

gran ciudad» (3). A lo largo de casi cinco siglos de exilio, y debido quizá a su condición de grupo social marginado, los judíos españoles han conservado fielmente la lengua y las costumbres de sus antepasados. No olvidemos que la palabra «sefardita» procede del vocablo hebreo «Sepharad» (España). Hasta poco poco, los judíos sefarditas han mantenido vivo ese arcaico y pintoresco dialecto, aún incontaminado por las influencias idiomáticas —latinismos, italianismos, americanismos, etcétera— que modificaron a partir del siglo XV la lengua castellana. Más o menos afectadas por las condiciones del medio ambiente, las tradiciones de los sefarditas —los ritos, el folklore, la música— constituyen hoy una preciosa e imponderable reliquia histórica, un portentoso e insólito ejemplo de supervivencia cultural.

Sería poco menos que imposible intentar analizar en esta breve reseña informativa el contenido estético y el valor testimonial de la recopilación sonora que viene llevando a cabo el profesor Hensi. La música popular española está impregnada hasta las raíces de elementos formales provenientes de la música judía. Bástenos recordar, a título de ejemplo, que algunos cantes flamencos autóctonos —sin ir más lejos, la antigua «siguiriyá gitana» y la «toná grande»— están basados en modos musicales propios de ciertos cantos sinagogales; unos y otros están contruidos sobre la escala dórica en «mi» con la tercera invariablemente alterada.

Las seis coplas sefarditas contenidas en esta última serie publicada por Alberto Hensi —una de las cuales, la deliciosa canción de noche de Pascua titulada «Un cabretico»— está dedicada al notable musicólogo José Subirá —verdadero archivo viviente de la música española y de muchas otras cosas— nos remiten indefec-

(3) Hispanismo de los sefardíes levantinos, Mair José Bernarde. Traducción de Manuel Aguilar. Ed. Aguilar, Madrid, 1963.

tiblemente a un universo pretérito en el que la música, al contrario de lo que acontece en nuestros días, desempeñaba unos fines absolutamente funcionales. Estas canciones sefarditas, recogidas en Anatolia, son un prodigioso fragmento de historia viva, y son, además, por derecho propio, música española en el más riguroso sentido de la palabra.

No es justo ni inteligente ignorar esta gran parcela de nuestra cultura. Según tengo entendido, va a aparecer próximamente en el mercado una grabación de música sefardita, realizada bajo la dirección del profesor Manuel Alvar, prestigioso especialista en literatura hispánica medieval. Ignoro si este admirable proyecto llegará o no a convertirse en realidad. Si así fuese, llenaría un inexplicable y absurdo vacío discográfico.

No sería ocioso volver más adelante sobre este tema. Limitémonos por hoy a apuntar la existencia de una de tantas contradicciones culturales como se dan en nuestro país. Y también, por descontado, a darle de la entrañable tarea que viene realizando sin desmayo ese español con cinco siglos de destierro en el alma llamado Alberto Hensi. ■ S. R. S.

ARTE

Hace una semana —sólo una semana— yo estaba en Navarra ocupado en un pequeño ciclo de conferencias que tenía que dar en una loable institución de Pamplona que se llama Sala de Cultura, perteneciente a aquella Caja de Ahorros. Estando allí, vi, en Tafalla, una exposición de Javier Morrás en la Sala de Cultura de ese pueblo. Me entusiasmo tanto —la exposición y el hecho de que estuviese en un pueblo, precisamente en un pueblo— que decidí escribir de ella inmediatamente. Pero de re-

greso a Madrid me doy cuenta de que tengo un compromiso más urgente con la actualidad.

**MARTIN CHIRINO.
ESCULTURAS.
GALERIA JUANA MORDO.
MADRID**

¿Cuánto tiempo hacia que no realizaba Martín Chirino una exposición en Madrid? Consulto su «currículum vitae» y encuentro que la última fecha es de 1962... ¡Mucho tiempo! Y es natural que una obra como ésta no pueda prodigarse demasiado. El laboratorio donde Martín realiza sus piezas clave requiere una fragua, una bigornia y algunos martillos y tenazas especiales. Algunas veces puede atenuar su trabajo: cuando emplea el soplete autógeno. Pero, en definitiva, muy pocas cosas pueden atenuar su labor de aprendiz de Vulcano, porque Martín realiza muy pocas o ningunas incursiones a la piedra o a la madera y porque, aunque emplea a veces la fundición —sobre todo en las piezas gigantes—, tampoco es, por lo que parece, muy adicto a ella. Por lo visto, Chirino se realiza plenamente como escultor cuando tiene la fragua y el yunque por delante.

Se podría decir, sin hipérbolo, que él ama a esa materia enemiga, a la cual tiene que dominar por la fuerza y, si es posible, esclavizarla, pero sólo hasta un punto en que la materia domada conserva aún un hábito de su rebelde expresividad... Esa es una peculiaridad interna, referida exclusivamente a la metodología del escultor, que no valdría la pena comentar si no fuera porque de ella se desprenden peculiaridades que ya no afectan sólo a la materia en sí misma, sino a la escultura en general: a su escultura.

Es una característica de la escultura de Chirino, la de algo así como una ocularidad pero persistente ideológica bidimensional... Me explicaré. No; no se trata de que se realice en relieves planos. Se trata de que sus formas parten para la aven-

tura de sus expresiones espaciales solamente en dos sentidos antipodas de sus cuatro disponibles puntos cardinales. Por ejemplo, en el sentido Este-Oeste. Hay en ello una secreta, y probablemente inconsciente,

Pero insisto en lo que ya decía al principio. Esa escultura lleva en sí mismo la huella de su previo esfuerzo, de su fuerza. Por supuesto, la lineación más evidente en ella es la curvilínea, puesto que se trata de una



Chirino: Hierro 71.

deliberación. Pero es que esas determinaciones inconscientes, esas predisposiciones, es lo que constituyen la levadura personal de cada artista, eso que llamamos «estilo», y es en lo que yo digo que el arte se realiza sin permiso del artista.

Pues Chirino, con sus formas, parte a algo así como a una escritura del espacio. O mejor aún: él parte hacia una caligrafía en el espacio. Lo cual no deja de ser contradictorio (la contradicción, como también vengo diciendo, es una de las peculiaridades de la expresión), porque, escritura o caligrafía, su posible ámbito bidimensional parece quedar negado por su evidente concreción escultórica y, por tanto, multispacial. Y así es. Por eso, esa escultura, la de Chirino, tiene dos posibles formas de contacto y acercamiento: una, estrictamente visual, por la que lo que tiene de escriturario y caligráfico se manifiesta en toda su potencia; otra, tectónica, por la cual la misma mirada se adentra en proyecciones táctiles y, en general, toma posesión de su especialidad profunda.

Pero insisto en lo que ya decía al principio. Esa escultura lleva en sí mismo la huella de su previo esfuerzo, de su fuerza. Por supuesto, la lineación más evidente en ella es la curvilínea, puesto que se trata de una persistente caligrafía. Pero esa dominante no es exclusiva. En situaciones rectas se corta a veces en angularidades quebradas que logran establecer como una tregua en la «gráfica» sin fin de sus curvaciones. Además esas formas llevan impresas la huella de la mano del escultor: las huellas de unas manos que empuñan la tenaza o el martillo, se entiende. Sus unidades modulares básicas, fundamentalmente el gran paralelepípedo de larga extensión, la barra cuadrangular, tienen, por eso, una geometría permanentemente corregida por la fisiología, por el batido a fuego de ese herrero que hay en Chirino.

Y a veces, esas barras se organizan abiertamente en ángulos..., y a veces inician un como movimiento de ruptura consigo mismo, que inmediatamente es negado, dándole paso, en su misma estructura, a una angularidad que no es más que la insinuación de un corte.

Chirino es, evidentemente, uno de los más altos representantes de la escultura española actual. ■ JOSE M. MORENO GALVAN.