

COREOGRAFÍA

BAILES Y DANZAS DE VICENTE ESCUDERO

14 DE JUNIO A 16 DE OCTUBRE DE 2022

CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA, GRANADA

COMISARIO Y CURADOR: PEDRO G. ROMERO



COREOGRAFÍA

BAILES Y DANZAS DE VICENTE ESCUDERO

14 DE JUNIO A 16 DE OCTUBRE DE 2022

CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA, GRANADA

COMISARIO Y CURADOR: PEDRO G. ROMERO

Esta exposición muestra imágenes audiovisuales inéditas hasta ahora de Vicente Escudero procedentes del cine y de la industria musical de su época, revelando muchos de sus mecanismos de creación mediante documentos autógrafos y trabajos colaborativos y mostrando que el artista es, a la vez, el más moderno y el más antiguo en la historia del flamenco. Se presentan más de 500 obras y documentos procedentes de:

Archivo Manuel de Falla, Archivo Val del Omar, Centro Andaluz de Flamenco, Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Colección Chema Blanco, Colección María Ángeles Fraile Sandonis y Julio César Fraile Sandonis, Colección Pedro G. Romero, Colección Víctor Jaenada, Colección Carlos Martín Ballester, Colección Luis Pares, Colección José de la Vega, Els Baluard, Fundació d'Art Serra, Fundación Federico García Lorca de Granada, Fundación Juan March, Museo de Bellas Artes de Granada, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Teatro en Almagro y Sociedad Flamenca El Dorado de Barcelona.

COREOGRAFÍA

BAILES Y DANZAS DE VICENTE ESCUDERO

Vicente Escudero (Valladolid, 1888-Barcelona, 1980) es, sin duda, uno de los artistas españoles más importantes de su tiempo. Enmarcado como bailar flamenco en esa Edad de Plata de la danza española que supuso el inicio del siglo XX, su trabajo va mucho más allá. Hay pocos artistas de su generación que planteen de forma tan radical un modo de hacer tan particular: en línea con las enseñanzas de las vanguardias pero, también, inventando una tradición que, a la postre, se conocerá como baile jondo o flamenco primitivo. Hay que recordar que no solo fue un innovador hacia adelante, de gestos vanguardistas, sino que fue también el inventor de lo que los aficionados al flamenco conocen como baile antiguo. Esta capacidad anacronista, capaz de moverse en dos tiempos a la vez, será uno de los rasgos más originales de su arte.

A menudo hemos podido ver exposiciones en las que se presenta la faceta plástica de Escudero como pintor y dibujante. No deja de ser una curiosidad. Lo importante de sus dibujos y pinturas tiene que ver con la notación coreográfica. Hay que pensar que en sus improntas gráficas Escudero desarrolla todo un lenguaje para anotar sus bailes y danzas y que no solo hay que verlos sino leerlos en relación a sus desarrollos coreográficos. Lo que queremos presentar en esta exposición es exactamente eso, una lectura de Vicente Escudero como artista y *performer*, pionero de lo que hoy llamamos las artes vivas. Sus experiencias extremas, el baile con motores en el París de los años veinte o que bailase en Nueva York el silencio casi veinte años antes que Merce Cunningham, no deben hacernos olvidar que fuera un adelantado en subir los brazos por farrucas y alegrías o el primero en bailar la seguriya.

En 1947, cuando publica *Mi baile*, pocos artistas españoles, por ejemplo, podían hablar del trabajo de Marcel Duchamp con la experiencia y clarividencia con que Escudero lo hacía. Habla ya de los *ready-made* como de una operación fundamental en el arte moderno que él adopta para desarrollos coreográficos y escenográficos. Así, con una audacia intelectual notable, transforma las mimesis que habían sido modelo de la creación coreográfica flamenca –imitación de animales, de las suertes de la corrida, de los desplantes folklóricos– en *objet trouvé*, dándoles una dimensión dancística a lo que sencillamente se consideraban bailes. Porque, como muchos flamencos de su época, uno de los empeños de Escudero es otorgar categoría y legitimidad al baile flamenco. Su famoso *Decálogo*, los diez mandamientos de cómo se debe bailar en

hombre, no es más que una traslación de las viejas distinciones entre danzas y bailes de los tratadistas antiguos. Publicado en 1951, por un lado, toma la arrogancia de un manifiesto vanguardista –en esos momentos Escudero está en contacto en Madrid con las gentes de El Paso o en Barcelona con los círculos de Dau al Set–, por otro, es una traslación de viejos tratados renacentistas –el de Rodrigo Caro es de 1626– que pudo conocer por el especialista y amigo Alfonso Puig Claramunt, al que trataba frecuentemente en aquellos años. Es indudable y legítima la lectura crítica y feminista que se hace de este *Decálogo* –especialmente por el uso del mismo que hiciera el propio Escudero en competencia con Antonio Ruiz Soler el Bailarín, pero, sobre todo, por el uso académico y torticero de la propia enseñanza flamenca tradicionalista–, pero si observamos su exposición en directo por el propio Escudero, recogida en el filme de Julio Diamante *Vicente Escudero* (1968), el humor y la ironía con que lo representa y declama no deja dudas sobre la operación duchampiana que estos diez mandamientos significan.

Y eso es lo que intenta presentar esta exposición, una lectura del Vicente Escudero coreógrafo a la altura de sus trabajos. El abundante material filmado que tenemos de Escudero nos permite poder ensayar, en el doble sentido del término, una interpretación de sus piezas de danza y baile al dedillo. La exposición de su entendimiento de la coreografía, sencillamente. Escudero siempre mantuvo en el flamenco el centro de sus operaciones artísticas y, por más que recurriera a lo viejo y lo nuevo, a la tradición y a la vanguardia como patrones legitimadores de su modo de hacer, piensa que el flamenco, la caja de herramientas que el flamenco significa, es el lugar desde el que trabaja. Lo vemos claramente en sus dos etapas, la vanguardista y la tradicionalista. Cuando Escudero regresa a Madrid como una estrella de la danza parisina, encuentra que el entendimiento del flamenco ha cambiado: el Concurso de Cante Jondo que Falla y Lorca promovieron en Granada en 1922 ha redimensionado el entendimiento del espectáculo flamenco y ya no se esperan novedades. O, por decirlo con Ángel González García, se esperan «novedades antiguas». Tras meses, años de desconcierto, Escudero decide reciclar sus saberes y hacer de lo que antes era nuevo, cosa del pasado. Esa paradoja es tan fructífera que no solo permitió el clasicismo de la generación de Antonio Gades, por ejemplo, sino que también puede alumbrar la revolución del flamenco de Israel Galván en pleno siglo XXI.

Es interesante saber que el escultor Jorge Oteiza solo considera dos artistas importantes en la España de los años cincuenta, José de Val del Omar y Vicente Escudero. Los dos, además, colaboraron en el filme *Fuego en Castilla*, obra maestra de 1961. Pues bien, los materiales que elaborara Escudero para el esotérico libro

El enigma de Berruguete. La danza y la escultura (1953) de Luis de Castro y que sirvieron de inspiración para el filme de Val del Omar son, sin duda, una valiosa guía para entender el trabajo coreográfico del bailarín y una herramienta impagable para la génesis de esta exposición. Ahí podemos ver cómo Escudero escribe por medio de dibujos las mudanzas y gestos principales de sus bailes. Desde la famosa *Cachucha* de Friedrich Albert Zorn hasta la metodología de Rudolf von Laban son elementos que aparecen conformando una particular escritura de la danza. Las numerosas representaciones plásticas –dibujos, pinturas, diseños– que ensayó Escudero siempre se encaminaron al baile, para él eran bailes. Su amigo Joan Miró, que lo ayudara económicamente en sus años de penuria, observó que hasta en los dibujos más turísticos y alimenticios, hasta en esos, Escudero «no dejaba de bailar».

0. LO NUEVO Y LO VIEJO

El flamenco es un arte profundamente anacronista, es decir, con la capacidad de estar en varios tiempos a la vez. En ese sentido, el efecto de Vicente Escudero sobre el flamenco es rotundo y radical. Construido como un artista de la novedad y la vanguardia en el París cosmopolita de los años veinte, se reinventa como un artista de la tradición desde los años treinta. Inventa el concepto de baile jondo, siguiendo las dinámicas del Concurso de 1922 en Granada, inventa el «decálogo» como ordenanza básica de la tradición y se pone al rescate arqueológico de cantes y bailes que habían quedado fuera del canon, no solo en Andalucía, también ampliando a Castilla el territorio mito-poético de lo jondo. Su carrera internacional fue, sin lugar a dudas, ejemplar y contribuyó, como hicieron Antonia Mercé la Argentina, o Encarnación López la Argentinita, con sus compañías de ballet, a difundir el flamenco por todo el mundo, especialmente el flamenco «gitano» pues, durante muchos años, el bailaor se presentaba como tal en escenarios de todo el mundo. En realidad, con «gitano» quería referirse a «flamenco», palabras equivalentes que no tenían un significado exactamente racial. Es interesante cómo la ciudad de Granada contribuyó a este retrato singular de Escudero como «gitano» y como «flamenco», primero con su mitológica formación en las zambras del Sacromonte granadino y después como valedor del Concurso del Cante Jondo de 1922. Escudero, muy consciente de las necesidades de producción de la industria cultural de su época, se hizo fabricar moldes tipográficos con el cartel de Manuel Ángeles Ortiz para el Concurso de 1922 e incluso se hizo fabricar variantes gráficas del mismo. El propio Escudero, que había trabajado en una imprenta en Valladolid, era un estimable artista gráfico y siempre intervino en los diseños de sus coreografías, escenografías, vestuarios, su misma imagen era una construcción diseñada y autoconsciente. No es de extrañar, por tanto, que en artistas tan diversos como Benet Rosell o Israel Galván dejara una importante huella.

1. EL AMOR BRUJO, EL MOLINERO, DANZA CON MOTORES

Lo que en nuestro imaginario figura como baile flamenco es algo relativamente nuevo. En realidad, se trata de mudanzas, pasos y movimientos de cuerpo que toman su forma apenas después de la guerra civil de 1936. Vicente Escudero fue uno de los artífices de esa nueva imaginación. En el tratado autobiográfico *Mi baile*, publicado en 1948, Escudero inteligentemente se construye como personaje. Por un lado, están las experiencias autodidactas en su Valladolid natal –baile en las tapas de las alcantarillas,



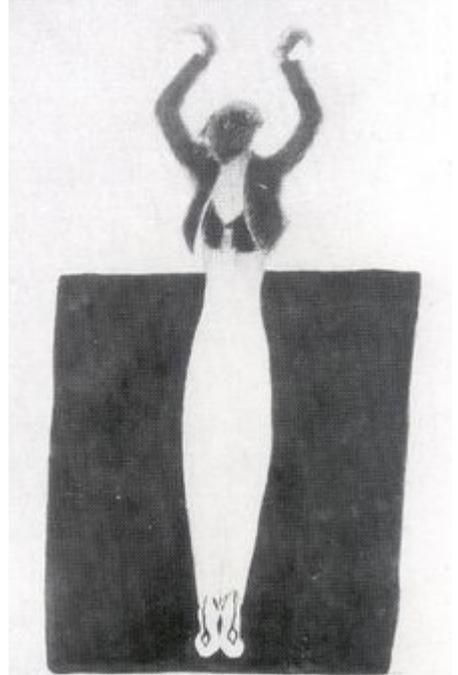
A



B



C



D

A) Vicente Escudero, *Membrete para la Cia. Vicente Escudero*. Diseño, circa 1930.

B) Vicente Escudero, *Diseño de cartel para la actuación en la Sala Pleyel, París*. Collage, 1922.

C) Vicente Escudero, *Baile jondo*. Portada para *Pintura que baila*. Afrodisio Aguado, 1950.

D) Vicente Escudero, *Boceto para cartel Estudio «El gallinero bohémio»*. Ripolín, París, 1922.



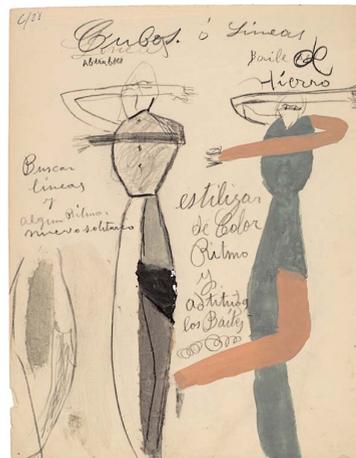
A

A) Vicente Escudero, *El espectro*.
Pintura al óleo, circa 1950.



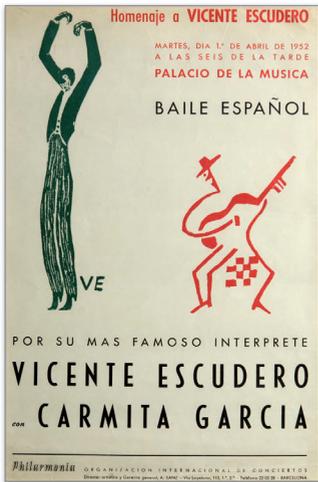
B

B) Studio Germanine Dova, *Vicente Escudero, como el Espectro, y Carmita García, como Candela, en una escena de El amor brujo de Manuel de Falla, versión coreográfica de Vicente Escudero*, París-New York, 1934.



C

C) Vicente Escudero, *Baile de hierro*
Gouache, circa 1928.



A



B

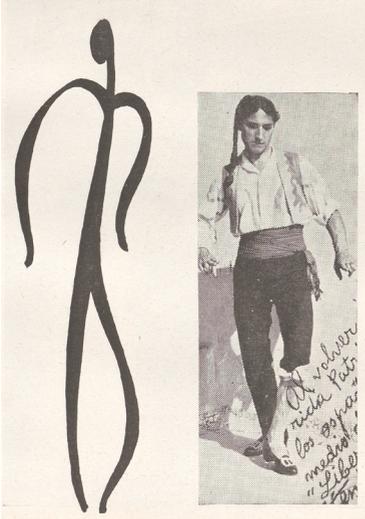
A) Vicente Escudero, *Autorretrato tipográfico*. Cartel Homenaje a Vicente Escudero en el Palacio de la Música, Barcelona, 1953

B) *Semana de Arte Puro Flamenco*. 1952. Ilustración a partir de la viñeta de Manuel Ángeles Ortíz para el Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922. Vicente Escudero explica su decálogo en su lucha por la pureza del flamenco.

C) *Cartel para el reestreno de El amor brujo*. Versión coreográfica de Vicente Escudero con el afiche de Natalia Goncharova para la partitura original de Manuel de Falla de 1925. Teatro Español de Madrid, 1942.



C



A

A) Vicente Escudero, *La danza y la escultura* (atlas).
 Ilustración Luis González Armero "Ito". Dibujo de *El enigma de Berruguete* de Luis de Castro, Valladolid, 1953.



B

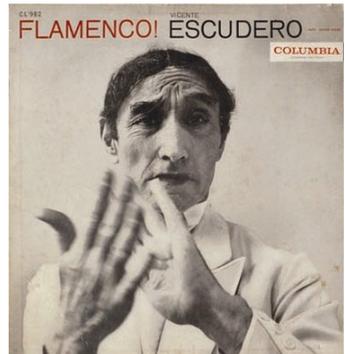
B) Filadelfio González, *Escudero haciendo sonar una escultura en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid*.
 Rodaje de la película *Fuego en Castilla* de José de Val del Omar, 1957.



C

C) Filadelfio González, *Vicente Escudero baila en la sala Berruguete del Museo Nacional de Escultura de Valladolid*.
 Rodaje de la película *Fuego en Castilla* de José de Val del Omar, 1957.

D) Richard Avedon, *Portada para el LP Vicente Escudero. Flamenco!*. Columbia, 1955.



D

en las vías del tren, en una imprenta–, por otro, su viaje iniciático al Sacromonte granadino para entender los rudimentos de la zambra. Del primer constructo saldrán sus experimentos vanguardistas, del segundo las cualidades «gitanas» de sus elaboraciones coreográficas. Lo que sabemos es que, a partir de un zapateado básico que prolifera en el baile de hombre en los espectáculos flamencos y de variedades, Escudero revoluciona –y aquí la palabra está aplicada con propiedad– tanto el baile solista como la coreografía de grupo. Siguiendo el modelo de estilización de Antonia Mercé la Argentina –Escudero va a participar en su versión de *El amor brujo*–, vindica una cierta descomposición de las líneas del cuadro escénico allí donde la Argentina ofrece equilibrio y armonía. A esa descomposición la llama «bailar a lo gitano» y la establece genealógicamente en el Sacromonte granadino. «Mientras ella estaba en Zuloaga, yo andaba ya en Picasso», dice con amabilidad Escudero sobre la Argentina. En realidad, su aprendizaje mimético de la escena de vanguardia europea –desde Mary Wigman a Rudolf Laban, pasando por las danzas indias de Uday Shankar– le ayudan a encontrar una expresión propia, particular. En el entorno de la vanguardia parisina –«Influencia del cubismo y el surrealismo en mi baile» es el título de uno los capítulos de *Mi baile*– es donde traba amistad con Miró, Léger o el propio Marcel Duchamp y donde define una nueva concepción del cuerpo como objeto, con sus símiles hieráticos y maquínicos, que anuncia cierta estética ciborg. La asimilación del concepto de *objet trouvé* o *ready-made* también va mucho más allá de la escenografía. Su mítico baile con motores –en realidad se trataba de una doble dinamo eléctrica– le ayuda a liberar el cuerpo, el cuerpo flamenco, de lo que él llama la tiranía del ritmo musical.

2. BAILES FLAMENCOS PRIMITIVOS

Desde primera hora, pese a sus éxitos en París o Nueva York, Escudero se encuentra ante la incomprensión de sus paisanos. Los bailaores de Madrid llegan a desafiarlo colocando un par de zapatos al borde del escenario, una forma de retarlo al baile cabal. Cuando intenta establecer su compañía en España a finales de los años veinte, se da cuenta de que, por efecto del Concurso de Cante Jondo de Granada de 1922, la apreciación artística del flamenco ha cambiado y, donde antes se apreciaban novedades, se busca ahora lo antiguo, los bailes desaparecidos, un incierto origen que él, inmediatamente, se dispone a inventar. En un proceso de varios años, marcado por el corte abrupto de la guerra civil, Escudero se reinventa como arqueólogo de la danza y el baile flamencos. Si en la Sala Pleyel de París impresionó con su vanguardista baile al ruido de la caída de una pila de sillas, ahora mantiene que ese número lo aprendió de su maestro Antonio el de Bilbao. El zapateado y las

alegrías se convierten en primitivos aplicando una continuidad rítmica de origen maquínico. Escudero pretende liberarlos de la tiranía del oído musical –que también le reprochaba a la Argentina– haciendo de los sonidos que genera el propio cuerpo el principal *leitmotiv*. La Farruca «rusa» que fijará Massine a partir del modelo de Félix el Loco es quebrada de ritmo y se vuelve primitiva a base de eludir la impronta musical de Manuel de Falla. La misma regla es aplicada a los tangos o a las seguidillas que baila en compañía de Carmita García. Se trata de situar en el propio cuerpo las pautas del baile y no atender a las tiranías de la música que convierten el cuerpo en mera decoración, títere de una estampa musical. Todavía en su primera valoración de Carmen Amaya –de quien fue primer valedor junto a Sebastià Gasch–, subraya cómo el ritmo de la bailaora se impone al de sus músicos, para más adelante minusvalorar ese mismo efecto como una exhibición circense.

3. SEGUIRIYA

El baile de la *seguiriya gitana*, un cante con prestigio antiguo y esencial en las teorías gitano-andaluzas del cante jondo, aparece como novedad en diciembre de 1939. La guerra civil acaba de terminar y el giro dramático que exigen los tiempos –un efecto solo comparable al que sufrieron los bailes del país tras las guerras contra el francés de 1808– hace que el baile litúrgico y el luto ritual se impongan sobre el escenario. A la rítmica básica de la *seguiriya* tocada al modo antiguo, solo con rasgueados, le suma Escudero toda una serie de improntas y figuras que él ha tomado de la pintura y la escultura antiguas, una particular vuelta al orden que, sin embargo, elude cual consideración académica del canon flamenco. La *seguiriya gitana* es, a la vez, la cumbre de su baile vanguardista y la cumbre de su arqueología de lo jondo, futurista y pasadista a la vez, Escudero había conseguido reconstruir el flamenco original con materiales totalmente ajenos a este. Esta transformación tiene un alcance que todavía asombra a las nuevas generaciones de baile. Por supuesto, inmediatamente, desde diversos frentes, se «corrige» la *seguiriya* de Escudero y Pilar López o Antonio Ruiz el Bailarín ofrecen versiones rítmicas y medidas que acabarán por afectar a la propia *seguiriya* de cante que pierde libertad melismática a cambio de someterse a su violencia rítmica. También inaugura Escudero con su hallazgo una época de coreografías del cante –el taranto y Carmen Amaya, el martinete y Antonio Ruiz, etcétera– que produce un interesante trampantojo, el público acabará pensando que los bailes de cantes están en el origen de un modo de hacer que después se desparrama en ballets y argumentos teatrales, cuando el camino real fue el inverso, desde los bailes del país, las recuperaciones folclóricas y las coreografías de autor se fue decantando un baile nuevo que, a la postre, llamamos flamenco. Escudero, por

supuesto, es muy consciente de ese camino, pues él mismo ha sido protagonista de ese recorrido que culminará con su concepción del baile jondo, culminación, ahora sí, de las aspiraciones frustradas que Manuel de Falla puso en el Concurso de Granada de 1922.

4. DECÁLOGO

Con la *seguiriya gitana*, por fin, Escudero ha triunfado en España y se le reconoce como maestro flamenco. Entonces, ese doble gesto de presentar sus hallazgos vanguardistas como tradición primitiva –una *poiesis* de una coherencia imponente–, tiene que tener continuidad. Su activa participación en el Concurso Nacional de Cante Jondo de 1948 que se celebra en Madrid evocando aquel de 1922 en Granada, sus conferencias en ateneos y academias en defensa del *Arte flamenco puro*, la recuperación del cante antiguo que lleva a cabo en sendas grabaciones, *Flamenco!* (1961) y *Recital de cante flamenco puro* (1963), a imitación de la *Antología del cante flamenco* grabada en París en 1958, su alineamiento y colaboraciones con Perico del Lunar o Rafael Romero, maestros de dicha antología, en fin, todo un proceso que acabará cristalizando en su famoso *Decálogo* del baile flamenco, las numerosas versiones del mismo, dado a luz pública por primera vez en la peña El Trascacho de Barcelona en 1951. Entre los diez mandamientos de las tablas de la ley y el manifiesto vanguardista –al modo de los recetarios dadaístas y surrealistas que había conocido en París–, el *Decálogo* es a la vez un instrumento de construcción normativa masculina del cuerpo del hombre en el baile flamenco y también una herramienta constructiva que sabe del artificio de cualquier intento de naturalizar el cuerpo humano. En ese sentido es importante ver los testimonios que tenemos del propio Escudero interpretando, no sin ironía, sus propios mandamientos de la ley. Tanto las críticas feministas como las valoraciones *camp* o *queer* del *Decálogo* llevan razón dada la ambigüedad performativa del recetario de gestos que allí se recomiendan. Lo cierto es que históricamente se convierte en un instrumento de la tradición y la historia del baile flamenco actual pasa por el uso de este instrumento, lo mismo para decantar creaciones balletistas en baile jondo que para ordenar el baile desarreglado de jóvenes bailaoras de distinta procedencia. Así lo hace Pilar López con Antonio Gades, pero también con el Güüto, Farruco o Mario Maya, por señalar tan solo a algunos de los protagonistas del baile flamenco desde los años 50. Las marcas de género que esto implica traicionan al propio Escudero, quien quería adaptar su *Decálogo* también al cuerpo de mujer. La construcción de una masculinidad performativa es una opción reivindicada también desde una estética *queer* que no cree tampoco en la naturalización del cuerpo homosexual.

5. FLAMENCO EN CASTILLA

Es verdad que las guerras culturales que Escudero emprende en pos del baile jondo son, en última instancia, etapas en la construcción de una estética propia. Sus enfrentamientos en los años cincuenta con Antonio Ruiz el Bailarín, estrella del baile que regresaría triunfal de Estados Unidos con los últimos hallazgos procedentes de los ballets europeos y del music-hall norteamericano –un poco como hubiera querido el propio Escudero a su regreso de París a final de los años veinte–, son tácticos pues, en realidad, su estima por el baile del sevillano era grande. Lo que Escudero reivindicaba era la posibilidad de que, en el flamenco, como en otras artes, convivan distintas estéticas con su distinta forma de entender el mundo. Su colaboración con el excéntrico doctor Luis de Castro en el libro *La danza y la escultura*, una lectura libérrima del manierismo escultórico de Berruguete, publicado en 1953, le lleva a imaginar una estética castellana para el baile flamenco que se ajusta al dedillo a su concepción de la danza y el baile. También ahí se dan las claves de su método mimético, tomando de la escultura y la pintura figuras que su cuerpo recrea y combina de forma rítmica. Su entendimiento de la coreografía es, así, acontecimiento y texto a la vez, unas de las claves del modo de hacer flamenco: intentar mediante férreas reglas que el texto coreográfico acabe pareciendo espontáneo, mera improvisación. José Val del Omar, precisamente, trabajará sus dos filmes *Aguaespejo granadino* (1955) y *Fuego en Castilla* (1960) a partir de los modelos estéticos que significaban el baile de Antonio Ruiz y de Vicente Escudero respectivamente. Por su parte, tanto *Gitanos de Castilla* (1956) como *Flamenco en Castilla* (1970) son dos intentos ambiciosos de Escudero por fijar mediante el cine esa concepción estética castellana. En esa fuga anacronista vemos cómo la sobriedad y la improvisación, la rigidez y lo arbitrario, «las diferentes formas que tiene una piedra de caer en el suelo», se convierten en una poética particular.

Coreografía. Bailes y danzas de Vicente Escudero es un proyecto de la Fundación Federico García Lorca para el Centro Federico García Lorca.

FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA

Presidenta
Laura García-Lorca de los Ríos

CENTRO FEDERICO GARCÍA LORCA

Gerente
Miguel Canales

Coordinación
Begoña Daroca

Asistente de coordinación
Patricia Ballesteros

Comunicación
Marta Badia

Documentación
Javier Álvarez/ María del Valle Luque

Conservación
Sonia Manganell

EXPOSICIÓN

Proyecto
Fundación Federico García Lorca

Organiza y produce
Centro Federico García Lorca

Comisario y curador
Pedro G. Romero

Coordinación y producción
Plataforma Independiente de Estudios
Flamencos Modernos y Contemporáneos (pie.
fmc)

Coordinación técnica
Begoña Daroca
Elena Donnellan (pie.fmc)

Comunicación pie.fmc
Jaime Quintero Balbuena

Diseño Gráfico
Enrique Fuenteblanca

Traducción textos
Simon Breden

Montaje
Jaime García
Cecilio García
Cristóbal Galiano
Jesús Arco

Transporte
Mapa Logística Sa.

Seguro
Hiscox

CRÉDITOS IMÁGENES

Imagen de portada
Vicente Escudero, *Autorretrato*. Ilustración, circa
1920.

Fotografía de contraportada
Man Ray, *Vicente Escudero, bailar de flamenco*.
Gelatinobromuro de plata sobre papel, 1928.

