

ALCANTARA

REVISTA LITERARIA

Publicación mensual de los Servicios Culturales de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres

DIRECCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: PALACIO PROVINCIAL.—TELÉFONO 1584

Precios de suscripción

En ESPAÑA: 25 pesetas al año. EXTRANJERO: 30 pesetas

Número suelto: En ESPAÑA, 3 ptas. EXTRANJERO, 4 ptas.

SUMARIO

	Páginas	
Glosas de la herida madera	3	<i>Julio Cienfuegos Linares.</i>
Nuestros clásicos: Glosa sobre la mon- tería espiritual.....	12	<i>Diego Sánchez de Badajoz.</i>
Recuerdos: Veinte años, y cinco duros en el bolsillo	14	<i>Miguel Muñoz de San Pedro. Con- de de San Miguel.</i>
Oración.....	17	<i>Eladia Montesino.</i>
Te robaría, Señor.....	18	<i>Juan G. Izquierdo.</i>
Luis Crespi de Borja, Obispo Placentino.	19	<i>Antonio Aradillas. Pbro.</i>
Caminos de la vida.....	25	<i>Fernando Bravo y Bravo.</i>
Viajes por Extremadura: Fuentes de León	27	<i>Fernando Villalba Diéguez.</i>
Páginas antológicas: El poema del hijo..	29	<i>Enrique de Mesa.</i>
María al pie de la Cruz	32	<i>Manuel Monterrey.</i>
La Pasión del Señor en la poesía dramá- tica española	33	<i>E. Segura Covarsi.</i>
La fuente seca	44	<i>José Canal.</i>
El hombre principal.....	45	<i>Antonio Pérez Sánchez.</i>
Ideario Extremeño	52	<i>Fray Juan de los Angeles.</i>
Dios	53	<i>Jesús Delgado.</i>
De todo un poco: Configuración, Métri- ca, y estado actual del Universo fi- sico (II).....	55	<i>Eliseo Ortega Rodrigo.</i>
La paz soñada.....	61	<i>Juan Luis Cordero.</i>
Integrales de Romanidad: La estirpe his- pánica	63	<i>Ricardo Becerro de Bengoa.</i>
Las cosas de Extremadura: «Poesía»	67	<i>Juan Pedro Vera Camacho.</i>
Acorde lírico, VII.....	68	<i>Pedro Romero Mendoza.</i>
Crítica sin hiel.....	69	<i>Un Aprendiz de Hablista.</i>
Pascua de Resurrección.....	72	<i>Santos Sánchez-Marin.</i>
¡El Tajo... según lo veo yo!	73	<i>Ernesto Hurtado Medina.</i>
Dos promesas cumplidas.....	75	<i>Juan García García.</i>
Mirador: Crónica	77	<i>Curio O'Xillo.</i>
Notas breves: De dentro y de fuera	82	<i>José de la Peña.</i>
Recensiones	83	<i>«Omar el Zegri» Valeriano Gutié- rrez Macías, José Canal y Gre- gorio Gallego Cepeda.</i>
Noticia de Revistas	90	<i>José Canal.</i>
Bibliografía	92	<i>R.</i>
Láminas.....		<i>Nuestros artistas: «El postigo», por Ortega Muñoz. Fotos, Mas y Olivenza.</i>



ALCANTARA



Año X

ABRIL - MAYO - JUNIO

Núms. 78-79-80

GLOSAS DE LA HERIDA MADERA

(Para una meditación sobre la imaginaria española)

MISTERIOSOS hilos, los que unen la materia con el sentimiento de la obra. Parece que cada materia impone una especial temática, una influencia decisiva, desde su humildad, al vuelo de la idea a la que sirve. Que si servidumbre hay en la materia al Arte, no deja de ser tributario éste de la materia sobre que se asienta y a la que especifica con su soplo.

Impone la materia, siempre y en primer lugar, una limitación que deriva de su temporalidad, de su mayor o menor cohesión, de su gravedad, de su regidez o de su influencia. Aspera es la lucha para domarla y difícil el aprendizaje de los resortes que obedece. Por eso se explica que aquel ascultor de Gog escogiera el humo para sus estatuas: vivas estatuas conformándose y deformándose entre los dedos palpitantes del creador y que salían de sus manos para seguir contorsionándose y recreándose en el aire, así como las generaciones surgieron del tacto de Dios como un gran río de humo de infinitas volutas.

Porque la mano no puede hacerse obedecer por sí misma, se impone la herramienta. Desde la idea a la obra, la fuerza creadora ha de pasar por la mano y de ella a la herramienta y por último a la materia. Todo un largo recorrido donde la idea va dejando jirones de su ambición. Mientras más directa a la idea la obra, menos perdurable el esfuerzo. La mímica es la más fugaz de las realizaciones, que sólo moldea el aire en un instante. Pero el gesto es fugacísimo y su valor estético reposa precisamente en su constante transformación, que es, por paradoja, lo que aquietta nuestro espíritu. Así no

hay nada tan cambiante y tan reposado como la contemplación de una corriente de agua que fluye, de un fuego que arde o de un niño que duerme.

Pero perdurar es dominar a algo que quede cuando nuestro gesto haya pasado, dando testimonio de él. Y a ese testigo hay que dominarlo como se domina a un enemigo: porque el mejor testimonio de las victorias son los prisioneros atados al carro del triunfo. Así esta gran operación de amor que es el Arte, se manifiesta a zarpazos sobre la materia, donde siempre queda el sello de las manos que obraron el prodigio.

Ahora anda divorciada la Técnica del Arte. Se quisiera proclamar que el Arte puede procrear de sí, ajeno al sometimiento de las gestaciones. Como si no fuera necesario que toda obra de varón sea parteada dolorosamente.

Pero la Técnica impone su lenta pesadumbre a toda obra. En definitiva para los griegos, que algo sabían de estas cosas, *tekné* significaba lo mismo que para los romanos *ars*. Y la Técnica es el largo aprendizaje y la humilde comprensión de la materia a la que no se la puede desdeñar porque de ella saldrá la cristalización de nuestra idea. ¡Menguado el poseedor de la semilla que se vuelva de espaldas a la tierra y desprecie su tempero y quiera hacerla granar en el hueco infecundo de su mano!

Para el artista, la Técnica, que es su oficio y su sabiduría cotidiana. Lo que santifica su trabajo y el pan que le granjea. Hacer bien es Arte, y para hacer bien es necesaria la Técnica.

Y la Técnica se pliega a la mano para recibir la idea y a la materia para comunicársela. Por eso para cada materia una técnica haciendo compatibles la alada espiritualidad que la solicita con la bravia naturaleza sobre la que se impone. Nunca a redropelo de la materia, de la que se aconseja igual que el general pide consejos al conocimiento de sus enemigos. Que también conocer es lo primero para el triunfo y para el amor.

* * *

Nueva reflexión ante esta talla de madera; en el principio del Arte, fué la madera. Materia fértil y abundante, y ya de por sí sugestiva. Un tronco al que hayamos visto crecer nos está dando la primera lección de estatuaria. Los ástiles desbastados se plegaron a nuestras manos en los primeros instrumentos. Después fué el mismo tronco sus propias raíces el hito de una conmemoración o la representación de una fuerza mágica, bien que entonces, y todavía existen en el Norte de América, el hombre los fué distinguiendo con labores grabadas en su carne.

Para la Edad de la Madera no hay capítulo en la Prehistoria, porque está viva en el Arte de los hombres. No hay museo arqueológico que recoja sus restos que quedaron dignificados en el templo griego y a través de él en todos los monumentos donde las columnas sustenten una cubierta. Resto de la arquitectura leñosa de Micenas es el entablamento, donde la piedra y el mármol semejan vigas

y cuñas de madera, haciendo perdurable lo que una técnica había impuesto.

También la escultura de la época arcaica denuncia un ritmo y una limitación que viene arrastrada a la piedra del anterior empleo de los troncos de madera. Inscribir una figura en un tronco impone una actitud única que ha de pervivir largo tiempo aun cuando el material después empleado ofrezca mayores posibilidades. Del mismo modo, andando el tiempo muchas imágenes de piedra o de madera han de curvarse siguiendo el ritmo de los colmillos de marfil en que se inscribieron sus antecedentes, aun cuando ni la piedra ni la madera impusieron semejante limitación que el arte había convertido en gracia.

* * *

He aquí que en la imaginería ha resucitado la madera. Porque a partir de la escultura arcaica, con sus nuevos elementos, emprendió el Arte un camino en el que había de ganar nuevos recursos. Y los recursos de la piedra han venido aquí a la madera, volviendo a su tronco originario después de la excursión por los bloques minerales. En la madera encontró la estatua su cuna, (siempre para las cunas la misma materia). Pero en ella había permanecido rígida, inmóvil y misteriosa. En la piedra aprendió la estatua a andar y a moverse y luego ha venido, ya con todo su movimiento, a este tibio regazo.

También los nidos se cobijan en el árbol y luego vuelan los pájaros y vienen al cabo aquí otra vez a llenar de gorjeos la copa y a procrear.

Ahora en la imaginería la escultura se amplifica de pasión y de dinamismo. Los músculos se retuercen como fibras, no sabemos si porque la mano las dibujó o porque las propias fibras leñosas desarrrollasen su anatomía bajo la superficie del vaciado. Para el mármol la morbidez de las carnes juveniles; para la madera la expresión trabajosa del músculo. He aquí otra vez cómo la materia palpita siempre en la obra de arte con sus especiales caracteres que la técnica resalta.

* * *

Nunca otra ocasión mejor para que el leño retoñe resurrecciones en esta primavera genesiaca en que los pasos procesionales recorren la vía del dolor. En el triunfo de la primavera bien puedearse en triunfo la madera herida que está evocando el mayor drama divino y humano. Es la hora de la fecundación y de las lágrimas. La hora en que estos secos troncos vuelven a cobrar vida y cobijan los pájaros de la fantasía. Estos son los únicos nidos de antaño que guardan gorjeos en todos los hogares.

Ved cómo las flores tejen un prado a los pies de las imágenes con la misma confianza con que se acogen a los troncos de los árboles. Ved con cuanta familiaridad suben desde ellas las hormigas hasta los pies llagados que todavía trascienden a savia y a resinas.

II

Extraño fenómeno es esta floración del arte imaginero en España. Sería difícil establecer cuales fueran sus antecedentes que, por fuerza, han de venir de otros campos para ganar un propio carácter en los motivos religiosos. Y mientras el Renacimiento desenterraba mármoles para glorificar nuevos héroes, aquí en España se recogía la herencia para conmemorar la mayor de todas las heroicidades. Torrigiano, un florentino andariego que vino a morir a Sevilla en 1522, tallaba en la ciudad hispalense un San Jerónimo que, en opinión de Tubino, estableció el espécimen de la escultura cristiana. Antes, este florentino revoltoso había modelado un tremendo desmán aplastándole de un golpe la nariz al máximo genio del Renacimiento, su iracundo paisano Miguel Ángel Buonarroti.

Alonso Berruguete había de crear la escuela castellana tallando unas esculturas espiritadas que habían de granjearle el título de «Greco de los escultores». Y Gaspar Becerra iba a traer un nuevo impulso italiano, una modelación más robusta. El orfebre Juan de Arfe escribe en su obra *«De varias conmesuración»*: «Gaspar Becerra traxo de Italia la manera que ahora está introducida entre los más artífices, que es con las figuras compuestas de más carne que las de Berruguete». Este Gaspar Becerra, autor de un patético Cristo Yacente, talló también la Virgen Dolorosa de Madrid, de bulto vestido.

* * *

Se ha querido ver un antecedente directo a la policromía de las tallas religiosas en los relieves de tierra cocida con esmaltes vidriados, que modeló Lucas della Robbia en Florencia. Son bellísimos y delicados tondos, medallones y tímpanos donde sobre un fondo azul o blanco se recorta la figura de una Madona de carnación transparente, de vestidos uniformes y rodeada por una orla floral o frutal. Los colores son graciosos y aéreos y la modelación muy suave, de manera que color y volumen son mutuas apoyaturas del efecto deseado. En el Museo Nacional de Florencia se conservan algunos de estos barro cocido, pero la impresión que ante ellos he sentido es muy distinta a la que pueda producir una talla policromada. Todo es en estos relieves agradable y sereno. La impresión de placidez que producen en nada recuerda el dramatismo de nuestras tallas religiosas.

* * *

Todavía Alonso Berruguete es escultor monocromo, pero ya Gaspar Becerra había de policromar sus estatuas inaugurando la estatuaria policromada española. En su tiempo llegó a Valladolid un artista italiano, Juan de Juni, español por su espíritu y por la adaptación a los gustos peninsulares, en cuyo torno se crea el más

famoso de los talleres imagineros castellanos. Juni amacota las figuras como si temiera quedarlas exentas, agrupándolas con técnica de relieve y estableciendo continuidades de una en otra a través de los paños. Discípulos suyos fueron Cristóbal de Velázquez y Gregorio Hernández, el gran artífice de Castilla con el que llega al culmen esta escuela.

Si Torrigiano al policromar las esculturas que hizo en Sevilla pudo seguir el ejemplo de Lucas della Robbia, también se ha dicho que en España por aquellas fechas se recibían las brillantes muestras de una estatuaria en barro cocido y policromado en vivos colores que a la sazón imperaba en Nápoles. De todos modos en España la tradición popular de la imaginería entallada buscaba en el color su medio de expresión más definitivo. El propio Greco había de tallar algunas imágenes, policromándolas.

* * *

Análogo al arte de Hernández en Castilla, por su misma época se iniciaba en Sevilla Martínez Montañés. Su Cristo en la Cruz y su Jesús del Gran Poder son bellísimas producciones colocadas a la cabeza de este arte español. Con Montañés colabora Pacheco, el suegro de Velázquez, que es quien colorea las tallas con entonaciones mates que le prestan un mayor realismo.

El inicia la gran escuela andaluza que ha de continuar con Alonso Cano el polifacético artista que le dará hondura y transcendencia a la imaginería religiosa, evitando que se banalizara. Menos brillante en la policromía que los pintores de que se valió Montañés, Cano armoniza el volumen con la entonación puesta a su servicio.

El inicia la escuela granadina. Ambos artistas ante el tema mariano difieren en la composición siempre piramidal, pues mientras el sevillano ensancha la base, haciendo gravitar la figura reposadamente, Cano estrecha la base y asciende en tronco de pirámide invertida, lo cual da una mayor ingravidez a sus Vírgenes.

Discípulo de Cano es un escultor profundamente lírico Pedro de Mena, el genial intérprete de San Francisco de Asís y de la Magdalena, artista ardoroso y apasionado.

Son estos los grandes imagineros de nuestro siglo de oro, cuyos talleres llenaron nuestras iglesias de bellísimas representaciones religiosas. A su sombra, con obras que la fantasía popular atribuye muchas veces a estos maestros, pulula un gran número de imagineros que siguen sus formas características en las tres direcciones castellana, andaluza-occidental y andaluza-oriental.

* * *

El taller de imaginería, en general, constaba de distintas especialidades. Labrar una imagen religiosa suponía el tallado, el encarnado y el estofado. Sobre la talla propiamente dicha se hacía una imprimación de yeso y cola para ser pintada, dorada y finalmente decorada. Claro está que estos trabajos podían encomendarse a dis-

tintos artistas, de tal manera que el taller constituía una colectividad artesana con sus oficialías y aprendizajes.

Ya la escultura religiosa no es tributaria a la forma del tronco. La figura se proyecta mediante el ensamblaje de distintas piezas tomadas primeramente con cuñas del mismo material, después con grapas de hierro. Con el tiempo se va tallando en forma más atrevida, hinchando los paños, moviéndolos a impulsos de un aire barroco que los elegantiza en curvas estudiadísimas.

De estos talleres, que cumplen los encargos de las iglesias y monasterios españoles, va a salir una gran exportación para las Indias. Como consecuencia, en las tierras ultramarinas se crearían nuevos talleres que prolongarían la imaginería española por aquellas latitudes.

* *

El realismo español no se contenta con los recursos que le brinda la madera para sus representaciones devotas. Hacía falta algo más y desde bien pronto se inician las tallas vestidas, unas veces totalmente labradas y otras labradas solamente la cara y manos que quedaban visibles.

De esta forma se buscaba una impresión aún más viva, más directa. El vestido prestaba movilidad a la escultura y ofrecía nuevos pretextos para enriquecer la plasticidad de la obra mediante bordados riquísimos.

Todavía en la decoración de la talla se ha de recurrir a mayores precisiones realistas. En el siglo XVIII se introduce la costumbre de dotar a las imágenes de ojos de cristal y de adosarles pestañas y a veces melenas.

Por su parte, Salcillo, acentúa el teatralismo de las figuras, a la manera italiana, buscando ritmos de gran efecto.

* *

Todo está preparado para la gran representación. Sobre los troncos que navegan entre las filas de penitentes, las figuras de la Pasión del Señor en estas tallas de madera policromadas y enriquecidas ofrecen a los ojos de los españoles la lección suprema. Es este un teatro pasmado en el que casi están presentes los artistas, la carne sólo sustituida por la madera. Algunos pueblos, no contentos con ello, representan el drama con personajes de carne y hueso. En los demás, por obra de este arte profundamente español, se trata de adelgazar hasta el límite la frontera entre lo vivo y lo pintado. Nunca tales calidades de realismo y al propio tiempo de divinidad, se han logrado con unos materiales cuya basteza y grosería habían sido desdeñadas por otras artes más alquitaradas. La madera carece de brillantez, de transparencias, de nobleza. Pero no carece de transfiguración cuando la anima la devoción del artista. Por eso ha sido posible ejecutar en ella el misterio de la Pasión del Señor.

III

La imaginería está representando siempre un dolor, un estremecimiento. Por eso se encomienda a la madera la expresión, porque es la única materia que tiene palpitaciones. Resecós ya los troncos, aún guardan el temblor de las ramas y el recuerdo de las primavera.

Tal vez el mármol pueda expresar mejor el triunfo y el bronce el eco de las trompas guerreras y la piedra el denodado esfuerzo. Para el mármol la apoteosis, para el bronce el clamor y para la piedra la espesa sangre de las hecatombes. La madera está hecha para el suave latido y guarda corazones vegetales que retuercen su dolor en lo hondo como un fragor de pecho enamorado.

Aumentad la palpitación de esta materia con el parpadeo de la cera quemándose a su pies. Todo es un enorme temblor de carne agónica al que no se muestra ajena la madera, también recorrida por nervios, también tensa y emocionada.

* *

Las gubias furon hiriendo la madera, siguiendo los cauces de la fibra, arrancando las volutas tibias y doradas. Tal vez cada bloque de piedra pueda encerrar una estatua que nace tan sólo con apartar lo que sobra, como decía Miguel Angel.

En la madera no cabe quitar aquello que sobra. Es necesario ir modelando la fibra, ir la convenciendo a golpe de gubia para que adopte una actitud de músculo. Y casi la iremos viendo sangrar por sus heridas las espesas gotas de sus resinas y gomas. Un aliento perfumado se arrancará de la materia al tomar contacto con el aire la médula clausurada donde se cobija el aroma vegetal.

Y probablemente al ir viendo cómo se transforma el leño, de qué manera dramática adquiere su nueva forma, (dramatismo que sólo esta materia escultórica es capaz de inspirar) creamos que la madera va a exudar, va a sangrar frescamente, como si allá dentro se hubieran roto unas venas adolecidas.

Nada como el árbol para definir el esfuerzo de nuestra conducta, la tensa reducción de nuestras pasiones. Así el árbol torcido que se dobló al embate y luego perpetuó su vicio, ya anquilosado y rígido. Y he aquí la lucha para otorgarle una nueva forma. Casi está evidenciando la agonía de la conversión. Así surge el hombre nuevo, domado y herido por la gubia, como va naciendo de las manos del entallador esta imagen acaso elegida para ser milagrosa. ¿Y cómo no colgarle milagros a lo que pasó por la penitencia de las gubias? ¿Es que Aurelio Agustín no fué florido ciruelo de un huerto pagano antes de tallarse en la dura escuela de la conversión?

* *

Sufrimiento de la madera elegida. Toda ella ya es tensión dolorosa. No se equivocaba la Santa de Avila cuando decía que Pedro

de Alcántara estaba como hecho de raíces de árbol. Y es que para prorrumpir de la tierra y para buscar dentro de ella los sucos nutricios va el leño retorciéndose, distendiéndose. Para ganar el cielo y buscar sus suavísimos hontanares va también el hombre adelgazándose, ahilándose en una seca lucha con su materia. Así por estas tierras los hombres esculpidos en raíces aprendieron a meter el leño invasor de su amor en el rastrillo de la fortaleza divina, ganando el cielo en ardiente guerra de conquista.

La raíz es toda energía y austeridad. Para allá arriba las hojas tornasolan el verdor y la opulencia. Una milicia de raíces está sosteniendo todo el edificio, como una milicia de místicos sostiene el edificio de nuestra raza. De estas raíces saldrán los troncos; de esta madera saldrán los santos. He aquí toda la biografía de la raza escrita con las gubias de unos artistas sobre la carne endurecida y penitente que ayer floreció en los bosques de la meseta.

* * *

Siempre la sugestión de la madera para el drama. Al fin y al cabo él culmina en la lección que se da desde lo alto del árbol de la Cruz. Y Dios quiso que fuese así su magisterio más directo en esta cátedra de madera seca. Los hombres, oscuramente, intuyeron también que la lección de la santidad había de darse desde estos árboles despojados que son los santos de palo. Porque ellos se acercan más a la humildad de los hombres que toda otra lección hablada por materiales más encumbrados.

De madera son los Cristos que se pueden cunar, milagros de carnes espesadas por el realismo de los españoles, para la piedad de las mujeres y para el hondo gesto compasivo de los hombres. De madera los santos fabricados de raíces. ¿Y las Vírgenes? Azucenas leñosas, tronchadas de dolor como sólo pueden troncharse los tallos ya rígidos.

«Dios y su árbol con clavos van unidos», cito aquel mi poema de las cosas en la Pasión del Señor, ante una imagen de Jesús Crucificado. ¿Cómo no había de quedar unvida la madera para la gran lección, si Dios a ella engarfió su carne redentora?

* * *

¡Qué lejos el color de Robbia, desleído suavemente sobre el barro, de estas dramáticas cromías! El color ibérico es bronco de sangres de toro y de vinos ásperos. En él la gama terrosa, el cuajarón desecado, el patetismo turbador. Pacheco quería los colores mates, como son las carnes, para las tallas de Montañés. Carne, más carne, carne sudada y sufridora, carne macerada, violenta, minuciosamente martirizada. Livideces amoratadas sobre las que la sangre dibuja su tremenda hidrografía.

El color ibérico es convulsivo, gesticulante. Aplicado a la madera gana una vibración de realismo insuperable. El artista se complace en pormenorizar, en hacer inventario de dolores con el pincel. Así

Morales cuando pintaba los Cristos difuntos de su Piedades. En la Iglesia de San Francisco de Albuquerque se conserva una talla de San Pedro de Alcántara en cuyo mentón se ve prorrumpir el vello de una barba mal rapada: la barba del varón trabajado por las penitencias. ¡Cómo no contar cada cintarazo, cada verdugón, cada llaga y cada hilo de sangre!

Sobre la superficie imprimada los pinceles van diluyendo un rosario de dolores. Y se adivina que para cada uno de ellos el artista, asomado a las llagas, va recitando una oración.

* * *

La imagen de talla policromada es una idea palpable levantada por el pueblo español. Ningún otro pueblo necesitó tanto tener ante sí el testimonio del dolor para que no se le durmiera nunca el ardor religioso. Y quiso buscar el máximo realismo, la más táctil impresión, para convivir con el drama. Ninguna otra sugestión artística embarga al pueblo español incapaz de buscar la estética si no es por los más altos motivos. De la misma forma que está incapacitado para la acción si no conduce a anchas empresas.

Son palabras de Menéndez y Pelayo: «Sólo un género de escultura pudo desde entonces florecer en España: la escultura en madera, de tan vigoroso y popular realismo, incapaz de ser comprendida ni estimada por quien no haya nacido bajo el cielo de España, sujeto a la influencia de una raza en quien la realidad vulgar de la vida y el poder de la expresión se han sobrepuesto siempre al idealismo estético».

Tener ante sí, palpar, sentir la vecindad de lo sobrenatural que no está nunca hurtado por esas nieblas que exudan las sienas de los hombres, sino esclarecido por las candelas que escudriñan el corazón, como quería el místico.

* * *

Ahora, en estas fechas, salen las imágenes de madera, por las calles, en un paso lento que navega por sobre los hombres. Ved las figuras que se mecen al aire abrioleño. Probablemente no necesitaréis de ninguna guía estética, porque el Arte habrá quedado muy atrás para dejar a solas al creyente, cara a cara con su Dios. ¿Para qué podría servir todo el despliegue de sugestiones artísticas, cuando lo que estáis buscando es el íntimo diálogo?

Para dejarte con él cierro estas glosas. Tampoco a mí me ha sido posible en ellas seguir un orden meditado o un estudio crítico de valores. Quede al aire, sencillamente erguida, la emoción.

JULIO CIENFUEGOS LINARES