupos muy naturalistas pero desfasados un tanto para su época (**Hermanitos de leche**, 1926, Jardines de la Biblioteca Nacional en Madrid). Y un tercero valenciano, Mariano Benlliure (1862-1947), que alcanzó extraordinaria celebridad con su tan abundante como desigual producción escultórica. Desde su facilidad para tallar el mármol y modelar el bronce hizo obras religio-



Victorio Macho. «Monumento a Ramón y Cajal»

sas, funerarias (**mausoleos de Gayerre** en El Roncal; **de Sagasta y Canalejas**, en el Panteón madrileño de Hombres Ilustres; etc.), muy numerosos retratos de la alta sociedad coetánea, no pocos temas folklóricos, especialmente taurinos (**El coleo**); y un variado repertorio de monumentos conmemorativos con los que cosechó comentarios bien diversos de la crítica, destacando, entre los más acertados los de la **Reina Gobernadora** y del **general Martínez Campos**, ambos en Madrid.

Pero los auténticos «maestros de la transición» del siglo XIX al XX fueron el catalán José Llimona (1864-1934), extraordinario plasmador del desnudo femenino en busca del idealismo clásico a través de creaciones de aire misterioso y cierto sabor modernista (**Desconsuelo**, 1907); el andaluz Mateo Inurria (1867-1924), artista de escasa pero concienzuda producción que caminó en pos de una escultura sobria, sencilla de composición y desnuda de decorativismos, más propia de la nueva centuria (**La parra**, 1920; **monumento al pintor Rosales**, en Madrid); y, completando el trío, el vasco Nemesio Mogrovejo (1875-1910), de corta vida pero plena de afanes renovadores de aire

rodiniano en sus estudios del desnudo humano (**Risveglio**, 1899).

Una vez marcado el camino a seguir en pos de un nuevo lenguaje escultórico, los focos principales de actividad radicaron en Cataluña y en Castilla, sin olvidar la menor, pero no por ello menos estimable, actuación de otros muchos artistas en las demás regiones españolas.

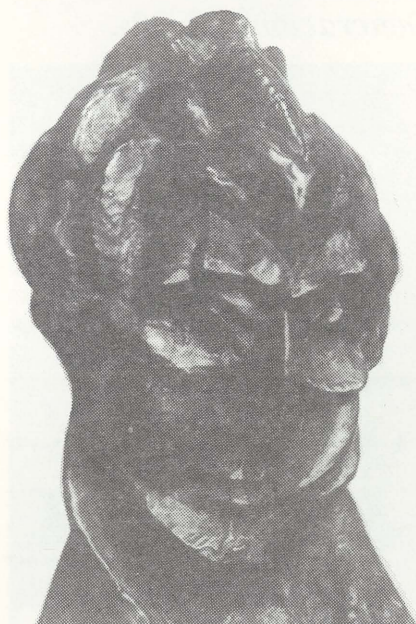
En tierras catalanas, tan abiertas al clasicismo mediterraneista como las meridionales de Francia con Maillol, Bernard, Despiau y Bourdelle, los anticipos de Blay y, sobre todo, de Llimona fueron continuados por varios escultores en un momento de exaltación regionalista hacia una plástica dominada por el equilibrio, la serenidad y el humanismo. En ese marco hay que situar la obra de José Clará (1878-1958), auténtico Maillol hispano, que renovó la escultura en pos de la rotundidad formal de volúmenes tomando como modelo el cuerpo femenino desnudo, al igual que Maillol en Francia o Mestrovic en Yugoslavia. Obras tan extraordinarias como **Diosa** (1907) o **Pujanza** (1936) jalonan el camino seguido por Clará, a quien siguió en la andadura

clasicista Enrique Casanovas (1882-1948), más atraído, sin embargo, por la gracia y el difuminado de corte praxiteliano que por la severidad idealizada de Fidias, conforme revelan su **Venus muchacha** o cualquiera de sus desnudos juveniles femeninos.

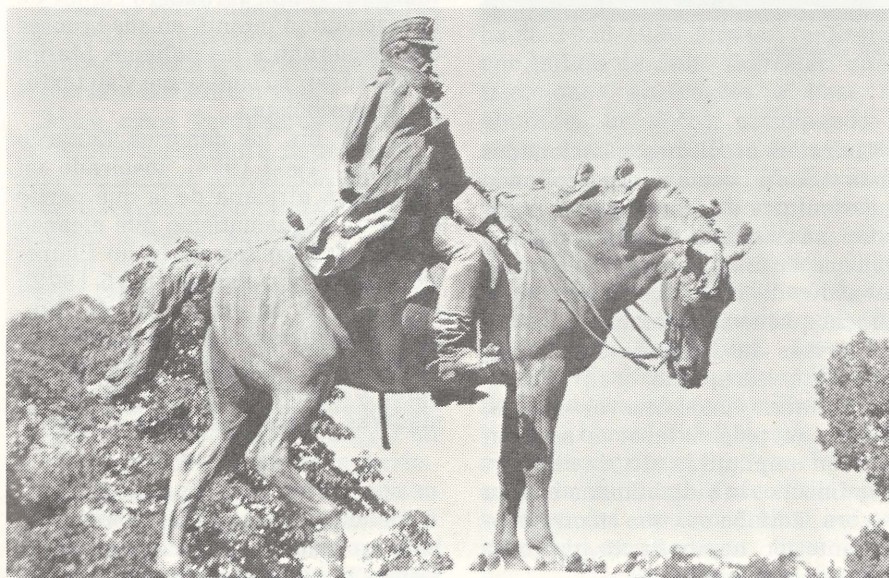
Y también en esta línea de clasicismo mediterraneista cabe recordar a los hermanos Miguel y Luciano Oslé, Joaquín Claret, Juan Borell, Enrique Monjo, excelente retratista de intenso naturalismo y recuperador de la multiseccular tradición de los grandes retablos y de las ricas portadas medievales en sus creaciones para Tarrassa (Barcelona), Washington o Nueva York; José Viladomat, autor de figuras femeninas más estilizadas que las de Clará; y entre otros, Federico Marés, polifacético artista (coleccionista, restaurador en Poblet, profesor y escultor) y creador de historicistas desnudos de muy variado destino.

Mientras que en Cataluña, abierta siempre al Mediterráneo, dominaba el lenguaje clasicista, en Castilla, tierra de por sí más introvertida y doliente, la escultura se centró en el realismo, coincidiendo con los escritores de la generación del 98. Y en esta tradición realista, tan apegada a la plástica castellana de centurias pretéritas, destaca un trío de singulares escultores. El primero, Julio Antonio (1889-1919), había nacido curiosamente en las tierras catalanas de Tarragona, pero vivió gran parte de su corta vida en Madrid, habiendo completado su formación en Italia,

en donde entró en contacto con la obra quattrocentista de Donatello. Y de él tomó inspiración a la hora de manejar el bronce en su extraordinaria serie de «Bustos de la Raza» (**María la gitana**, **Mínero de Puertollano**, **Mujer de Castilla**, **Cabrero de Zamora**, **Ventero de Peñalsordo**, etc.), en los que asimismo parece latir el recuerdo de la estatuaria de la Roma republicana. Pero en otras obras es el eco de la Grecia arcaica el dominante (**monumento a los Mártires de Tarragona**, 1911), para luego alcanzar la popularidad con diversas realizaciones en las que supo combinar el mármol y el bronce (**mausoleo**



Pablo Picasso. «Cabeza femenina» (bronce, 1910)



Benlliure. «General Martínez Campos»

Lemonier, Diputación de Tarragona; **monumento a Chapí**, 1917, Retiro de Madrid).

Breve fue también la vida del segoviano Emiliano Barral (1896-1936), autor de espléndidos bustos trabajados tanto en barro como en el duro granito rosado de Segovia o en el gris mármol de Toledo, como su **Autorretrato** o las minuciosas efigies de **Antonio Machado** y **Pablo Iglesias** y el firme y sereno de **Zoe**.

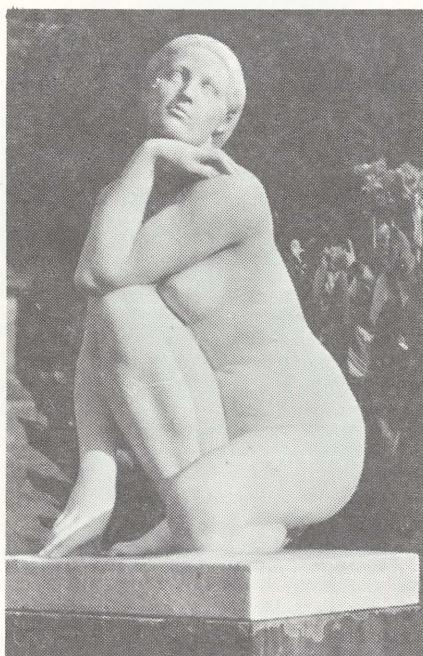
Otro gran escultor castellano fue Victorio Macho (1887-1966), artista de personal factura, dominado por la simplicidad no exenta de expresionismo. Recio en su obra como buen palentino, Macho insistió en el monumento conmemorativo cambiando el lenguaje hasta entonces decimonónico en su mayor parte, para bañarlo en realismo y sencillez (**Pérez Galdós**, 1919; **Ramón y Cajal**, 1926, ambos en el Retiro madrileño; **Tomás Morales**, en Las Palmas), haciendo lo propio en el retrato (**Unamuno**, 1924, Colegio Anaya de Salamanca; el **hermano Marcelo**, Museo Roca Tarpeya, en Toledo) o en el monumento religioso (**Cristo del Otero**, Palencia, 1930), habiendo trasladado su residencia a tierras americanas al estallar la guerra civil, donde realizó grandiosas esculturas de desigual logro en Colombia y Perú, regresando a España en 1952 para trabajar en monumentos muy inferiores a los de su primera época (**Berruguete**, en Palencia, 1963).

Clasicismo y realismo fueron las notas dominantes en la regeneración plástica acometida en las diversas regiones hispanas, desde Galicia a Levante, desde el País Vasco a Extremadura y Andalucía. Así, en Galicia, Francisco Asorey (1889-1961) hizo pervivir la imaginería tradicional tanto en la vertiente religiosa como en la popular de las costumbres populares (**Ofrenda a San Ramón**), sin olvidar ciertas notas positivas en sus esquemáticos monumentos conmemorativos. En la misma línea conviene mencionar a Santiago Rodríguez Bonome, José Eiroa Barral y José María Acuña, escultores dominados por un folklorismo intimista de cierto interés. En Asturias trabajaron Manuel Álvarez-Laviada, Víctor Hevia y Sebastián Miranda, muy dispares en su valía artística; y en el País Vasco destacaron Quintín de

Torre y Julio Beobide, amantes de la talla en madera policromada en tanto que León Barrenechea y el vallisoletano afincado en Bilbao Moisés de Huerta (1881-1962) prefirieron el mármol y el bronce. Por su parte, Fructuoso Orduna (1893-1973) desarrolló en Navarra una escultura de estirpe miguelangelesca (**Post nubila Phoebus**, 1922), luego modificada en un tono imperial al servicio del régimen surgido tras la guerra civil (**retrato ecuestre de Franco y Deportistas**, Instituto Ramiro de Maeztu, Madrid). Luis Marco Pérez desarrolló su plástica realista en tierras de la serranía conquense, como José Capuz, Ignacio Pinazo, Vicente Navarro, Ramón Mateu y Juan Adsuara (1891-1973) lo hicieron en una línea algo más idealizada en la región levantina. Andalucía no estuvo ausente en este afán renovador por obra del malagueño Enrique Marín y del jiennense Jacinto Higuera, que lo mismo se centraron en el monumento conmemorativo que en la obra religiosa y alegórica, sin olvidar a Castrillo Lastrucci, con sus grupos de tierna naturalidad. Pero, tal vez, los mejores escultores andaluces de ese momento hayan sido el sevillano Lorenzo Coullaut Valera, creador de variados y muy desiguales monumentos en diversas capitales españolas; y el almeriense Juan Cristóbal González Quesada, también autor de monumentos muy dispares de calidad junto a retratos de intenso realismo. Y en Extremadura, Pedro de Torre Isunza, buen retratista; y Enrique Pérez Comendador son los dos mejores representantes, este último con una vigorosa expresividad en las obras religiosas y en los diversos monumentos dedicados a los conquistadores españoles en América, que le han convertido en el auténtico cantor escultórico de la aventura colonial hispana en el Nuevo Mundo, acometida en buena parte por sus paisanos.

Por último, en este capítulo cabe hacer mención de las creaciones animalistas realizadas, entre otros, por el salmantino Mateo Hernández (1884-1949), que empleó las más duras piedras (basalto, diorita, granito), en los que supo plasmar una extensa fauna tomada del Zoológico de París y de su propia colección más tarde, al mismo nivel de calidad del francés François Pompon.

«Mientras que en Cataluña, abierta siempre al Mediterráneo, dominaba el lenguaje clasicista, en Castilla, tierra de por sí más introvertida y doliente, la escultura se centró en el realismo, coincidiendo con los escritores de la Generación del 98».



Clará. «Desnudo»

Todos los escultores mencionados hasta ahora venían desarrollando una escultura dominada por el clasicismo más o menos ortodoxo, o por el realismo en mayor o menor medida imbuido de ecos renacentistas. Parecía que no se animaban a alterar las normas del lenguaje tradicional de la escultura, que eran incapaces de abrir unos nuevos surcos. Además, en toda su labor no se reflejaba con amplitud la alegría de vivir, el optimismo, la vida humana en una palabra. Faltaba eso que en otra ocasión anterior, hemos bautizado como «el encuentro con la vida».

Esa sencillez, esa gracia, ese opti-

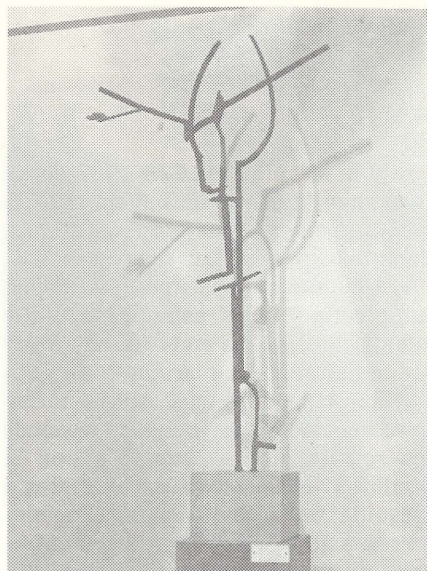
mismo vitalista afloró muy pronto en la escultura del barcelonés Manolo Martínez Hugué (1872-1945), hombre bohemio y alegre en su etapa parisina, que se dejó arrastrar por su amor a la naturaleza para conseguir una plena humanización de la escultura. Y para ello no dudó en hacer uso de un peculiar cánón de proporciones, breve y achaparrado, conjugado con un lenguaje de formas y volúmenes puros tanto en relieves como en esculturas de bulto redondo (**Torero**, 1914). También el barcelonés Apeles Fenosa (n. 1899) abandonó el idealismo clasicista de raíz mediterránea en busca de una escultura grácil y antiacadémica, amante de figuras de muy alargado cánón con cierta gracia barroca. Igualmente «revolucionario» fue el tarraconense Juan Rebull con una escultura de estilizadas formas y hieráticas miradas casi egipcias.

Ya fuera de Cataluña, pero a no menor altura, rayó el murciano José Planes (1891-1974), que ha realizado una obra extensa y claramente evolucionada desde un primer naturalismo hasta una estilización de acento organicista en sus craciones finales, estilización a la que llegaría como consecuencia de la geometrización que imprimió a sus obras desde 1940, mereciendo mejor el calificativo de alusivas que el de puramente figurativas.

En una línea parecida cabría situar a los gallegos Antonio Failde, de arcaizante apariencia en sus grupos de granito; y, sobre todo, Cristino Mallo (n. 1905), verdadero cantor de la ingenuidad infantil en sus bronceos que recuerdan a los italianos Marini y Manzú por su sintetismo y su textura impresionista.

Y, por fin, los canarios Eduardo Gregorio (1903-1974), inspirado en la plástica africana de la que partió hacia un esquematismo que alcanzó a rozar los límites de la no figuración; y Plácido Fleitas (1915-1972), al menos en su etapa juvenil, también sugestionado por la estatuaria negra en su tendencia a las formas puras y trabajador infatigable sobre maderas de ébano o caoba y piedra.

La búsqueda voluntaria y el hallazgo accidental de unas nuevas formas con que abrir inéditos derroteros a la escultura tuvieron ya lugar



J. González. «Gran personaje de pie» (1932/35)

Gargallo «El Profeta» (1933)

en la España de la preguerra civil. Hubo artistas que fueron conscientes de que, si abundaban en la plástica que se venía desarrollando por entonces dentro de los límites más o menos tradicionales, no había demasiados visos de salida y que, sin nueva savia, la escultura acabaría por languidecer y hasta por extinguirse. Así se llegó a la ruptura con el pasado y a la iniciación de un camino de invención y experimentación de nuevos lenguajes formales por iniciativa de lo que ha sido calificado como la «vanguardia histórica». Una vanguardia que atendió al empleo de nuevos materiales y a la creación de nuevas formas, alcanzando a valorar un elemento como el espacio interior, el hueco, el vacío, que parecía exclusivo de la arquitectura y que desde entonces pasaría a convertirse en un «material» escultórico más.

Entre estos verdaderos pioneros de la nueva escultura figuran nombre de auténtica proyección mundial como Gargallo, Julio González, Pablo Picasso, Alberto Sánchez y Angel Ferrant, entre otros. Por ejemplo, Pablo Picasso (1881-1973), en su infatigable inventiva, atendió también a la escultura como otros muchos cubistas puesto que la simultaneidad de perspectivas que buscaba el cubismo se podía conseguir en tres dimensiones mediante la incrustación de volúmenes. Pero no toda su producción escultórica se encuentra en la línea cubista, pues arranca de la tradición impresionista (*El arlequín*, 1905), coincidente con la temá-

tica dominante en su «etapa rosa», para continuar en la «etapa negra» influida por la plástica africana con *Cabeza de mujer* (1908) y de aquí a las primeras experiencias cubistas en el retrato de su amante Fernande Olivier (1909), auténtica muestra del cubismo analítico con ese «andamiaje de planos», en acertada frase de Henry Kahnweiler, resultante de la yuxtaposición de los diferentes aspectos del retrato observado desde distintos ángulos. Y más tarde también nos ofrecería Picasso la manifestación escultórica de la fase sintética del cubismo en *La copa de ajenjo* (1914) y en otros bodegones con empleo de objetos ya existentes, preparando además el camino al posterior «*assemblage*» dadaísta. También hacia 1928-1930 Picasso realizaría, por influjo de Julio González, construcciones abstractas a base de alambres de acero, anticipando la abstracción espacialista de los posteriores años cincuenta. Y pasada la etapa bélica española y mundial, el artista retornó a la escultura, sobre todo con objetos encontrados y chatarra, realizando creaciones tan sorprendentes como *Cabeza de toro* (1943), *La hojalatera*, *La cabra* (1950), *Mandril con cría* (1952) y el *Bodegón con cabeza de cabra, botella y vela*, obras «collage» que alternó con cabezas de muy personal factura como la de *Dora Maar* (1941) o *El hombre del cordero* (1943) en una actividad retomada en otras ocasiones posteriores siempre a tono con su producción pictórica coetánea, como

las monumentales cabezas de hormigón emplazadas en el Civic Center de Chicago en 1964.

La libertad en el empleo de formas y materiales de que hicieron gala los cubistas, sobre todo Picasso, animó a otros dos escultores españoles a servirse del hierro como material, recuperando así la tradición gloriosa de los rejeros y herreros de pasadas centurias. Uno de ellos, Pablo Gargallo (1881-1934), aragonés de nacimiento, se inició en el modernismo barcelonés para afincarse luego en París, donde desde 1911-1912 empezó a realizar «máscaras» con chapa recortada y una esquemática elaboración. Más tarde, en Barcelona alternó las esculturas de tipo tradicional con rotundos volúmenes (*Agudoras*, 1925) con otras de acusado sintetismo en las que se sirvió ampliamente del hueco, vaciando la materia para dejar sólo las líneas principales de la forma teniendo en cuenta la capacidad del espectador para completar aquello que tan sólo se le sugiere (*Bailarina*, *retratos de Kiki de Montparnasse* y *Greta Garbo*, *Arlequín*, *Antinoo*) en un lenguaje escultórico personalísimo que culminaría en el expresionista *Profeta* (1933).

El otro artista, catalán de nacimiento, fue Julio González (1876-1942), que había aprendido los secretos de la forja de los metales desde su niñez, como Gargallo, y con ello llegó a un nuevo concepto plástico lindante con la abstracción a base del recorte de chapas de hierro y de su

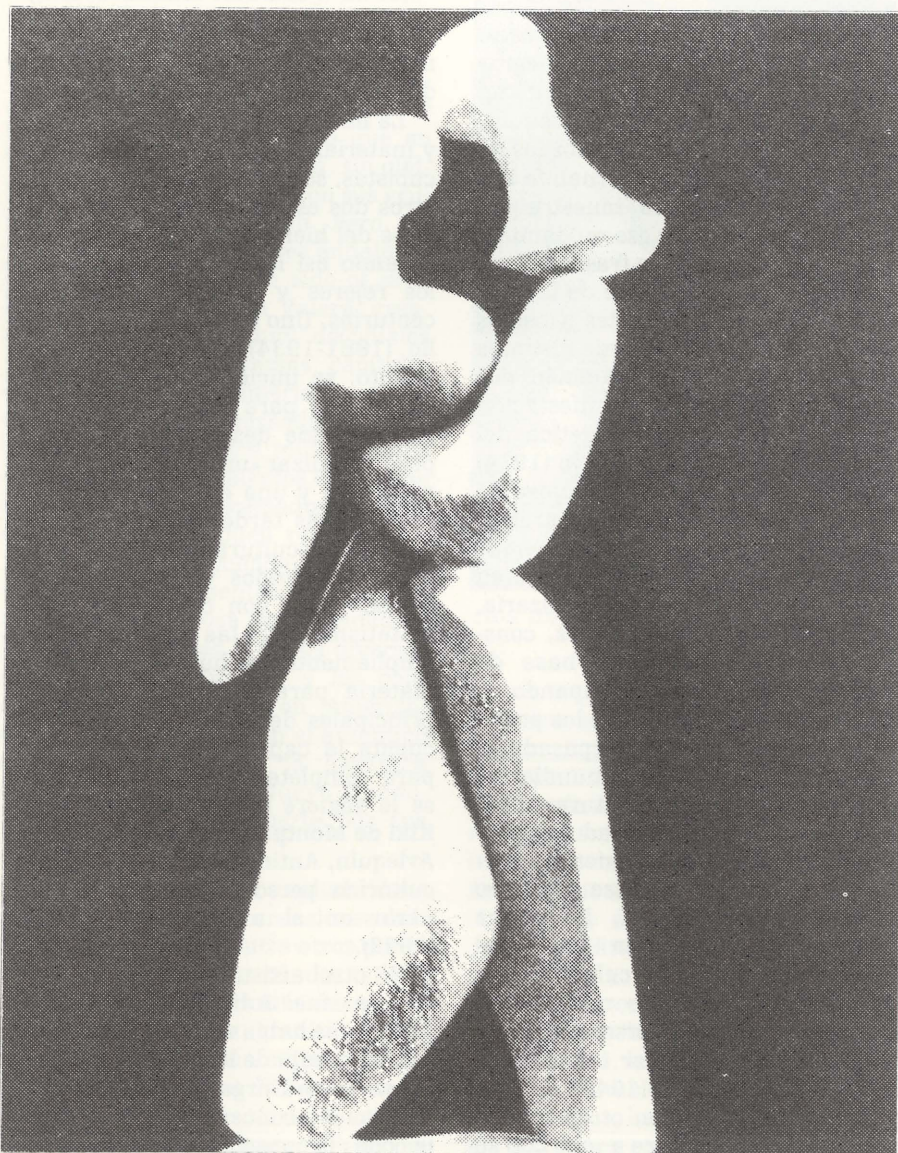
unión mediante el empleo de la soldadura autógena. Afincado en París desde el alborear de la centuria, González pronto interrumpió su incipiente actividad de escultor como consecuencia de la muerte de su hermano Juan en 1908, discurriendo su vida entre solitaria y melancólica en torno a la pintura hasta que, durante sus trabajos en la factoría de la Soldadura Autógena Francesa, empezó a meditar sobre el hierro y su utilización escultórica, expresando que ya era hora «de que ese material —el hierro— deje de ser mortífero y simple materia de una ciencia mecanizada» y de que, «penetrando en el dominio del arte, sea batido y forjado con pacientes manos de artistas». Era todo un anticipo de su labor de escultor que, en su breve discurrir, se ini-

ció sólo en torno a 1926-1927 en un lenguaje de cierta influencia cubista en el gusto por los amplios planos, patentes en sus máscaras recortadas, para caminar hacia una abstracción integrada en el espacio, aunque siempre inspirada en el estudio atento de la naturaleza circundante y sin olvidar las referencias a ese mundo próximo, si bien en muchas ocasiones no resulte fácil la conexión con la realidad. Alambre y hierro, unidos a base de soldadura autógena, permitieron a Julio González reducir la forma a una síntesis conceptual, limitándose al empleo de los planos

esenciales o medulares, de las auténticas «líneas de fuerza», «proyectando y dibujando en espacio con la ayuda de nuevos medios, aprovechando este espacio y construyendo con él como si se tratara de un material recientemente adquirido». Esa pretendida y buscada unión de materia y espacio, próxima pero distinta al rígido constructivismo de los Pevsner y Gabo, quedó reflejada en obras como **Mujer de pie** (1932) y las cabezas llamadas **La gran trompeta** y **El túnel** para proseguir con **Daphné** (1935) y **Mujer peinándose** (1936) hasta alcanzar los límites de la abstracción, aunque sin llegar nunca a rebasarlos, con los **Hombres-cactus** (1939-1940), de acusado esquematismo. Mas no olvidó por entero su vertiente naturalista y al mismo tiempo realizó varias cabezas y máscaras como la de la **Montserrat gritando** (1936), de intenso expresionismo que anticipa la monumental **Montserrat** que expondría en 1937 en el Pabellón Español de la Exposición de París junto al «Guernica» picassiano, auténticos cantos de protesta una y otro respecto de la guerra civil española, protesta que culminaría González en la vociferante **cabeza de Montserrat-2**.

Además de Picasso, Gargallo y González, otros escultores intentaron hallar nuevas vías de expresión una vez que se había dado ya el primer paso y así lo hicieron en los años inmediatamente anteriores y, sobre todo, en los de la II República, escultores como el aragonés Honorio García Condoy (1900-1953), que, tras una etapa de realismo y tradición, desde 1926 se aplicó a una escultura plena de esquematismo y abstracción evolutiva con empleo de lisas superficies y amplia valoración de los huecos.

Otro gran renovador, que seguiría en activo tras la contienda civil, fue el madrileño Angel Ferrant (1891-1961), infatigable experimentador con todos los materiales y técnicas, oscilando entre una muy personal figuración y la pura abstracción, sin olvidar la atención prestada al cine-tismo tanto virtual como real, aspecto en el que coincide como precursor con el norteamericano Calder. Destaca de un lado, su actividad figurativa, patente en relieves como los de la serie de **La tauromaquia** (1939-1941), en algunos de los que refleja



Angel Ferrant. «Amantes» (1948)

«La continuada experimentación de medios materiales y técnicas para alcanzar las últimas consecuencias ha producido unas nuevas tendencias que presentan un fundamento más racional que el puro arte no imitativo.»



Alberto Sánchez. «Toros ibéricos» (1958)

ya su preocupación por el movimiento en la fusión futurista de varios instantes en la misma escena, y completada con cabezas tan sugestivas como las que integran la serie de **La comedia humana** (1940); y de otro, su vertiente experimental con objetos encontrados (raíces, piedras, etc.) con los que lo mismo componía las sugerentes figuras de la denominada «serie ciclópea», entre surrealista y organicista, con piedras de textura ósea (**Amantes**, 1948), que diversas construcciones móviles como las tituladas **Cosmogonía** o **Nenúfares** (1948) hasta llegar a los **Estáticos cambiantes** (1953) y culminar en la denominada **Escultura infinita** (1956), integrada por diversas piezas que pueden ser dispuesta a su antojo por el espectador en combinaciones realmente infinitas que provocan continuas mutaciones en el aspecto exterior de la obra.

Y en esta vertiente de la escultura entre móvil y abstracto-espacialista no es posible omitir la actuación, en los años de la preguerra española, del barcelonés Eudaldo Serra, luego proseguida en los años cincuenta, al igual que la del ilerdense Leandro Cristófol, muy preocupado por los desarrollos espacialistas.

El gusto por las formas inspiradas en la naturaleza, así como el empleo de las superficies curvas que caracterizan la escultura organicista desarrollada por el rumano Brancusi y el

inglés Henry Moore entre otros, se reflejaba ya ocasionalmente en algunas esculturas de Ferrant, pero sería Alberto Sánchez (1895-1962), el «panadero de Toledo y escultor de España» como le bautizara Pablo Neruda, quien trató de conseguir una escultura sencilla y popular sin los intelectualismos latentes en las corrientes artísticas en vigor. Para ello se inspiró en las formas de la naturaleza y compuso obras que bautizó con títulos altamente poéticos como **Dama proyectada por la luna en un campo de greda** o **Signo de mujer rural en un camino lloviendo**, buscando su desarrollo en vertical, perfectamente expresado en su esbelta pieza realizada en 1937 para el ya citado Pabellón Español de la Exposición de París y que tenía como título **El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella**. Residente en Moscú desde 1938, Alberto se centró en la enseñanza artística y en la práctica de la pintura y del decorado teatral, volviendo, a mediados de los años cincuenta, al cultivo de la escultura con obras entre surrealistas y no figurativas, pero siempre muy estilizadas y con exaltación de los huecos y de las pulidas superficies (**Mujer castellana**, **Toros ibéricos**).

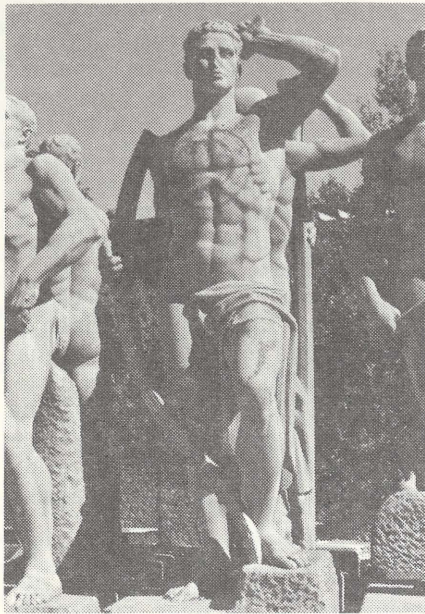
Por último, conviene recordar el eco que tuvo en la escultura española el movimiento surrealista, en el que militaron artistas como Miró y Dalí.

De un lado, Joan Miró (1893-1983), que ha practicado la escultura ocasionalmente en alternancia con sus composiciones pictóricas y de cerámica, ha realizado una personal actividad desde los años treinta con sus objetos encontrados y sus «esculturas-objeto», centrándose más tarde en formas fantásticas de redondeadas siluetas (**Pájaro lunar**, 1966) que, si bien recuerdan la escultura orgánica del alsaciano Hans Arp, coinciden en buena medida con el peculiar lenguaje signico de su pintura. Por su parte, Salvador Dalí (n. 1904) también ha realizado algunas creaciones escultóricas de tono surrealista presididas por su carácter extravagante aunque siempre academicista, en gran parte, como la **Venus de los cajones** o la **Cabeza de Dante**, que atestiguan la peculiar concepción artística daliniana.

Así se alcanzan los años de la guerra civil, auténtico paréntesis dramático en nuestra historia y en nuestro arte, tras cuyo desarrollo volvería a resurgir la actividad escultórica en una inagotable y fecunda diversidad de enfoques.

De 1940 a la actualidad

Tras el triste balance dejado por la guerra civil, con una amplia nómina de esculturas y monumentos destruidos, la muerte de varios artistas como Emiliano Barral y Francisco Pérez Mateo; y el exilio, forzoso o voluntario, de otros como Victorio Macho, Alberto Sánchez y Néstor Basterrechea, el nuevo régimen de Franco desarrolló una escultura plena de heroicos y grandilocuentes ademanes que se adecuaba perfectamente al deseo de cantar las glorias y los ideales políticos. Era una escultura inmersa en la figuración tradicional y plétórica de triunfalismo y halago en la línea de la cultivada en la Italia de Mussolini por Antonio Maraini y en la Alemania hitleriana por Arno Breker. En ese ambiente, los escultores academicistas y realistas de la preguerra encontraron fácil camino hacia el triunfo y el trabajo continuado. Así, José Clará aplicó su clasicismo en el Monumento a los Caídos en Barcelona; Capuz realizó retratos ecuestres de Franco; Fruc-



Orduna. «Atletas»

tuso Orduna también retrató al Caudillo y llevó a cabo diferentes esculturas de jóvenes atletas; Manolo Ramos hizo monumentos de corte oficial y abundantes retratos. Pero el retratista preferido de Franco fue Emilio Aladrén, fallecido en 1941 en plena actividad.

En ese mismo lenguaje oficialista continuaron luego durante varios años artistas como Juan Luis Vassallo, Juan de Avalos, con sus monumentales creaciones cuyo gigantismo oculta la valía artística y técnica que ciertamente encierran; Antonio Navarro Santafé, Octavio Vicent, etc.

Muy próxima en estética está la actuación de varios imagineros que tuvieron amplia tarea en la confección de la nueva imaginería sagrada necesaria para sustituir a la destrozada durante la contienda y en los años precedentes. Y en este campo convendría recordar a Soriano Montagut, Ramón Mateu, Palma Burgos o Víctor de los Ríos, advirtiéndose, sin embargo, en otros imagineros como Antonio Martínez Penella ciertos avances de lenguaje.

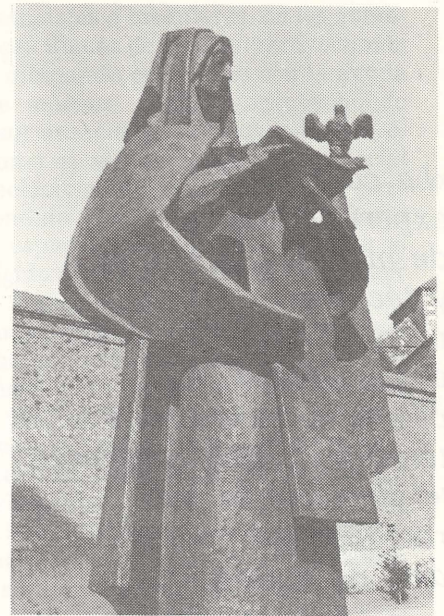
Se trataba, pues, de una escultura eminentemente figurativa e inmersa en los cánones tradicionales, que ha continuado en uso hasta el momento presente a causa de la existencia de una clientela suficientemente amplia en muy determinados sectores de la sociedad y de los organismos administrativos públicos y privados. Así, Luis Sanguino, Agustín de la Herrán,

Emilio Laíz Campos, Santiago de Santiago, etc., siguen desarrollando su obra en esa línea, sin apenas abandonarla.

Una variante de la escultura figurativa muy cultivada en la posguerra ha sido la organicista, que iría caminando hasta limitar con la abstracción a causa de la simplificación de las formas y del acusado empleo de las líneas curvas y los perfiles ovales que dificultan no pocas veces la identificación del tema. Dejando a un lado la etapa final de José Planes, uno de los principales representantes de esta corriente es el madrileño Carlos Ferreira (n. 1914), puente entre la vanguardia incipiente de la preguerra y la escultura de los años cincuenta con sus obras que recuerdan a Brancusi y a Arp y hasta al propio Moore.

Contemporáneo de Ferreira es el zamorano Baltasar Lobo (n. 1911), activo durante años en París en colaboración con Henri Laurens, realizando obras de tema maternal y de desnudo femenino con ondulados contornos, sinuosos volúmenes y pulidas superficies. Y en esa misma línea de actuación conviene mencionar al vallisoletano José Luis Medina (n. 1909) y la etapa madura del canario Plácido Fleitas, así como la obra del almeriense Juan Haro (n. 1932), activo largos años en Sudamérica y luego en París, primero centrado en una temática plena de dramatismo con escenas de lucha y angustia trabajadas con formas angulosas, volcándose desde 1958 en una escultura algo más agradable con curvas modulaciones y tersas epidermis más acordes con una nueva temática de abrazadas figuras y maternales asuntos.

El polo opuesto a esta plástica más o menos tradicional fue la abstracción, que luego se comentará. Pero a mitad de camino entre ambos extremos, cabe situar el capítulo de la nueva figuración, en la que los tipos derivan de la variante figurativa, mientras que los materiales y su tra-



V. Blanco. «Santa Teresa»

tamiento técnico están más próximos a la segunda, aprovechando, por ejemplo, las rebabas de la fundición o las irregularidades de la soldadura para obtener calidades.

A esta nueva figuración, en la que nos introduce el aragonés Eleuterio Blasco (n. 1907) con su **Calvario negro**, por ejemplo, en el que el tema y la estética son tradicionales en tanto que la libertad en el empleo del material deriva de la abstracción; es posible adscribir la amplia actividad de un numeroso grupo de escultores localizados en Madrid, en el que, entre otros, destacan José Espinós (1917-1969), Joaquín García Donaire (n. 1926), Benjamín Mustieles (n. 1920), José Carrilero (n. 1928), Eduardo Carretero (n. 1920), Joaquín Vaquero Turcios (n. 1933) y otros más, siendo uno de los artistas más descollantes el salmantino Venancio Blanco (n. 1923), que evoluciona desde la tradición académica hasta la vanguardia más actual, con especial relevancia en el campo de la renovación de la imaginería religiosa con sus obras en hierro y bronce, no demasiado bien entendidas en los ambientes eclesiásticos por falta de la educación artística adecuada. Y en este campo de la renovación escultórica que va desde la religiosa hasta la monumental y la simple decoración arquitectónica y de interiores sobresale con luz propia el manchego José Luis Sánchez (n. 1926), que lo mismo emplea la madera, el

mármol y el bronce que el cemento metalizado o la cerámica en su dilatada y muy variada producción. Polifacético es asimismo el madrileño Ramón Lapayese (n. 1928), con su neofiguratismo expresionista en temas religiosos o monumentales, que abandona ocasionalmente para hacer alguna incursión por las sendas neodadaístas integrando la obra de arte creada con el objeto encontrado y mezclando lo artístico con el desecho industrial.

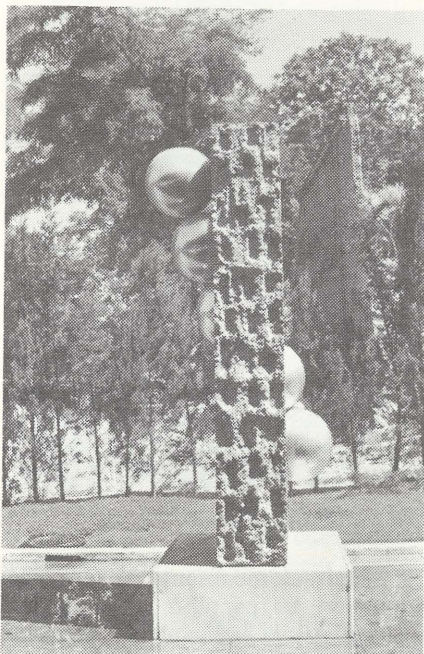
También en Barcelona se sitúa un nutrido grupo de escultores que militan en la corriente neofigurativa, sirviéndose de materiales muy variados que van desde el hierro y la chatarra hasta el bronce, la madera, el cemento y el aluminio, incluso mezclando a veces varios de ellos en una misma obra en una licencia imposible de suponer décadas atrás. La gran figura de esta escuela catalana es José María Subirachs (n. 1927), polifacético artista que viene prestando atención a todos los campos de la escultura contemporánea. Formado en el clasicismo mediterraneísta, en los años cincuenta se decantó hacia el expresionismo con figuras de acusada estilización y rugosa textura (santuario de la Virgen del Camino, en León) para continuar investigando más tarde en el aspecto del espacio y del hueco y en el de la interpenetración de materiales de diferente calidad y textura que le introducen en el terreno de la abstracción, de la que, con frecuencia, sale para cultivar un peculiar neohumanismo jugando con el perfil de la figura humana en combinaciones vinculables a una especie de nuevo surrealismo (**Venus de Peñíscola**).

De igual forma que, a partir de los últimos años de la década de los cuarenta, la pintura española dio muestras de profunda renovación, iniciándose el triunfal camino de las tendencias no imitativas, también la escultura empezó a recorrer el mismo sendero en convivencia con la de corte tradicional y con la neofigurativa a que se acaba de aludir.

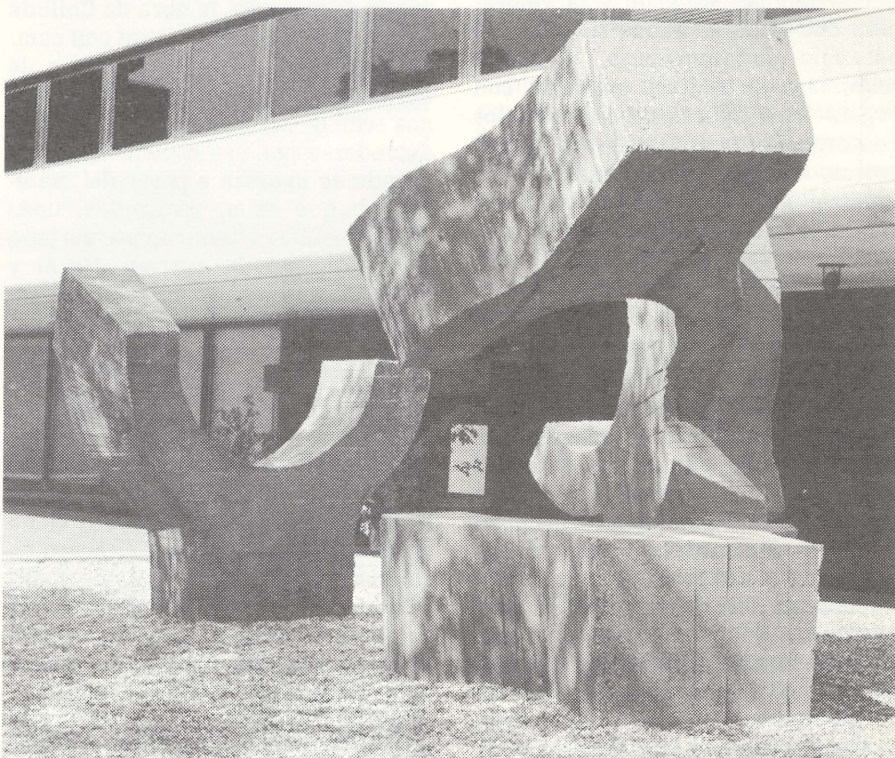
La escultura no imitativa, no figurativa o, mejor, abstracta, que se presenta totalmente deshumanizada en lo que se refiere a forma y contenido, supone la más clara demostración de hasta dónde ha podido llegar

el afán de invención y experimentación de los artistas en cuanto a temas y materiales se refiere. Precisamente por ello no ha de ser contemplada y valorada de cara a que imite forma alguna de la naturaleza, sino que su observación y enjuiciamiento crítico deben radicar en la propia estructura formal, en su composición espacial y en el mismo tratamiento de los materiales que la integran.

Es cierto que en España no faltaban buenos precedentes, pues basta recordar los ensayos prebélicos de Picasso, Gargallo, Julio González, Angel Ferrant y otros. Pero ahora se alcanzarían cotas muy altas que iban a situar la escultura española al más alto nivel internacional con una amplia actividad que presenta diferentes modalidades, ya que, mientras unos escultores acostumbran partir de la realidad que se les presenta e iniciar el proceso de abstracción de acuerdo con aquellos intentos de la preguerra, otros, en cambio, prescindían por entero de la realidad circundante y juegan con volúmenes y oquedades para investigar tanto en lo formal como en lo matérico; no pocos acometen construcciones puramente experimentales fundamentadas en la geometría, en las que el espacio interior es elemento principal; y no faltan los que emplean



Subirachs. «El otro lado del muro»



Chillida. «Lugar de encuentros V» (1.ª variante)

módulos y materiales semielaborados industrialmente, adentrándose en lo que se ha venido en llamar «Minimal art», «Arte ABC» o «Arte de estructuras primarias», sin olvidar asimismo la sustitución del tradicional reposo y estatismo de la escultura, ahora reemplazado por la tensión y el movimiento real.

Tres son las escuelas regionales que cabe distinguir en el desarrollo de la escultura abstracta española, seguidas de varios focos locales de singular actividad.

Este rápido repaso puede iniciarse por la Escuela Vasca, cuya actividad no imitativa se concentra en el trabajo en hierro y madera con cierto carácter constructivista, investigando sobre el espacio interior.

Artista destacado e iniciador de esta escuela vasca, en la que exista un aglutinante más de carácter regionalista que formal, es Jorge de Oteiza (n. 1908), más teórico que activo escultor y siempre preocupado por el análisis espacial y la valoración del vacío ya desde sus años de estancia sudamericana, y, sobre todo, tras su regreso en 1948 con organicistas figuras de redondeados contornos y exaltados huecos (**Guerros**, **Apóstoles** de Aránzazu), para analizar más tarde las posibilidades de las formas poliédricas desarrolladas en el espacio. Para ello se sirvió del mármol, del hierro o del acero, abriendo boquetes o surcos de geométrico aspecto que los penetran para valorar el espacio interno.

Eduardo Chillida (n. 1924) se plantea en cada una de sus obras un problema espacial y trata de resolverlo con ayuda del material que estima más oportuno en función de las posibilidades estructurales del mismo, ya sea madera, alabastro, hierro, acero o hasta, en fechas recientes, el hormigón armado. Desde sus primeros ensayos férricos, inspirados en objetos y temas del pueblo vasco, Chillida ha ido demostrando su afán de captación del espacio interior a base de ritmos geométricos que lo estructu-



Julio L. Hernández. «Marcela y su luz»

ran arquitectónicamente, ritmos que componen su peculiar lenguaje de líneas y planos horizontales, verticales y curvos hasta más o menos 1957 (Primera Edad del Hierro, 1950). A partir de este año, la obra de Chillida revela una mayor inquietud con composiciones que, más que tratar de aprehender el espacio entre sus planos como las anteriores, parecen extenderse por ese espacio con sorprendente ligereza a pesar del material en que están realizadas, unas veces en hierro tenazmente forjado (serie **Yunque de sueños**, 1962) y otras en sólidas maderas perfectamente ensambladas (serie **Abesti gogora**, 1960/1966). Más tarde sería el alabastro el material idóneo, jugando no sólo con los huecos sino también con los efectos lumínicos en obras como las que integran las series tituladas **Elogio de la luz** y **Elogio de la arquitectura** (1965/1972), prefiriendo el acero en composiciones de formas ortogonales sabiamente extendidas por el espacio como su **Proyecto para un monumento en Düsseldorf** (1970). En fechas más recientes, Chillida investiga sobre la gravedad de los cuerpos y la «levitación» de los mismos sin olvidar la valoración del espacio interior,

sabiamente expresadas en la serie **Lugar de encuentros** con obras de considerable peso que, suspendidas en el aire colgando de cables de acero, más bien parecen reposar, «levitar» sobre el espacio que hay bajo ellas.

Además de esta Escuela Vasca, en la que asimismo se integran Remigio Mendiburu, autor de sorprendentes construcciones en hierro, mármol o madera; Néstor Basterrechea, Ricardo Ugarte, Vicente Larrea, José Manuel de Alberdi y otros varios artistas siempre atentos al problema del espacio interior, hay que recordar la Escuela de Barcelona, en la que también se encuadran sólo artistas de la región catalana, que prestan mayor atención a la masa y al tratamiento de las superficies, relamidas y tersas unas veces, descarnadas y rugosas otras, sin tanta obsesión por el espacio interno como ocurría entre los escultores vascos.

Además de la actividad informalista de Subirachs, ya antes indicada, los principales escultores catalanes son Marcel Martí (n. 1925), oscilante entre estructuras de acusado geometrismo y composiciones de aspecto entre totémico y biológico, siempre unas y otras de perfecto acabado; Salvador Aulestia, maestro en obtener con la chatarra oxidada extraordinarias composiciones; José Subirá-Puig, autor de curiosos ensamblajes de madera; Xavier Corberó, preocupado como pocos por el primoroso acabado casi de orfebre de sus creaciones en mármol, cobre o bronce; Moisés Vilellia, con sus frágiles móviles; o, entre otros, Aurelia Muñoz, con su personal aportación del tapiz como material escultórico.

En la Escuela de Madrid no se advierte ese carácter regionalista de las dos anteriores, sino que es más bien una integración aluvial de escultores de las más variadas procedencias con el único aglutinante de realizar su obra en la capital del Estado. Y si falta en ella una homogeneidad de origen, también se echa de menos una unidad de estética, siendo muy variadas las técnicas y los materiales utilizados así como los campos de experimentación.

Tal vez el decano de la escuela madrileña sea el turolense Pablo Serrano (n. 1910), auténtico poeta y filósofo de la escultura, en la que siempre vierte toda su profunda car-

ga humanística pues, si a primera vista, es el problema espacial, el que más parece preocuparle, siempre subyace una considerable atención al hombre y a su vida individual y en convivencia con los demás seres. Su espacialismo humanista no se limita al que está contenido en la escultura, sino también al que envuelve a la materia. Y así lo refleja en la serie **Bóvedas para el hombre** (1960/1962), continuada en los **Hombres-bóveda** y proseguida en los **Hombres con puerta** hasta llegar a las **Unidades-yunta**, de perfecta integración en sus dos partes que pueden unirse por su cara interior, perfectamente pulimentada y brillante como símbolo de la comunicación entre los mortales por medio del amor y de la inteligencia, en contraste con la rugosa epidermis de la corteza exterior. Aspectos todos ellos que también muestran sus portentosas creaciones de carácter religioso (Nueva York, Madrid, Zaragoza), así como los monumentos conmemorativos levantados en Madrid, Las Palmas, Palencia o Salamanca, en los que demuestra la posibilidad de adaptación del concepto tradicional de



monumento a los últimos avances del lenguaje escultórico.

También en Madrid trabaja el canario Martín Chirino (n. 1925), que modula el hierro con tesonero afán, primero curvándolo sobre sí mismo en la forja (**El viento**, 1966) para luego extender la ondulante banda metálica esmaltada por el espacio desde un punto de anclaje central en las series bautizadas **Raíces**, **Mediterránea** y **Lady**. Por otra parte, el valenciano Amadeo Gabino (n. 1922) abandona su inicial neofigurativismo para insistir en una escultura constructivista, primero con planchas de hierro soldado para luego, buscando inspiración en el mundo industrializado y tecnológico que nos rodea, centrarse en el empleo de láminas de aluminio inoxidable unidas con remaches en rutilantes composiciones bautizadas con nombres dedica-

dos a la aventura espacial (**Proa espacial**, **Apolo**).

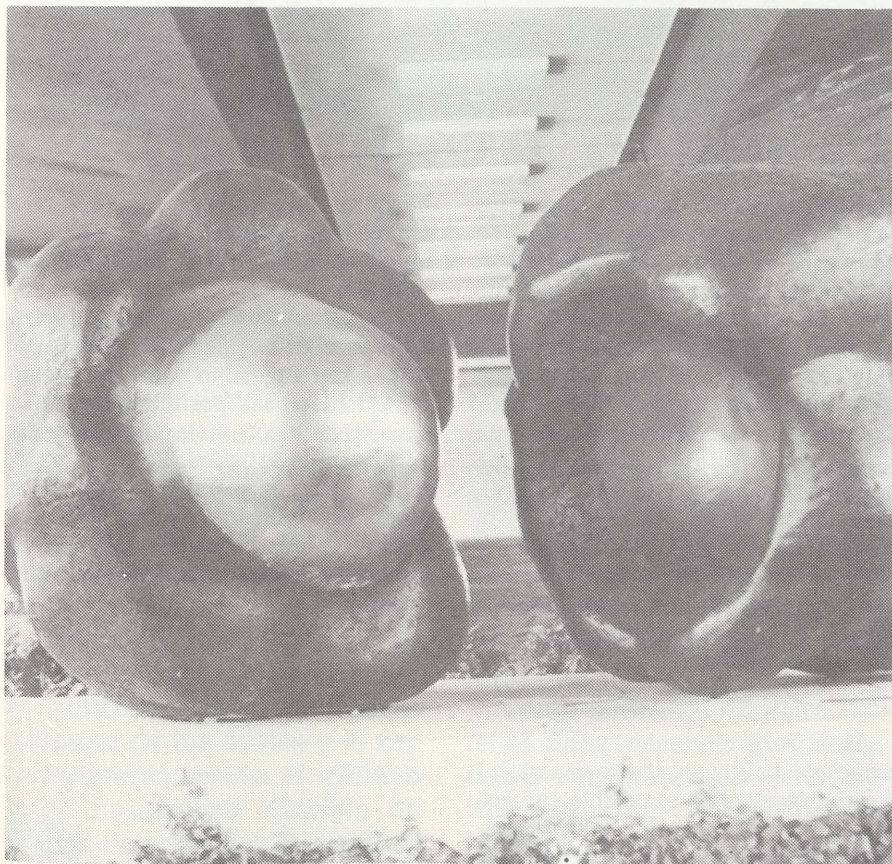
Y en una rápida enumeración, cabe citar a Amador Rodríguez, Joaquín Rubio Camín, buen representante del «minimal»; o Feliciano Hernández, con sus composiciones a base de piezas metálicas bien tersas y unidas por cables a un soporte del que penden lateralmente como desafiando a la gravedad; y seguiría la relación con Lorenzo Frechilla, Francisco Otero Besteiro, Salvador Soria, con sus escultopinturas; y Manuel Rivera, con sus telas metálicas explayadas como gigantescos relieves tridimensionales de curiosos efectos ópticos, así como el personal constructivismo de Gustavo Torner.

En Valencia se localiza otro foco de tipo constructivista con buenos representantes en Antonio Sacramento (n. 1915), que modula el espacio con gran sentido del ritmo a base de tiras de metal a las que imprime cierta carga alusiva; y Andrés Alfaro (n. 1929), con sus iniciales realizaciones espacialistas a base de curvadas planchas de metal que sustituyó desde los años sesenta por sencillas pletinas de hierro o aluminio con las que obtiene estructuras geométricas de marcado carácter óptico y que le convierten en uno de los principales cultivadores hispanos del «arte mínimo» en base a su empleo de productos de acabado industrial sin modificaciones.

Al margen de grupos o escuelas conviene citar, por último, al salmantino Angel Mateos (n. 1932), autor de geométricas composiciones en hormigón armado; y al malagueño Miguel Ortiz Berrocal (n. 1933), creador en su retiro italiano de peculiares «esculturas combinables y desmontables».

La continuada experimentación de medios materiales y técnicos para alcanzar las últimas consecuencias ha producido unas nuevas tendencias que presentan un fundamento más racional que el puro arte no imitativo ya comentado. Así han aparecido el arte óptico, el cinético y lumínico, el serialismo, etc., tendencias que, en algunos casos, cuentan con precedentes en décadas muy anteriores con artistas como Moholy-Nagy, Calder, etc.

En el terreno del cinetismo hay creaciones que están dotadas de



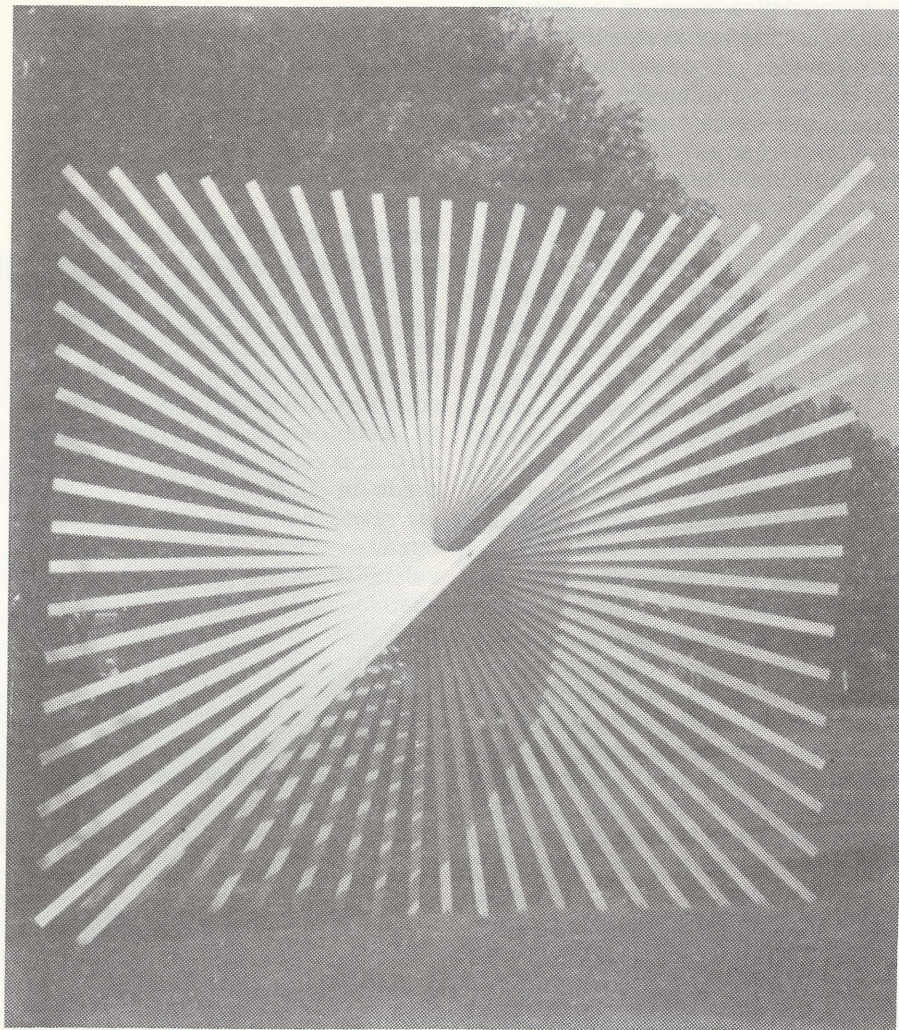
Pablo Serrano

movimiento real y otras que, sin tenerlo, producen en el espectador tal sensación óptica; de unas y otras dan buen testimonio las creaciones del alicantino Eusebio Sempere (n. 1923), vinculado con Vasarely y Jesús Rafael Soto desde los primeros años de la aventura cinética y preocupado siempre por el empleo del movimiento y de los efectos ópticos en la plástica, senda por la que asimismo avanza Angel Duarte.

También militan en el campo de la investigación visual el alcarreño Francisco Sobrino (n. 1932), autor de estructuras permutacionales que pueden ser observadas desde distintos puntos de vista ofreciendo aspectos cambiantes; la madrileña Elvira Alfageme (n. 1937), que emplea plásticos y metacrilatos transparentes y translúcidos, blancos o coloreados, en construcciones portadoras o no de iluminación artificial interior; el gaditano Enrique Salamanca (n. 1943), que se sirve de la electrónica al igual que José Luis Alexanco, Jorge Teixidor y otros varios que aprovechan los avances tecnológicos de nuestro tiempo.

En otro orden de cosas, hay que recordar la denominada «escultura de participación» que precisa de la actuación del espectador para alcanzar su verdadera realidad, como en las recientes creaciones de José Luis Alonso Coomonte —también destacado en su faceta renovadora del arte sacro actual— o las computadoras de Luis Luga (n. 1929), que requieren la intervención del espectador para su complemento. Y también el «arte ambiental» o de modificación de espacios, muy próximo al «Land Art» o «Arte de la naturaleza», aspectos con los que se relaciona la actuación del aragonés Angel Orensanz (n. 1940) con sus columnas, estelas y bidones pintados de vivos colores que, en una faceta casi «pop», se integran en el paisaje en que se ubican; la «escultura conceptual» de José Ponsatí, con sus piezas inflables y manipulables; o las personales «ciudades» del valenciano Miquel Navarro.

Por último, recordemos que, tras el triunfo del informalismo, las nuevas corrientes del «Pop Art» y del Nuevo Realismo, tan ampliamente reflejadas en la pintura actual, han vuelto a convertir al hombre y a su mundo cotidiano en sujeto primor-



Alfaro. «Cuadrado curvo» (1976)

dial del escultor; aunque sea para someterlo a una observación aguda no exenta de cierta intención crítica. En este concreto panorama, en el que fuera de nuestras fronteras Georges Segal es el principal cultivador, destacan en España las creaciones hiperrealistas del madrileño Julio López Hernández (n. 1930), que copia la realidad cotidiana con extrema minuciosidad y a tamaño natural, empleando tanto el bronce y la madera como plásticos, resinas y aglomerados diversos para brindar una descripción del mundo actual con la que el espectador se siente íntimamente identificado.

¿Cuál será el rumbo futuro de la escultura contemporánea española? A esta pregunta no es posible dar respuesta por el momento, cuando acabamos de observar cómo, tras la ruptura con la tradición, se caminó

hacia el informalismo, y, una vez alcanzado su triunfo, hoy se ha retornado parcialmente a la figuración más absoluta, al igual que ha ocurrido con la pintura. Quedemos, pues, en espera de ese porvenir que auguramos tan sugestivo y diverso como variadas son las posibilidades de la experimentación y la investigación en el campo artístico. Pero, de antemano, estemos seguros de que pocos momentos habrán sido tan fecundos e interesantes como los que hemos intentado resumir en las páginas anteriores.

