

MAPAS CÓSMICOS. LOS PASOS DE VICENTE ESCUDERO EN EL FRANQUISMO¹

Raquel López Fernández

«*Molino, molino/eres un molino bueno/buen molino de verdad/que mueve muy bien el trigo/ y no desperdicia na'/que mueve muy bien el trigo/ y no desperdicia na' [...]/aunque corra poco el viento/ sigues moliendo curioso*». Una voz, la de Rafael Romero, se escucha cantar mientras Vicente Escudero baila a su son delante de un molino de viento castellano de verdad². Aquel cuya leyenda se había fraguado, en parte, al ritmo de motores en la Salle Pleyel, lo hacía ahora delante de una construcción vernácula para una grabación biográfica fechada en 1967: «Un mundo seco, austero, que dejará huella para siempre no solo en el espíritu, sino también en el sentido plástico de Vicente Escudero»³. Muy atrás quedaban entonces aquellas actuaciones parisinas cuya contra-imagen también ofrecen dos burros tirando de un arado y de los que, a su vez, tira el artista. Otros ritmos, otros tiempos, más viejos, más pesados: más hondos.

El retrato de Escudero en el documental recoge varios perfiles en los que el artista se había asentado a lo largo de su trayectoria artística. El nómada, el gitano, el castellano, el pintor, el artista vanguardista y el defensor del arte flamenco puro. El bailaor tan preciso como un reloj de péndulo: cuanto más largo más conciso. La encarnación de una tradición dancística en el que hay un espacio de honor para dos mujeres: Antonia Mercé, la Argentina y Carmita García, sombra y polaridad del artista sin principio de correspondencia claro. La primera le había injertado en la historia con mayúsculas de la danza escénica española. Sin la segunda tampoco hubiera existido de la misma forma: «Ya sabes que tenemos casi todo el repertorio juntos y yo solo no puedo hacer nada [...] es mi ruina estoy muy acostumbrado a ella»⁴, declaraba de forma desesperada en una carta a Sebastià Gasch fechada en agosto de 1936. En medio de un panorama marcado por la guerra civil española, Escudero pedía a su amigo que hiciera todo lo posi-

Fig. 1

1. Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto I+D+i «Cuerpo danzante: archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (ref. PID2021-122286NB-I00, MICINN, AEI y Fondos FEDER) y «Rostros y rastros en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (ref. PID2019-109271GB-I00, MICINN y AEI).
2. El romance del molino también fue registrado por Herbert Matter en *Bailes Primitivos flamencos*, 1955 [00:16:26], conservado en el Museo Nacional Centro de

Arte Reina Sofía.

3. Palabras de Vicente Bañó al inicio del documental en: *Vicente Escudero. Biografía*, 16 de junio de 1967, [00:27:2616].
4. Carta de Vicente Escudero a Sebastià Gasch, París, 2 de agosto de 1936. Caja 13, Camisa 4, 1936-1938, Fondo Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya, Barcelona. En el fondo de Sebastià Gasch de la Biblioteca de Catalunya se conservan cartas desde el 4 de julio al 11 de agosto de 1936 en las que solicita al crítico que ayude a Carmita, en Barcelona, a llegar a Francia.

ble porque Carmita pudiera llegar a su encuentro en París. Carmita conseguiría abandonar Barcelona y alcanzar a su pareja pocos días después⁵. El conflicto bélico, unido a la muerte de la Argentina desencadenaron el caos y, sin duda, provocaron un giro en la vida de Escudero.

Escudero regresó a España en la inmediata posguerra española e inmediata fue también su vuelta a los escenarios. Su nombre fue incluso barajado entonces para encabezar uno de los primeros proyectos de compañía de danza escénica española de los años cuarenta⁶. Esta década culminó con su participación como organizador del Concurso de Arte Jondo (1948) y la publicación de *Mi baile* (1947). A partir de ella su nombre también quedó grabado en su *Decálogo de baile flamenco* (1951) pero también en experiencias tan señeras como las del grupo vanguardista El Paso (1959). Se ha escrito poco sobre el Escudero de este período, quizás porque lo que se puede contar resulta, a primera vista, menos luminoso que los focos parisinos o, tal vez, porque la luz a la que ha sido expuesto está más cercana al fuego de los reaccionarios.

La imagen regresiva que proyectan testimonios como el *Decálogo de baile flamenco*, contrasta con la de su legitimación por parte de los «caballeros» de la vanguardia española por excelencia del período señalado: siembra la duda⁷. La duda permite romper el bucle, salir del «mecanismo neurótico» que obliga al regresivo a no conformarse con nada que no sea lo mismo que tuvo delante anteriormente.⁸ Al final todo se puede reducir a una rueda, la de la duda, la del carro del destino o la de ese molino al que bailaba Escudero acomodándose a las nuevas circunstancias.

La rueda también recuerda que ninguna posición es más importante que la otra, expone la similitud en la diferencia: invita a salir de la dualidad, a ver más allá de las dos, las tres o las cuatro caras de una misma moneda: una vida con menos fronteras. En este texto propongo trazar una vuelta sobre la fortuna de Escudero durante la dictadura franquista tomando en cuenta su trayectoria internacional de la preguerra. Para ello se propone algo más que mirar, una *revisión*: comprender con otra profundidad las caras que se mostraron y avanzar hacia algunas de las que se escondieron. «Vemos al hombre si queremos, si *podemos* porque «¿quién, después de todo, es capaz de comprender los verdaderos significados de cada hueco y arruga?», apuntaba uno de sus retratistas en 1959.⁹ Dejarse arrastrar por esta *mirada honda*, propuesta por el pintor John Ulbricht, nos pone contacto con lo «negativo» de la experiencia de la observación, por oscuro y por *más allá*; exige el concurso de otras partes del cuerpo —acercarse demasiado incita a tocar, obliga a oír— y otros sentidos: incluido un sexto.

Fig. 2

5. Carta de Vicente Escudero a Sebastià Gasch, París, 11 de agosto de 1936. Caja 13, Camisa 4, 1936-1938, Fondo Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya.
6. Raquel López Fernández, «Entre el 'ser nacional' y el 'habitar alado': la danza escénica española, un arte intermedial en los confines de la dictadura franquista». en: M. Cabañas Bravo, W. Rincón e I. Murga, eds., *Arte en Colectivo*, Madrid: CSIC, 2023 [en prensa].
7. Pedro Ordoñez Eslava, «Politics of purity». en: B. Martínez del Fresno y B. Pichaco Vega, 2017, pp. 105-135;

- Pedro G. Romero, «Prólogo», en Vicente Escudero, *Mi baile y otros textos*, Sevilla, Athenaica, 2010, pp. 7-15.
8. Me baso aquí en la idea de la «escucha regresiva» de: Theodor W. Adorno, *Sobre el carácter fétichista de la música y la regresión de la escucha*, en Theodor W. Adorno, *Disonancias / Introducción a la sociología de la música*, Madrid, Akal, 2009, pp. 15-50.
9. John Ulbricht, «El paisaje del ser», *Papel de Sons Armadans*, CXI, 1959, p. 329.

AUNQUE CORRA POCO EL VIENTO, SIGUES MOLRIENDO CURIOSO: LA PRIMERA VUELTA

Volver nunca es fácil. La vuelta al lugar de origen tiende a comportar un desdoblamiento que termina, en muchos casos, por dar lugar a un repliegue. El regreso de Escudero, además, vino marcado por algunos aspectos que podían suponer peligrosos obstáculos para la «Nueva España» franquista, por lo que replegarse podría ser una opción táctica en sí misma para el bailarín¹⁰. Por un lado, estaba la ideología. Hasta donde podemos conocer gracias a la correspondencia que mantuvo con Sebastià Gasch, Escudero era afín al ideario de la Segunda República¹¹. Más conflictivo que este aspecto, tal vez desconocido de forma pública, eran esos conocidos *affaires* con la vanguardia y lo extranjero, en ese momento, ambos enemigos de «lo español», y especialmente perseguidos durante el primer franquismo. Estrategias como la apropiación cultural o la depuración política explican hoy un abanico de situaciones contradictorias que tuvieron lugar en el seno de la cultura franquista más oficial y apuntalan una compleja maquinaria que también se puede explicar bajo el concepto de hegemonía cultural. Sin embargo, a diferencia de otros artistas que habían coqueteado de una forma más o menos explícita con la vanguardia y/o sus militancias políticas, Escudero no contaba —*a priori*— con un respaldo genético ni putativo demasiado grueso como para garantizar su supervivencia.

Fig. 3

Tal y como se expone en este mismo catálogo, su fortuna crítica en la España prefranquista fue desigual y marcada por la incompreensión. Su amigo Sebastià Gasch poco podía haber hecho para salvarle en ese momento, pues se encontraba entonces exiliado en París¹². Al repasar la recepción de sus comparecencias sobre la escena en los años cuarenta se detectan, al menos, dos motivos con los que se entretejen el cordón salvavidas —y umbilical— que mantuvo a flote sin demasiadas reservas su arte. Antonia Mercé la Argentina, cuyo mito dancístico como *madre* de la danza española se comenzaba a forjar en esos años, apuntaló la recepción del bailarín, considerado a su «fina sombra morena»¹³. El vacío que dejó Antonia Mercé con su repentina muerte conformó uno de los ejes centrales del debate en torno a la danza española que se organizó durante el primer franquismo, una controversia marcada por la búsqueda de una heredera lo suficientemente legítima para continuar su legado y conformar una compañía de danza escénica española para difundir España dentro y fuera de las fronteras. Todos los intentos de resurrección y regeneración de la danza a partir «del cuerpo y la

10. Raquel López Fernández, «Cuando el telón se repliega», en M. Cabañas, I. Murga y W. Rincón, eds., *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas*, Madrid, CSIC, 2019, pp. 113-129.

11. Existen varias cartas de Vicente Escudero en las que hace mención a su filiación republicana. Llega a declarar que le gusta la quema de conventos pasada. Envía incluso un baile español republicano de pura cepa que parece tratarse del cuadro de la postal que se reproduce en el texto de I. Murga Castro de este mismo catálogo [Fig.] carta de Vicente Escudero a Sebastià Gasch, 22 de mayo de 1932, Caja 13, Camisa 1, 1930-1938, Biblioteca de Catalunya, Fondo Sebastià Gasch, BNC.

12. Gasch abandona Barcelona en mayo de 1939 y retorna

en 1942. Sobre su exilio y sus años en el París de la Ocupación, véase Sebastià Gasch, *París, 1940*, Barcelona, Quaderns Crema, 2001 (1^o ed. 1956); *Etapes d'una nova vida. Diari d'un exili*, Barcelona, Quaderns Crema, 2002. Fernández Higuero también ha tenido a bien tener en cuenta su situación sentimental con Carmita, véase: Atenea Fernández Higuero, «Control and dance Recitals in the Teatro Español in Madrid», en Beatriz Martínez del Fresno y Belén Vega Pichaco (eds.), *Dance, ideology and power in Francoist Spain (1938-1968)*, Turnhout, Brepols, pp. 353-391.

13. Regino Sainz de la Maza, «Español: la bailarina Mariemma», *ABC*, Madrid, 17 de abril de 1940, p.13.

ver pags. 79-80

sangre» de la Argentina invocaron su espectro, aparecido sobre la escena en distintas ocasiones¹⁴. Y tal y como había enseñado el ballet que la llevó a la cima de su carrera, también pudo reaparecer ante su amante en la ficción: un Carmelo que continuó vivo sobre la escena en las diferentes reposiciones de *El amor brujo* que Escudero, en colaboración con Carmita, encabezó en los años cuarenta.

En la crítica española de la posguerra se puede detectar cierta pervivencia del relato confeccionado por Levinson. Así lo demuestra Camón Aznar en un artículo de 1946 en el que contrapone la danza occidental y oriental con dos imágenes: una de Antonia Mercé y otra de Vicente Escudero, arriba y abajo, norte y sur, occidente y oriente. Como la danza oriental, el flamenco aparece en el artículo de Aznar descrito como un «baile gobernado por el misterio» en el que «el movimiento de los pies no es para avanzar sino para hundirlo más»¹⁵. Esta necesidad de polarizar la danza española también entre lo occidental y lo oriental, pero también entre lo femenino y lo masculino, permite trazar un legado que llega hasta el *Decálogo de baile flamenco*, si bien algunos de estos elementos ya habían sido adoptados por el propio Escudero en su discurso desde los años treinta: la danza flamenca masculina debía de caracterizarse por los «tonos grises y apagados en vez de colorines [...] un baile flamenco macho, rectilíneo y duro, en sustitución de las modalidades onduladas y, algo equívocas, que por ahí se llevan»¹⁶. Desde luego, todo esto también encajaba dentro del discurso biopolítico del franquismo¹⁷. A la feminidad de la nación se oponía la masculinización de un Estado caracterizado por la verticalidad, la rectitud tal y como propugnaba FET y de las JONS. Valores parejos a las cualidades dancísticas del bailarín, elogiado en esos momentos por permanecer «fiel a las normas clásicas y puras»¹⁸ y por haber «depurado y afinado» la danza española¹⁹. Sin duda todo esto puede explicar por qué se prefería una mujer al frente de una compañía de danza escénica: la danza española era ante todo una representación de la nación.²⁰

Escudero, en estos años, también participa en cine y escribe,²¹ pero, sobre todo, baila. Y es en estas características de su baile donde se hunde la segunda razón: su camino a la pureza. La seguiriya se vuelve una de las piezas capitales a este respecto. Por si hubiera alguna duda de que el bailarín danzase a «cuerpo limpio», binomio conceptual que tuvo a bien en utilizar la crítica, no faltaron las voces que se esforzaron en explicar algunos ademanes susceptibles de recelos. Así encontramos a un Regino Sainz de la Maza más cercano a la justificación que a la crítica cuando comentaba que:

14. Raquel López Fernández, «La huella de Antonia Mercé en la posguerra española», Jornadas de Investigación Los Ballets Españoles de Antonia Mercé la Argentina, Departamento de Historia del Arte y Patrimonio, Instituto de Historia, CSIC, 23 de octubre de 2019.
15. José Camón Aznar, «Dos bailes y dos culturas», *ABC*, Sevilla, 7 de febrero de 1946, p. 5.
16. Ricardo Baeza, «Vicente Escudero o el futurismo flamenco», *Ahora*, Madrid, 7 de marzo de 1931, p. 19.
17. «La compañía de bailes españoles de Ana de España», *ABC*, Madrid, 22 de octubre de 1942, s.p.
18. Ernesto Del Campo, «Español: Recital Vicente Escudero-Carmita García», *ABC*, Madrid, 7 de junio de 1944, p. 21.
19. Sobre la contradicción que podían producir algunos aspectos anatómicos y coreográficos de Escudero a este

respecto, véase: Victoria Mateos, «‘Bailar en hombre’: una ortopedia del cuerpo nacional», Plataforma Independiente de Estudios Flamencos y Contemporáneos. Disponible online en el archivo de la Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos. <https://www.pieflamenco.com/archivo/bailar-en-hombre-3/> [consulta: 19 de marzo de 2018]

20. Vicente Escudero participó, en cualquier caso, tanto de la Compañía de Ballet Español de Ana de España como de los ballets Sirce en los años cuarenta, J. A. «Ballets Españoles en la Zarzuela», *ABC*, Madrid, 7 de septiembre de 1947, p. 23.
21. Vicente Escudero, «Lo flamenco», *Vértice*, n.º 30-31, San Sebastián, marzo-abril, 1940, p. 43.

Lo que se ha reprochado a Escudero es precisamente aquello que constituye su mayor gloria. El haber ampliado el repertorio de pasos tradicionales y renovado las actividades del baile clásico español, incorporándole [...] corrientes estéticas generales de nuestra época [...] El influjo que sobre él haya ejercido el contacto con el arte de otros países, lejos de desnaturalizar el baile español, ha depurado y afinado sus perfiles, haciéndole más preciso, más sutil para la realización plástica del ritmo musical.²²

Castilla se constituye como un elemento central de su discurso en esos años. Es presentado como «bailaor gitano de Castilla» y él mismo se considera cercano al San Sebastián de Berruguete. Incluso pretende llevar una película al cine sobre los gitanos de esta región²³. Para aquellos que se empeñaron en *llenar de palios* un territorio señalado como cuna del Imperio y la hispanidad, este giro territorial de «lo andaluz» hacia «lo castellano» podía tener interesantes consecuencias de resignificación y reapropiación para el flamenco. Pero con esta vindicación, Escudero también estaba *dislocando* el mapa de la nación erigido sobre el escenario de la danza escénica española y considerado un reflejo de esta.

MUCHO MÁS ABAJO DEL PISUERGA: FLAMENCO JONDO

Herido como el cuerpo de San Sebastián de Berruguete con el que Escudero se comparaba ya en 1942, se muestra un corazón también atravesado por siete espadas que hace llorar un ojo. El conocido dibujo realizado por Manuel Ángeles Ortiz para El Concurso de Cante Jondo de 1922 fue recuperado para el Concurso de 1948 celebrado en Madrid con la colaboración de Vicente Escudero. «Lo jondo» se define como un andalucismo de «lo hondo» que hace referencia a la profundidad y que, en 1922, había llevado a Falla y a Lorca a la búsqueda de un «duende milenario», que esperaban encontrar resguardado en las gargantas de jóvenes cantaores *amateurs* ante la amenaza de su desaparición. El concepto de lo jondo se cubrió de una pátina primitivista que hundía la raíz del cante flamenco en un constructo oriental, conformado por tres vías: la bizantina, la árabe y, sobre todo, la gitana²⁴. El cante jondo era así, según el propio Falla, el único canto de Europa que conservaba «en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales».²⁵

Fig. 4

Cantar jondo también tenía algo de balbuceante, no tanto por infantil, como por doloroso, por triste. La voz del jondo tiembla porque en ella se asienta el dolor de toda una raza; porque, como también apuntaba su otro agitador principal: «Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, [...] sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema».²⁶ El corazón traspasado entre la Virgen de los

22. Regino Sainz de la Maza, «Informaciones musicales. El concierto homenaje a Vicente Escudero», *ABC*, Madrid, 25 de abril de 1941, p. 10.

23. Francisco Cossío, «Gitanos de Castilla», *ABC*, Sevilla, 6 de septiembre de 1942, p. 1.

24. Aunque existe mucha literatura sobre el Concurso de Cante Jondo de 1922, es interesante la mirada hacia la importancia de lo gitano en relación al contexto político

expuesta por: Diego Cerdà Vargas, «En busca del cante jondo: aproximación al 'cante primitivo andaluz' desde la perspectiva de Manuel de Falla», *Quadrivium*, 10, 2019

25. Manuel de Falla, *El 'Cante Jondo'*. (*Cante primitivo andaluz*), Granada, Urania, 1922, p. 9.

26. Christopher Maurer, *Federico García Lorca y su Arquitectura del cante jondo*. Granada, Comares, 2000, p. 115.

Dolores era así también el órgano de la siguiirya gitana,²⁷ según José Carlos Luna, cuyo libro sobre cante grande y cante chico de 1928 también sirvió como fuente para esta reedición del certamen.

El Concurso de Arte Jondo de 1948 remitía a su predecesor, pero también incluía variaciones²⁸. La introducción en el certamen de la danza como una modalidad más de competición supuso una importante novedad con respecto al anterior y esta misma fue la que introdujo a Vicente Escudero como su maestro de ceremonias. Sobre el proceso de selección y organización conocemos algunos detalles gracias a su correspondencia con Gasch. Como parte de sus prolegómenos, se incluía una expedición de reclutamiento llevada a cabo por distintos lugares de Andalucía con el propósito de encontrar esa supuesta «verdad» impertérrita sobreviviente, enterrada, entre el pueblo andaluz: «Estuvimos por toda Andalucía 45 días buscando cantaores rancios haciendo concursillos [...] vendrán tres viejos, uno de 74 años que canta soleares, seguidillas, serranas, martinetes, El Polo. La Caña, La Toná corta y la Larga. La Liviana y la Debla figúrate que cantes perdidos ya y que nadie los entiende».²⁹

Con todo, «La finalidad de este Concurso es la misma que la del cante, renacer, conservar y purificar el antiguo baile que en otra época se llamaba baile serio, incomprendido por la gente de ahora, absorbidas por la bulla y el movimiento de los bailes chicos [...] el baile grande es el único que tiene valores artísticos y técnicos»³⁰. El baile grande se debía presentar por medio de las alegrías, el zapateado y las soleares. Resulta a este respecto sorprendente que aparezcan las soleares en

27. José Carlos Luna, *De cante grande y cante chico. Cantares propios y ajenos de este destacado flamencólogo y poeta*. 1926. Edición facsímil, extramuros ágora, 2010.

28. Beatriz Martínez del Fresno ha abordado este tema en una conferencia no publicada en el momento de escritura de este texto que podría arrojar más luz a este tema: «Vicente Escudero y lo jondo en la posguerra: contra los ‘saltamontes afeminados’, las ‘chapas falsas’ y otros

trucos», en el Congreso Internacional, «El Concurso de Cante Jondo de Granada (1922)», 19 a 21 de mayo 2022..

29. Carta Vicente Escudero a Sebastià Gasch, membrete Concurso Cante Jondo, 11 de mayo de 1948. Caja 13, Camisa 6, 1940-1953, Fondos Sebastià Gasch, Vicente Escudero, Biblioteca de Catalunya.

30. *Ibíd.*, p. 3.

1. Vicente Escudero, *El alambre y sus bailarines*, dibujo incluido en *Pintura que baila*, 1950.
2. Detalle escultórico de Berruguete, fotograma *Vicente Escudero. Biografía*, 16-06-1967.
3. Carta de Vicente Escudero a Sebastià Gasch, 18-4-1941. Caja 13, Camisa 1, Fons Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya.
4. Programa de mano del Gran Concurso Nacional de Arte Jondo.

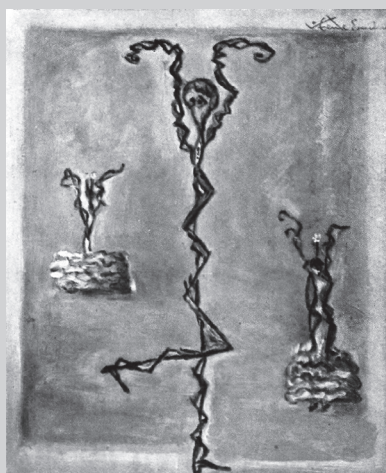


Fig. 1



Fig. 2

el concurso y no la seguriya, por tratarse este del principal palo en el repertorio de Vicente Escudero y también mejor representante del cante jondo para Falla. Los hombres debían competir en alegrías, zapateado y farruca y las mujeres en alegrías, soleares y tanguillos. La farruca y el tanguillo —cuando venían interpretados por mujeres— se constituían como una transición entre baile grande y baile chico, este último constituido por la zambra y las bulerías.³¹

El concurso de baile grande finalmente no tuvo lugar por falta de bailarines: «no se ha encontrado a nadie, ya ves cómo está el patio. No bailan más que bulerías y ahora todo el que baila esta “chusmeta” se persigna en un desplante. Esto es Sevilla échale hilo a la cuenta». Escudero se quejaba y lamentaba su involucración que no tenía tanto que ver con pretensiones artísticas, estéticas y/o esencialistas, como con un carácter mucho más práctico: «[...] estoy muy disgustado con esto en que me he metido porque me va a costar las únicas perras que tenía por idiota»³². En otra carta escrita ya después del concurso, vuelve a incidir sobre estos aspectos materiales:

Empezaré por decirte que en el célebre concurso perdí cinco mil duros que heran [sic] las únicas reservas que tenía para hacer frente a la vida la causa ha sido porque me ofrecieron aquí un apoyo en Cinematografía y Teatro pero que no me la dieron. Los alcaldes de provincias andaluzas también me ofrecieron mandar por su cuenta con todos gastos pagados a sus concursantes, pero no han querido darlo [...] y como esto no era comercial-casi [sic] todos viejos había uno de Chiclana que tenía 75 años [...] y esos cantes tan antiguos desconocidos no llevan jente [sic] además apenas ni se vino la prensa total el teatro los tres días

31. En el género masculino el primer premio estaba consagrado a Vicente Escudero y el segundo, a Carmen Amaya, anticipo quizás de su valoración con posterioridad. En el género femenino eran Pilar López y el empresario Conrado Blanco son los elegidos para denominar sendos galardones. Finalmente existían unos premios especiales solo para mujeres: «Premio Pilarín Cerezo a

la mejor bailaora por soleares» y «Premio Carmita García a la mejor bailaora por alegrías», *Ibíd.*, p.1.

32. Carta Vicente Escudero a Sebastià Gasch, membrete Concurso Cante Jondo, 11 de mayo de 1948. Caja 13, Camisa 6, 1940-1953, Fondos Sebastià Gasch, Vicente Escudero, Biblioteca de Catalunya.

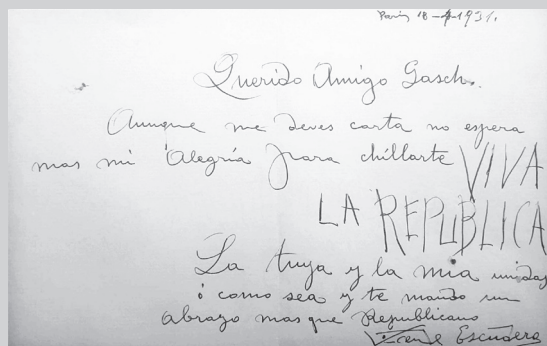


Fig. 3

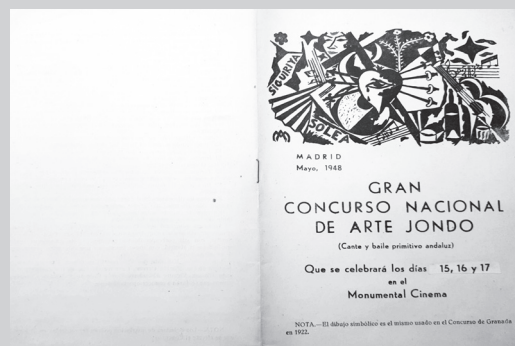


Fig. 4

casi bació [sic] ¿te das cuenta? ya veo que París no está tan mal como dicen pues haber [sic] si nos vamos [sic].³³

MÁS ABAJO Y MÁS PROFUNDO: EL FLAMENCO COMO SENTIDO DE LA TRAGEDIA HISPANA

No bastaba con colocarse en Andalucía, sino con llegar a lo más profundo de esta tierra. La búsqueda en los representantes más antiguos del pueblo andaluz también era un intento por abrir una grieta hasta las mismísimas entrañas de la península ibérica. Así se deduce de otros textos producidos por la oficialidad franquista en la que «lo jondo», «lo profundo» y «lo hondo» vienen a constituirse como los mejores remedios ante los peligros de un flamenco «de ceniza», fruto de «un mundo hecho asfaltitos»³⁴. Un poco antes de que Escudero añorase París, en esta misma ciudad se celebró la *Quinzaine d'art espagnol* (1942), un evento interdisciplinar montado en la Galería Charpentier. Ante un escenario de aire escurialense, se sucedieron ocho festivales de música y danza acompañados de conferencias. El flamenco, interpretado entonces por la Joselito, fue presentado como un monumento de la mediterraneidad³⁵. Una expresión de la gravedad, entendida como dolor y ruido, «desproporción entre el gesto y el alma» inherente a «todas las razas mediterráneas»³⁶. Por extensión, Andalucía se situaba como cuna y cantera de la civilización europea y de la raza hispana. Según un complejo sistema de correspondencias que remitía a lo ibérico y a lo español, la raza hispana definía el genoma de la nación española y este era la consecuencia del intercambio producido entre las distintas culturas y los espíritus de todos los pueblos que habían pasado por España, incluidos griegos, los fenicios, los roma-

33. Carta de Vicente Escudero a Sebastià Gasch, 8 de agosto de 1948. Caja 13, Camisa 6, 1940-1953, Fondos Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya.

34. Celestino Espinosa, «Lo flamenco», *Vértice*, n° 30-31, San Sebastián, marzo-abril, 1940, p.43.

35. Le flamenco, recital de La Joselito con texto de

Esterlich, PM *La Quinzaine de l'art Espagnol*, Galerie charpentier. París, BK, MNAM-CP.

36. Galerie Charpentier. Documents autour de l'exposition *La Quinzaine de l'art espagnol*, 1942, París, BK, MNAM-CP.



Fig. 5

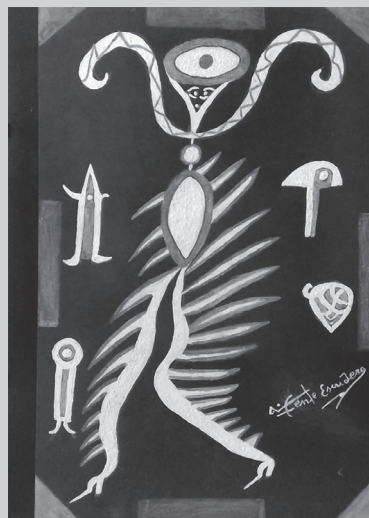


Fig. 6

nos y hasta los germanos. En una Andalucía más antigua que la nacida tras la Reconquista, donde nacía «lo jondo», el mismo Federico recordaba a Telethusa, bailarina flamenca del Imperio Romano. También allí había sido donde María Teresa León había ido a buscar bailaoras para la Compañía de Bailes Españoles³⁷. Esa Andalucía mítica era también el lugar en el que se había situado —y Falla buscaba— la Atlántida.

Más allá de las fuentes regeneracionistas o al otro lado del hilo de plata, la concepción del flamenco de los intelectuales de la *Quinzaine d'art espagnol* también contiene posos de otras voces divergentes de una cierta idea de modernidad. Debemos de recordar entonces a Nietzsche, para quien «el goce trágico» no era otro que «un goce unido a su dolor originario [...] que evoluciona con el elemento de tensión de polaridad: Apolo y Dionisios».³⁸ Si la tragedia había sido para el filósofo la engendradora del arte y la cultura, se puede considerar que el flamenco venía a cumplir, a tenor de los textos producidos en la *Quinzaine d'art espagnol*, una misión similar al respecto dentro de una secuencia que se puede leer en orden de lo dionisiaco hacia lo apolíneo como flamenco-danza española-escultura, encaminada al resurgimiento de una cultura superior por salvífica:

desde este mayorazgo español en el campo de la cultura, desde esta supremacía del hombre completo, del hombre total [...]. Esta España esencial, que supo conquistar, pero no administrar, que tuvo un sentido de grandeza, pero no de economía, puede sin duda contribuir a la revuelta de la vida contra la mecanización; puede contribuir al advenimiento de una época en que el espíritu humano, o su

37. «algunas viejas [que] parecían estatuas intransportables, que hubieran de cortarse en pedazos para moverlas» María Teresa León, *Memorias de la Melancolía*, Barcelona, Laya, 1977, p. 102. Sobre la relación entre la danza de Telethusa y la Generación del 27: Idoia Murga Castro, «La danza y la Residencia de Estudiantes: de Terpsícore a Telethusa», en Idoia Murga Castro (comp.), *Poetas del cuerpo. La danza en la Edad de Plata*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2017, pp.77-111.

38. Según Didi-Huberman comentado por Paulina Antacli en: *Picasso, Warburg y la fórmula de la ninfa*, Málaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso/Ayuntamiento de Málaga, 2019, p. 51.

39. J. Esterlich, «Grandeur et fertilité», *Quinzaine d'art espagnole*. Galerie Charpentier. Documents autour de l'exposition *La Quinzaine de l'art espagnol, 1942*, París, BK, MNAM-CP.

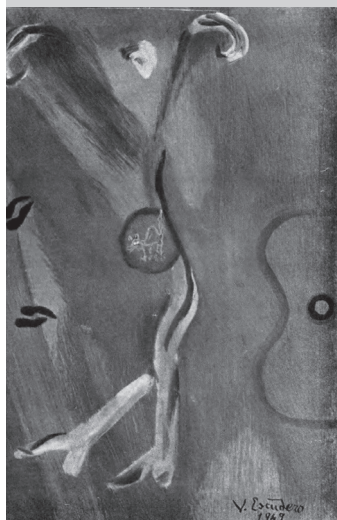


Fig. 7



Fig. 8

5. Vicente Escudero, «Berruguete et moi», *Ring*, París, 1962, pp. 42-43. Bibliothèque Kandinsky, París.
6. Vicente Escudero, dibujo, s.f. Colección particular.
7. Vicente Escudero, *Figura de flamenco*, ilustrado en *Pintura que baila* (1950).
8. Vicente Escudero, dibujo en felicitación navideña enviada a Sebastià Gasch el 15 de diciembre de 1957, Caja 13, Camisa 7, Fons Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya.

ángel de la guarda, derrotará al demonio de la máquina, dando lugar así a una síntesis cultural superior, a un nuevo humanismo que es hoy total e integral.³⁹

El renacer por medio de la supervivencia era también una de las máximas de Aby Warburg⁴⁰, que había explorado la superficie de las formas, buscado en la laceración de la belleza —o si se prefiere de lo apolíneo—, hasta reconocer una «embriaguez del sufrimiento» eterna y perenne encarnada en el movimiento de la ninfa. Sobreviviente a los tiempos y en los cuerpos, esta criatura mitológica aparecía descrita también por el intelectual falangista Tomás Borrás en 1931 y encarnada por medio del baile: «Las bailarinas eran las avanzadas. Ninfas más que musas, traían un Renacimiento, un estilo nuevo, en el que entraban a servir al Drama todos los gérmenes de todas las Artes»⁴¹. La ninfa de Warburg y de Borrás, pariente lejano del duende de Lorca, era sin embargo contraparte, *partenaire* o versión femenina del duende de Luis de Castro que, por extensión era también el de Vicente Escudero.

En 1953, el doctor Luis de Castro decidió enhebrar el dolor que atravesaba la producción escultórica de Berruguete con el de Vicente Escudero en sus danzas en su libro *El enigma de Berruguete*. A pesar de no estar muy de acuerdo con la idea de «duende», Escudero no solo aceptó la comparación, sino que, por los propios precedentes a los que se ha hecho mención, se la adjudicó sin demasiados recelos. Dentro de la publicación, el propio bailarín fue invitado a confirmar este *pathosformel*: «Estos esquemas inspirados en las imágenes de Berruguete están magníficamente concebidos e interpretados. No pueden haber encajado mejor en mi espíritu [...] yo me inspiré en las tallas de escultura policromada del museo de Valladolid, mi ciudad natal»⁴². Solo cinco años más tarde, en 1962, la vinculación entre Escudero y Berruguete ya no se trataba de esquemas ni de inspiraciones, la cuestión había pasado a convertirse en un asunto *tête-à-*

Fig. 5 *tête*, entre «Berruguete et lui»: ⁴³

40. Georges Didi-Huberman, *L'image Survivante. Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions Minuit, 2002.

41. Tomás Borrás, *Tam Tam. Pantomimas. Bailetes. Cuentos Coreográficos. Mimodramas*, Madrid, CIAP, 1931, p. 29.

42. Vicente Escudero, en Luis de Castro, *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*, s.l., s.n., 1953, p. 64.

43. Vicente Escudero, «Berruguete et moi», *Ring*, París, 1962, pp. 42-43.

9. Vicente Escudero, *Dibujos automáticos*, ilustrado en *Pintura que baila* (1950.)

10. Vicente Escudero, *Flamenco retorcido*, 1967. Ilustrado sobre felicitación enviada a Sebastià Gasch. Fondo Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya.

11.-12. Programa de mano Semana del Flamenco Puro (Acentos de Liturgia), por Vicente Escudero, Regla Ortega, Almadén y Rafael Romero, Sala Mozart, Barcelona, 10 al 16 de diciembre de 1952.



Fig. 9

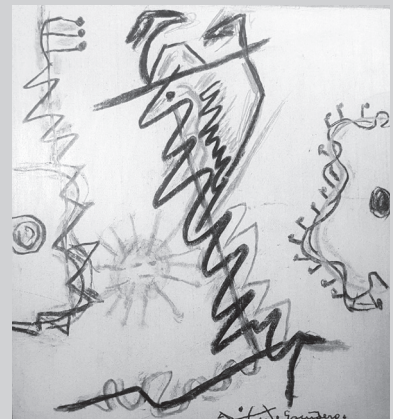


Fig. 10

Me gustaría confesar que considero a Berruguete mi maestro en cuanto a la estética y plasticidad de mi obra. Sin duda, el genial maestro palentino, al crear sus figuras en movimiento, llevaba en sí, espiritualmente presentes y vivas, las primitivas danzas litúrgicas de Oriente, Bizancio y también las de los celtas. Y digo esto, si lo sostengo con fuerza, es porque, llegado el momento de mi plenitud artística, sin haber dejado nunca de confrontar mi estética con la de Berruguete, cada vez que volvía a estas esculturas, afirmaba aún más una convicción sobre el origen castellano del baile flamenco.⁴⁴

Justo ahí, en ese pliegue espacio-temporal hacia Berruguete, se encontraba el lugar en el que Escudero contemplaba el alojamiento de su seguriya: «el baile más “jondo” de todos»⁴⁵. Aún trágico, «lo jondo» se torna en Escudero una cuestión menos arraigada en la tierra que para sus contemporáneos y sus predecesores: «Berruguete —me parece— debió de vivir “sobre el terreno” aquel tiempo en que la danza era litúrgica, austera, seca y majestuosa [...] esta danza que, en sus tallas, se me aparece a menudo como la verdadera fuerza viva de una religión llena de misterio».⁴⁶

CUIDADO CON HACER EL HINDIO: EL MISTERIO COMO CAMINO DE ASCENSIÓN

Querido amigo Sebas

[...] Ya recordarás que [...] me ofreció un tal Montemar que salió rana tenía razón Trini Borrull que dijo que no le inspiraba confianza que como yo me di cuenta de cosas muy raras no me quise arriesgar quizás a hacer el hindio [sic] y abandoné el asunto. Ahora creo que está otra vez en tratos con la Borrull haber [sic] si cae en el anzuelo y pierde el tiempo porque no hay nada que hacer más que mucho cuento y vestidos «rococó» o sea de esos que llaman de lujo [...].⁴⁷

44. Traducción de la autora de: Vicente Escudero, «Berruguete et moi», *Ring*, París, 1962, p. 42.

45. *Ibíd.*

46. *Ibíd.*, p. 43.

47. Carta enviada por Vicente Escudero a Sebastià Gasch, Hotel Regina de Madrid, 12 de noviembre de 1946. Caja 13, Camisea 6, Fondo Sebastià Gasch, Biblioteca de Catalunya.

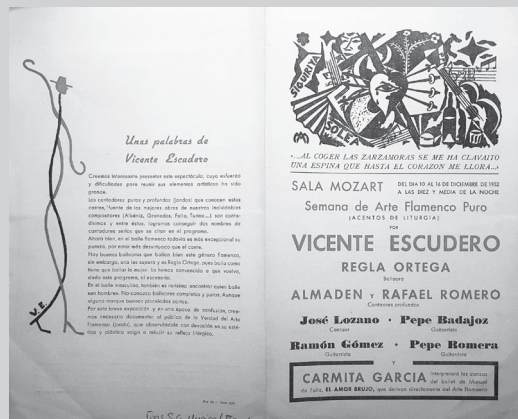


Fig. 11

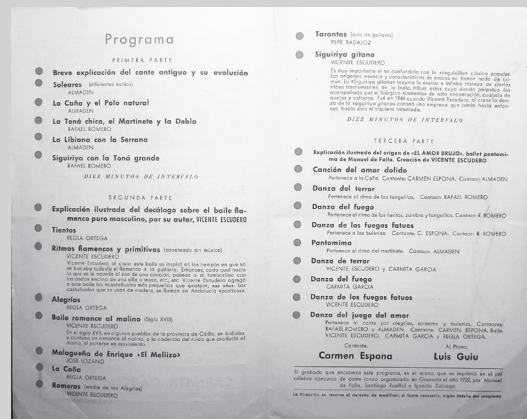


Fig. 12

El Ballet de Jorge Montemar se presentó en 1946. Alrededor del proyecto orbitaron algunas figuras relevantes del mundo artístico español del momento, pues participaba de una idea de la danza escénica, de la creación de un ballet español, basado en la interdisciplinariedad de la puesta en escena. Si se le quita la h al indio, si se le quita el adorno, las chapas o, en este caso, los brillos de los trajes, se llega de forma directa a la seguriya: el baile —como ya se ha puesto de manifiesto— más puro y más limpio de todos.

ver pags. 192-193

Cuando Vicente Escudero baila por primera vez su seguriya en 1939 se convierte en el primero en llevar al baile lo que hasta entonces era solo un cante. Regino Sainz de la Maza, muy crítico con otras partes del programa, la destaca por su sencillez «sin oropeles [...] solo simplemente con su arte»⁴⁸. Con motivo del homenaje que la Dirección General de Bellas Artes le ofrece, se valora esta pieza «sin música, audaz, imperiosa traducción de un ritmo interno, que estalla y pone en vibración el cuerpo tenso y nervioso del bailarín»⁴⁹. Aunque es probable que en ambas actuaciones también recurriera a la pintura para la escena, al menos en 1939 la escenografía era de su viejo amigo Juan Esplandú, la seguriya se configura como un arte en el que tienden a predominar los elementos de la escucha: «Solo la seguriya es un arte de pureza tan singular que, escuchándola con devoción y constancia, llega a purificar el alma lo mismo que si se tratara de una práctica religiosa»⁵⁰. Acogido a la clasificación entre grande y chico del Concurso del Arte Jondo, para Escudero había solo tres palos relevantes «—seguriya, alegrías y zapateado— que son los verdaderos bailes grandes del repertorio flamenco con acentos de liturgia»⁵¹. Pese a lo que pudiera parecer por sus vínculos con las tallas religiosas castellanas, la seguriya podía ser un arte de templo, pero no exactamente de templo cristiano.

La liturgia hace referencia a la ordenación de un conjunto de ritos y si la seguriya tuviera que ser uno, ante todo sería una suerte de ritual fúnebre: «la seguriya

48. Regino Sainz de la Maza, «Vicente Escudero, bailarín internacional», *ABC*, Madrid, 16 de diciembre de 1939, p. II.
49. Regino Sainz de la Maza, «El concierto homenaje a

- Vicente Escudero», *ABC*, Madrid, 23 de abril de 1941, p. 10.
50. Vicente Escudero, 2010, p. 27.
51. Luis de Castro, *El enigma de Berruguete. La danza y la escultura*, s.l., s.n., 1953, p. 67.

13. Vicente Escudero, «El ballet español y el baile flamenco puro», *Mundo Hispánico*, nº 48, 1952, p. 25.
14. Programa de mano *Recital de danza española. Homenaje al arte flamenco puro (arte profundo)*, Vicente Escudero y Carmita García, Palacio de la música, Barcelona, 15 de abril de 1944. Fons Sebastà Gasch/Vicente Escudero, Biblioteca de Catalunya.
15. Programa de mano *El Misterio del baile flamenco*, Conferencia ilustrada por Vicente Escudero, Casa del Médico, 15 de diciembre de 1945. Fons Sebastà Gasch/Vicente Escudero, Biblioteca de Catalunya.
16. Vicente Escudero, *Flamenco de piedra*, ilustrado en *Pintura que baila* (1950).



Fig. 13

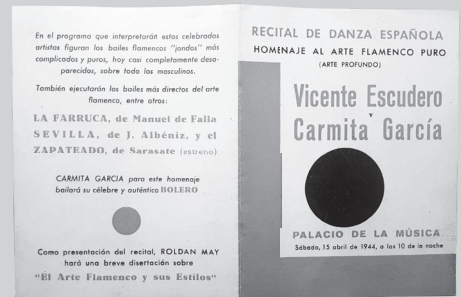


Fig. 14

gitana, que es el compás más complicado y trágico por lo primitivo, tan indio como gitano»⁵². En un capítulo titulado «Arte jondo» de *Mi baile*, una suerte de autobiografía fechada en 1950, establece como «Este arte “jondo” se transformó y evolucionó entre nosotros antes de adquirir esa sobriedad y ese dramatismo que le caracterizan» a la vez que justifica por qué «no pueden utilizarse acrobacias y fantasías»⁵³. De este modo, cuando Escudero comentaba que la seguriya es el baile que mejor representaba la raza, debemos de entender este concepto de una forma más expandida. Para explicar cómo este arte había penetrado en España se remitía al pueblo gitano:

Está demostrado que los gitanos provienen del Indostán, y no de Egipto como erróneamente se ha venido diciendo [...] tanto el idioma como los bailes se han ido desvirtuando con el tiempo, al contacto con los usos y costumbres de las distintas naciones donde se establecieron. Pero, así como los que mejor conservan la pureza de la lengua son los gitanos húngaros y los del país de Gales, yo creo que son nuestros bailes gitanos o flamencos los que se han conservado.⁵⁴

Por si cupiera alguna duda sobre la relación entre la seguriya, la India y los gitanos españoles aseguraba haber realizado una labor filológica y llegado a un acuerdo con el bailarín indio Uday Shankar. En este matiz, el planteamiento de «lo jondo» sin duda parece ser un concepto heredado —o parcialmente robado— de Lorca y Falla, para quienes la vía indostánica era también la que había traído el pueblo gitano a España. En cualquier caso, también lo inserta dentro de una polémica neorromántica más viva y solemne de lo que pudiera parecer desde nuestra contemporaneidad. Las diferentes teorías sobre el flamenco y sus orígenes se encuentran presentes en los textos de los principales teóricos de la danza durante el franquismo como Alfons Puig o Vicente Marrero⁵⁵. Que Vicente Escudero pudiera haber elegido en un principio la seguriya como una manera de bailar,

52. Vicente Escudero, op. cit., 2010, p. 102.

53. Vicente Escudero, 2010, p. 37.

54. Ibíd., p. 27.

55. Para Puig los gitanos españoles tenían origen indio, pero habrían tomado la vía egipcio-mediterránea hasta llegar a España, vía negada por Escudero, en Alfonso

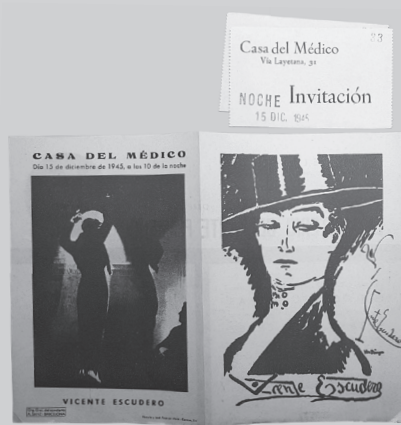


Fig. 15



Fig. 16

parafraseando a Susan Sontag, *ante el dolor de los demás*, en un contexto de posguerra, como ha sugerido Pedro G. Romero, no es nada descabellado. Sin embargo, la obsesión por este palo y su explicación denotan una voluntad por manifestar erudición y desmarcarse del resto de opiniones, que se acerca más a resituarse no tanto al flamenco, como a sí mismo en el mapa. Purificar implica quitar, pero también tiene mucho de elevar y algo de canonización. Su posicionamiento propio, aunque poco transparente en relación a sus citas o el uso indistinto de «jondo», «hondo» o «profundo» en diferentes ocasiones y años, hace complicado saber si verdaderamente juega a la mascarada o a la apropiación.

Tal vez por esto le resulte imposible hablar de duende y prefiera la palabra misterio: «un secreto celosamente guardado por todos los artistas de este género, desde tiempos inmemorables»⁵⁶. Tal vez por esto mismo Luis de Castro afirmase lo que Escudero jamás iba a admitir: «Escudero, por su raza, califica de seguiriya gitana lo que realmente es seguidilla castellana [...] y nos habla de jondo cuando cabe lo castellanamente hondo»⁵⁷. Pero la pregunta sigue siendo, ¿de dónde venían realmente el flamenco de Escudero?

COMO ES ARRIBA ES ABAJO O VOLVERSE CÓSMICO

«Hay una motricidad que no puede entenderse sin el recuerdo»⁵⁸, recoge Andrés Ramón en *Filosofía y consuelo de la música*, «bailar es estar de acuerdo en reorganizar lo que uno ha sido hasta ese momento»⁵⁹. Casi nada de lo que Escudero fue en la posguerra se puede explicar *del todo* sin los pasos previos a su vuelta España, incluidos los que le llevaron al propio Uday Shankar⁶⁰ o a colocarse muy cerca de las danzas indias dentro de contextos menos ortodoxos a los que hemos aludido

Puig, *Ballet y baile español*, Barcelona, Montaner y Simón, 1944, p. 71. Para Marrero las únicas Indias que interfieren en la música española son las de Colón, en Vicente Marrero, *El enigma de la danza española*, Barcelona, Rialp 1959, pp. 112-113.

56. Vicente Escudero, *Mi baile*, en Vicente Escudero, 2010, p. 43.

57. Luis de Castro, óp. cit., p. 64.

58. Ramón Andrés, *Filosofía y consuelo de la música*, Madrid, Acantilado, p. 50.

59. *Ibid.*, p. 49.

60. Uday Shankar y Vicente Escudero coincidieron en Nueva York, dentro del marco del International Dance Festival, organizado por Sol Hurok en el New York Theater en 1932. También actuó Mary Wigman, Ruth K

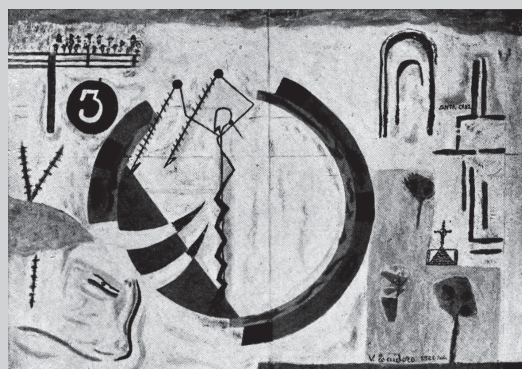


Fig. 17

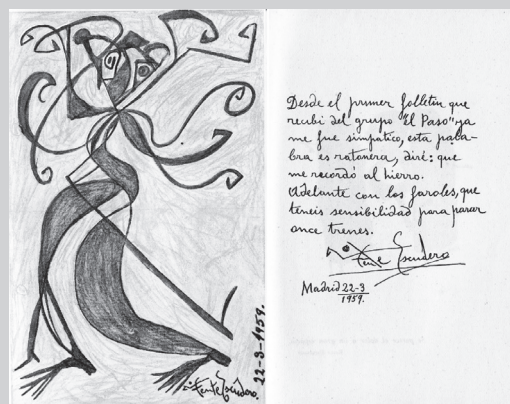


Fig. 18

hasta ahora. En 1926 ya había compartido cartel y programa con la bailarina de danzas indias Mlle Nadja nada menos que en el Théâtre Esotérique de París, asociado a la Sociedad Teosófica de la misma ciudad⁶¹. El teatro, también conocido como Adyar, adoptaba el nombre del lugar de la sede teosófica en la India. En un mundo marcado por la crisis, también espiritual, la Teosofía surgió como una alternativa religiosa que bebía de diferentes fuentes místico-mitológicas, entre las que destacaban varios textos sagrados de la India. Uno de los principios básicos de la doctrina era la existencia de una religión común previa de la que habían derivado el resto de credos espirituales. A partir de la idea del Principio de Unidad, se buscaba explicar la existencia de un Dios y una verdad común a todas las razas, culturas y pueblos. En consonancia con estos principios, una de las claves a las que exhortaba la teosofía era la investigación de «los misterios ocultos de la naturaleza bajo todos los aspectos posibles, y los poderes psíquicos y espirituales latentes, especialmente en el hombre». La mayor parte de los movimientos espirituales y esotéricos que cobraron fuerza o resurgieron durante el llamado *entresiglo* tuvieron en común el acuerdo vinculante entre espiritualidad y ciencia como promesa autocumplida. Así los avances de la ciencia moderna vinieron a presentarse como corroboraciones de los misterios universales de una doctrina secreta de genealogía alquímica revelada otrora al sacerdote y profeta Hermes Trimegisto, personificación del dios Mercurio que, unas veces, llegó a protagonizar uno de los ballets más relevantes de los escenarios parisinos en ese momento, como sucedió con *Mercure* (1932), otras fue encarnado por artistas y algunas fue identificado con un patriarca gitano.⁶²

Más allá de la práctica o el conocimiento profundo de corrientes ocultistas por parte de muchos artistas, el esoterismo constituyó un «sabor de época» que

Abrahams, «Uday Shankar, the early years», *Dance Chronicle*, vol. 30, n.º 3, 2007, pp. 363-426.

61. Irene López Arnaiz, «Ritmos cósmicos. Sororidad artística en París y encuentros en danza en el Teatro Esotérico», en Irene López Arnaiz y Raquel López Fernández (eds.), *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*, San Soleiil Editorial,

pp. 369-405; *La impronta de las danzas «indias» en Francia. El encuentro de las artes plásticas y escénicas, entre el exotismo y la modernidad (1838-1939)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

62. Emilio Carrere, «La muerte del rey Nómada», *La Esfera*, Madrid, n.º 1269, 22 de febrero de 1929, p. 6.

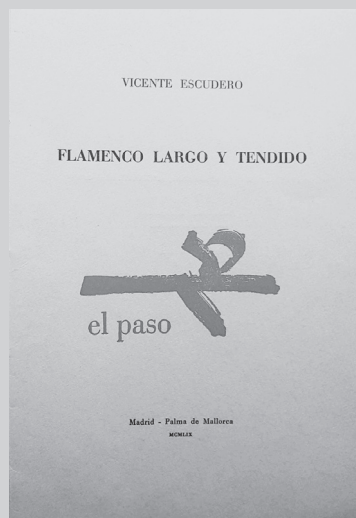


Fig. 19



Fig. 20

17. Vicente Escudero, *Banderillero*, ilustrado en *Pintura que baila* (1950).
18. Vicente Escudero, dedicatoria a el grupo El Paso, 22-3-1959, separata *Papeles de Son Armadans*, XXXVII, abril, 1959.
19. Folleto Vicente Escudero «Flamenco largo y tendido», *Papeles de Son Armadans*, 1959. Fons Sebastià Gasch/Vicente Escudero, Biblioteca de Catalunya.
20. Portada Programa de mano Escudero «Flamenco dance performance», presentado por Maurice Attias con Carmita García, María Márquez y «Bailete» con Rosario Escudero, María Amaya, Mario Escudero, 1955.

impregnó el arte y el discurso estético desde finales del siglo XIX⁶³. Debajo de muchos de los credos dancísticos del primer tercio del siglo XX también latieron estas retóricas⁶⁴. Dentro de esta *ocultura*, por utilizar el término de Christopher Partridge⁶⁵, la danza se constituyó como un medio privilegiado para conectar con otros tiempos y contactar con otros cuerpos⁶⁶. Como en el caso de la espiritualidad, se consideraba que había existido una danza popular única que se había extendido por el resto del mundo. Bailar era, por esta vía, un acceso a la revelación de esa verdad más universal a través de dos instrumentos clave: el gesto y el ritmo. La ferviente vuelta a Grecia, bien como escapismo o como parte de la promesa de redención filosófica-espiritual de Nietzsche, Blavatsky, Trimegisto y *cía*, puede explicar el *revival* que sufrió la euritmia, arte griego recuperado por distintas doctrinas corporales desde finales del siglo XIX. Si bien el concepto sufrió matices en función de cada sistema y autor, fue común encontrar una pátina metafísica. Entre los más fieles a la fuente platónica, como el filofascista Bragaglia que entendió la euritmia como «la comprensión del orden en el alma humana»⁶⁷ o el neopitagórico Vasconcelos.⁶⁸

De forma retórica, en 1935, Fernand Divoire, escritor interesado en el ocultismo y crítico de danza⁶⁹ se preguntaba: «¿Qué es el gesto ritmado si no la danza?» En las páginas de ese mismo libro, *Pour la danse* (1935), en el que afirmaba que la *Danza del fuego* de la Argentina era más hechicera que las danzas de la bruja de Wigman, también comentaba que:

Si no se piensa en el ritmo [...] no tiene sentido escribir una sinfonía o bailar. Si uno no sabe que el arte forma parte del mundo y que se expresa, como todo el universo, a través de ritmos [...] es mejor dedicarse a otro negocio, todas estas verdades que un gitano, un fetichista, un derviche giratorio o incluso un bailarín mundano sienten más o menos claramente, más o menos oscuramente⁷⁰

Y así, más o menos claro, más o menos oscuro, como en el retrato de Jean Crotti para la Courbe, bien por bailarín mundano o por gitano adoptivo, Escudero también fue retratado por Divoire en el texto. Virilidad, pureza, sencillez y precisión ya aparecen registradas como las cualidades básicas del bailarín de la «España sana y del pueblo»⁷¹. Una danza, la de Escudero, asentada en los principios de la abstracción, cuya descripción, como se puede leer, apoya las disertaciones de Sainz de la Maza en aquellos artículos de 1941:

Cuando Escudero interpreta su famosa danza sin música, que él llama «Ritmos», vuelve al virtuosismo puro sin bufonería. Toda esta danza,

63. Marco Pasi, «Hilma af Klint, el esoterismo occidental y el problema de la creatividad artística moderna», *Boletín de Arte*, n.º 35, Departamento Historia del Arte, Universidad de Málaga, pp. 43-59.

64. Irene López Arnaiz y Raquel López Fernández, *Coreografiar lo invisible. Danza, arte y esoterismo en los albores del siglo XX*, San Soleil Editorial, 2023.

65. Christopher Partridge, «Occulture is Ordinary», en K. Granholm y E. Asprem, eds. *Contemporary Esotericism*, Sheffield, Equinox, pp. 113-133.

66. Pascal Rousseau, «“El espíritu revoloteador”. Loïc Fuller y el ascendiente esotérico del hipnotismo», en I. López Arnaiz y R. López Fernández. *Coreografiar lo*

invisible, pp. 23-42.

67. Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930, p. 13-14.

68. José Vasconcelos, *Pitágoras: una teoría del ritmo*, México, Editorial de México Moderno, 1921; *La raza cósmica*, Madrid, Agencia Mundial de Librería, 1925.

69. Fernand Divoire, *Pourquoi je crois à l'occultisme*, Paris, Éditions de France, 1928; *Occultisme, case-cou !*, Dervy, 1948.

70. Fernand Divoire, *Pour la danse*, Éditions de la danse Saxe, París, 1935.

71. *Ibid.*, p. 170.

que ejecuta con las manos inmóviles [...] es una especie de matizado parloteo de las suelas, un seco temblor de todo el cuerpo. La única danza que se puede «ver» con los ojos cerrados.⁷²

Ojos cerrados, partidos, vueltos... la mirada que, según el escritor francés, ofrecía Escudero *se torna* hacia dentro lo que, en aquel momento, también era sinónimo de hacia arriba. El *flamenco para ciegos* de Vicente Escudero que describe Divoire remite a un ojo situado a la altura de las cejas, más o menos en el punto en el que los indios sitúan el *bindi*. El tercer ojo permite ver más allá de lo ordinario y parece reproducirse hasta el infinito en los lienzos de los cubistas órficos, en los focos de los cuadros futuristas o sobre algunos dibujos de Escudero. Ese ojo místico es también capaz de ver el ritmo inherente a todas las cosas. Fig. 6

A nivel general, el ritmo se suele comprender como la ordenación acompasada de acentos y sonidos que generan un orden en una composición artística, pero este concepto en estos contextos comportaba una dimensión más trascendental. El ritmo no era una mera cuestión de disposición entre elementos creativos de una pieza musical, dancística, poética o pictórica, sino una suerte de flujo inherente a todas las cosas: «todo fluye, hacia fuera y hacia dentro; todo tiene sus mareas; todas las cosas suben y bajan; la oscilación del péndulo se manifiesta en todo», recogía como principio del ritmo el *Kybalion*, uno de los textos de referencia para los movimientos esotéricos de esta época que circulaba además por muchos de las tertulias, cafés y manos de artistas de la vanguardia conocidas por Escudero. Esta cualidad, común a la materia, comprendida esta como un «aspecto vital» —recogería años más tarde Juan Eduardo Cirlot⁷³—, era nada más y nada menos que el conector del ser humano, la naturaleza y el universo en sus distintos planos.

Bajo esta perspectiva resulta más sencillo comprender algunas de las preocupaciones creativas y disposiciones estéticas de los protagonistas de la danza del siglo XX. «Al principio todo era el ritmo, pero después la danza», declaraba Serge Lifar. Luis de Castro quiso recoger esta misma afirmación, además de apuntar que: «No bailamos la música, sino el ritmo que contiene»⁷⁴. El alemán Rudolf von Laban lo consideraba la ley que lo gobernaba todo sin excepción⁷⁵. Ruth Saint Denis no tenía ningún reparo en comentar que la pulsión cósmica se revelaba en sus danzas a través de este elemento⁷⁶. La propia Isadora Duncan lo había explicado en sus escritos: «todo el movimiento de la tierra está gobernado por la ley de gravedad, por atracción y repulsión; por resistencia y flexibilidad, eso es lo que genera el ritmo en la danza»⁷⁷. Al releer algunas declaraciones de Escudero en *Mi baile* resulta difícil no percibir un sistema de creencias similar especialmente en lo que refiere a su disposición hacia la mimesis como praxis creativa: «Trataba de imitar, en mis actitudes, las formas extrañas de los árboles y me hubiera gustado conseguir el ritmo gracioso con que una hoja al caer trata

72. *Ibíd.*

73. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2018, p. 17. La primera edición fue publicada en 1958 por la editorial Luis Miracle de Barcelona con el nombre de *Diccionario de símbolos tradicionales*. Luego fue nuevamente editada por Labor como *Diccionario de símbolos*. En 1971 fue editada en inglés por Routledge y Kegan Paul.

74. Luis de Castro, *óp. cit.*, p. 28.

75. Janet Goodridge, *Rhythm and Timing of Movement in Performance: Drama, Dance and Ceremony*, Kingsley, 1999, p. 130.

76. Ruth St. Denis, *An Unfinished Life*, Nueva York, Harper and Brothers, 1939, pp. 112 y 375.

77. Edward Ross, *Dancing in the blood. Modern Dance and European Culture on the Eve of the First World War*, Cambridge, University of Cambridge, 2017, p. 188.

de burlar la ley de la gravedad»⁷⁸. En otras páginas también afirmaba inspirarse «en todo cuanto existe en la tierra o en el espacio» para traducirlo con libertad absoluta, creando algo distinto a lo que está acostumbrada la retina de los demás».⁷⁹

Existen más testimonios que inducen a una lectura esotérica de los planteamientos creativos de Escudero⁸⁰. Con la misma efervescencia de un médium, el bailarín describe su *Pintura que baila* (1950) o a veces incluye el ritmo de un gato en su vientre. Sin el discurso mesiánico de bailarines-pintores como Nijinsky y más cercano a la retórica de los no menos esotéricos surrealistas⁸¹, el flamenco por *frottage* de Escudero se inserta en un sentido de la plástica que es representación matérica del subconsciente del artista, liberación de su alma, de su obsesión o «caos cósmico» como llegó a indicar Castro también en relación a la de Berruguete⁸². Y sobre esa alma, sobre ese espíritu, ya planeaba bailar en los años treinta *La muerte gitana*, un ballet en el que la tragedia era entendida como como mezcla de sueño y embriaguez, de muerte y vida, rezo y rito: como en esa seguriya, un baile si música, desnudo y abstracto, similar en varios sentidos a los *Ritmos* que había visto Divoire. En la seguriya también triunfaban las sombras:

Salgo yo que soy la representación del cante y de las sombras y empiezo a bailar. Al final de la danza vuelven a aparecer las sombras [...] darán la impresión de sonámbulos místicos. [...] todo lo que tiene dentro la Seguriya, lo que hay detrás de ella, que es preciso sacar o ponerlo delante.⁸³

Sombras que ni en la física ni en el credo artístico de Escudero se pueden separar de la luz: «Siempre me atrajo lo desconocido y quisiera encontrarlo, aunque para ello tuviese que gastar “un cerro de cerillas”»⁸⁴. Luz que, dado lo expuesto, está más cerca de la lucidez por «desolación» que por insolación: dos formas muy distintas de dejar fuera de juego la retina. De-solado, privado de consuelo, de toda situación favorable, pero en sombra como todo camino místico hacia la luz: «para bailar la seguriya hay que hacerlo con el corazón y sin respirar. O, mejor aún, ha de ser el propio corazón el que no permita que se respire. Solo de esta forma sería yo, por ejemplo, capaz de bailar en un templo sin profanarle».⁸⁵

EL ÚLTIMO GIRO: EL SOL CUANDO ES DE NOCHE

Hay otro ojo interior que ilumina y que los sufís sitúan en el corazón. La mirada de este ojo es la que produce la herida del amor, de la que también hablan los místicos cristianos. El ojo del maltrecho corazón de Manuel Ortiz para el Concurso de Arte Jondo reapareció también en un programa de 1952 y el corazón vuelve a ser uno de los motivos *por sobre* los que importa bailar en el *Decálogo de baile*

78. Vicente Escudero, 2010, p. 96.

79. Vicente Escudero, óp. cit., p. 89.

80. Raquel López Fernández, «El Loco, el mago y el diablo: una lectura de cartas y otros giros ocultos sobre la escena de la mano de Vicente Escudero», en: I. López Arnaiz y R. López Fernández, 2023, pp. 43-78.

81. Claudie Massicotte, «Spiritual Surrealists. Séances, Automatism and the Creative Unconscious», en Tessel

Bauduin, Victoria Ferentinou y Daniel Zamani. *Surrealism, Occultism and Politics. In Search of the Marvellous*, Nueva York, Routledge, 2018, pp. 23-38.

82. Luis de Castro, óp. cit., p. 25.

83. Vicente Escudero, 2010, p. 39.

84. *Ibíd.*, p. 98.

85. *Ibíd.*, p. 38.

flamenco (1951). A estas alturas ya es difícil no ver el aire místico en la producción artística de Vicente Escudero tanto por espiritual, como por misteriosa; tanto por asceta, como por doliente. La seguiriya es la clave de su danza por pura, pero también es la expresión de un llanto universal: el del apátrida, el del nómada.

También hay otro *quejío* constante que emana de Escudero: el que trasciende de su correspondencia. Aunque su nombre permanece sobre la escena, a pesar de que todavía realiza distintas giras en las décadas de los cincuenta y sesenta —una proeza nada desdeñable teniendo en cuenta su edad— Escudero todavía no parece nunca encontrar su sitio ni dentro ni fuera de la escena. Una carta de 1948, cercana a la celebración del concurso de Arte Jondo, sirve como ejemplo de las constantes que repite en otras tantas enviadas en años sucesivos:

Figs. 11-12

Aquí como siempre en este Madrid que tengo atravesado porque el arte falta, pero pedantería sobra a montañas y aquí me tienes sin vender una escoba desorientado y sin ver la manera de hirme [sic] ya no sé ni cómo acogerme para salir de este atolladero algunas veces pienso en marcharme a Barcelona que me es cuarenta veces más simpático que Madrid y así está uno de desorientado.⁸⁶

¿Dónde quedaba ya aquel dibujo de los años treinta en el que Escudero aparecía como el bailar cardinal de la danza española? Las directrices de la danza escénica española venían marcadas por una nueva generación de bailarines a los que —salvo excepciones— no solo no se esfuerza en salvar, sino que condenaba distintas publicaciones⁸⁷. La afrenta de Escudero con Antonio Ruiz Soler es tan conocida como la de Dalí y Picasso y ambas fueron reproducidas en la revista *Mundo Hispánico*. Sin embargo, no podemos afirmar que su desprecio fuera del todo personal, pues en los años veinte, ya recogía que la danza flamenca masculina debía de caracterizarse por los «tonos grises y apagados en vez de colorines, líneas más definidas y un baile flamenco macho, rectilíneo y duro, en sustitución de las modalidades onduladas y, algo equívocas, que por ahí se llevan».⁸⁸

Fig. 13

Se existe en el mundo no tanto por el cuerpo como por la voz o, mejor pensado, por el cuerpo que habla⁸⁹ que, en muchos casos, no cabe duda, es sinónimo de cuerpo que baila. Pero para sobrevivir al tiempo no basta con dejar cualquier marca corporal: *coreo-graphia* es un cuerpo que incide sobre algo, por lo que para conservarlo mejor cuanto menos efímera sea la superficie. Y a Escudero parecía que no le bastaba con que se *enterasen*, también necesitaba ser comprendido, reconocido, seguido: «hace tiempo que numerosos aficionados me vienen haciendo insistentes peticiones para que aclare cómo se debe de bailar con pureza. Con este fin he escrito mi “Decálogo”»⁹⁰. Parte de la voluntad de Escudero por grabar *Gitanos en Castilla* ya era dejar grabado un fragmento de su baile para hacer y servir de escuela en el futuro. Los sucesivos programas de recitales-conferencia que, desde al menos 1944, lleva a cabo bajo la voluntad de revelar el misterio de «lo

86. Carta de Vicente Escudero a Sebastián Gasch, 15 de agosto de 1948. Caja 13, Camisa 6, 1940-1953, Fondos Sebastián Gasch, Biblioteca de Catalunya.

87. Aunque no siempre da nombres explícitos, por la información vertida en las cartas es crítico con Luisillo, José Udaeta y probablemente con Roberto Ximénez,

Manolo Vargas.

88. Ricardo Baeza, óp. cit., p. 19.

89. Y pienso aquí a través de la teoría emitida por los *performances studies* y algunos estudios de psicología.

90. N de la R. «El “ballet” español y el baile flamenco puro», *Mundo Hispánico*, nº 48, 1952, p. 25.

puro» y «lo jondo», de «lo largo» y «lo tendido», son fórmulas equivalentes que dan cuenta de esa voluntad por divulgar su credo artístico⁹¹.

Figs. 14-15

El aficionado, de alguna forma, es un potencial *iniciado*. «A medida que el arte se eleva disminuyen sus adictos, hasta llegar a una altura en que ya no cuenta sino con un grupito, muy reducido, que son los locos de remate. ¡Y afortunadamente que los hay!»⁹², declaraba en *Mi baile* (1947). Tanto el flamenco, comprendido como un arte vinculado al pueblo gitano, como la vanguardia y los movimientos esotéricos, comparten algo más que un carácter contradictorio, marginal o bohemio: existen gracias a su sentido críptico. Por lo que no solo no debe de resultar extraño que circularan por los mismos espacios, sino también que compartiesen jergas y gestos⁹³; que, por ejemplo, una baraja francesa en manos de una «flamenca» pudiera servir lo mismo para el juego que para una lectura de cartas; que el *Decálogo* incluso tuviera algo de *Kybalion*, en la medida en la que compartía

Fig. 16

cierta cualidad de ley universal, una voluntad de adoctrinar y hasta un carácter lapidario. En relación con esto mismo, la soledad e incomprensión percibida por Escudero en cierta forma también puede ser ejemplo de uno de los principales fracasos que se le suelen atribuir al proyecto utópico de las vanguardias: la incapacidad de llegar a más público, de conseguir suficientes correligionarios. Comparte, con todo, un sentido *visionario*.

El viento comenzó a soplar a favor de Escudero, a este aspecto, a finales de los cincuenta. Apoyaron esa iniciativa, su *Arte flamenco jondo*, y se adhirieron «públicamente a lo que de manera tan egregia representa»⁹⁴, una serie de artistas de distintas filiaciones y disciplinas. Hombres, todos ellos, en mayor o menor medida vinculados a la vanguardia, que atestiguaron la validez «del baile flamenco en sus esencias más puras a través de todos los tiempos» de Escudero. La declaración de un testigo es un testimonio, pero también es la traducción en latín de *martyrium* que, lejos de producir sufrimiento, significa primera fuente. En ese mismo año de 1959, Escudero también compareció como el maestro de la que se considera la *primera fractura* de la historia del arte español hacia la vanguardia. Junto a Pablo Picasso y a Joan Miró constituye la tríada capitolina de la que emerge El Paso en la revista *Papeles de Son Armadans*. El famoso grupo había sido creado en 1957 con el propósito de renovar el arte español. Sus componentes propugnaban un arte: «recio y profundo, grave y significativo»⁹⁵. La familiaridad de estos preceptos con los de Escudero es solo una de las razones que pudieron interesar a los pintores, a los críticos que conformaban la agrupación o al editor de la publicación, Camilo José Cela. De la misma forma que el expresionismo abstracto americano sentó parte de sus bases sobre la abstracción y el surrealismo procedente de París, el informalismo español también pudo encontrar en el *pintor de bailes* una referencia, siendo su propósito «el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos», un arte más allá de los binomios «“abstracción-figuración”, “arte constructivo-expresionista”, “arte colectivo-individualista”».⁹⁶

91. Véase PM *Homenaje al arte flamenco puro (arte profundo)*, Vicente Escudero y Carmita, Palacio de la Música, 1944; *El misterio del Arte Flamenco*, Casa del Médico, Barcelona, 15 de diciembre de 1945.

92. *Ibíd.*, p. 99.

93. Alicia Navarro, «Cuerpos suspendidos en el cosmos. La danza moderna en las fronteras del esoterismo», en:

I. López Arnaiz y R. López Fernández, 2023, p.p. 217-241.

94. «Manifiesto», PM *Arte flamenco jondo*, 1959, Fondo Sebastià Gasch, BNC. El programa aparece reproducido también en: Vicente Escudero, 2010, pp. 217-242.

95. *Papeles de Son Armadans*, XXXVII, abril, 1959.

96. El Paso, «Manifiesto», *Papeles de Son Armadans*, XXXVII, abril, 1959, p. 29.

Lo sincrético, pero también lo primitivo o la gama cromática —más de sus danzas que de sus pinturas— podían interesar a estos artistas caracterizados por la sobriedad, la tradición, el drama y el flamenco mismo⁹⁷. Sin embargo, hay un motivo más que se introduce en su plástica, el que encierra la misma voluntad, la misma

sed de «ver» algo que jamás ha sido contemplado, sea la superficie mínima de un corte metalográfico a 200000 aumentos o el color y la forma de la vegetación de Marte [...] que empuja a los artistas a profundizar desde formas conocidas a otras menos exploradas para lanzarse desde [...] la asombrosa aventura del movimiento en lo auténtico ignoto.⁹⁸

La responsabilidad espiritual y social de El Paso no era otra que «encontrar la expresión de una “nueva realidad”» también por medio de procedimientos alquímicos, cósmicos, místicos, en suma: prácticas de revelación. Todo ello por medio de una plástica basada en la destrucción, en la cancelación de la imagen. Escudero, que también rasgó la superficie con sus uñas en algunos de sus bailes y que hasta destruyó las tablas del escenario, buscaba la misma, la pura y dura iconoclastia.

Fig. 17

El discurso de la trascendencia, la idea del «místico disidente»⁹⁹ es una de las principales críticas que la historiografía histórico-artística ha vertido sobre el informalismo ya que se traduce en una desmovilización por una falta de militancia y de compromiso político. La búsqueda de la disolución de la mirada del ojo anatómico por medio de un lenguaje tan hermético quizás enmascara un propósito que podría servir a inactivar la «acomodación»¹⁰⁰ total de estos artistas y ser más que un simple gesto. En un régimen nacionalcatólico caracterizado por el culto a la imagen del líder y de multiplicidad de símbolos nacionalistas, la iconoclastia de El Paso —e incluso de Escudero— no puede dejar de ser leída como un golpe al régimen escópico, como un corte al panóptico:

se siente la tentación de creer en las interpretaciones del simbolismo astrológico y considerar que, en un zodiaco invertido, hemos pasado del signo de Piscis al de Acuario, y con ello, penetrado en los universos de la disolución. Pero cuando un proceso posee un carácter negativo [...] su involución suele implicar también avances.¹⁰¹

Estas palabras de Cirlot recogidas en una de las publicaciones dedicadas al grupo resultan elocuentes. El «escritor mago» por excelencia y uno de los articuladores de esta vanguardia expone en *clave oculta* esta misma idea. La involución del zodiaco que indica y comporta el paso de un signo regido por la expansión —y casi otro ojo: *vesica piscis*— al que conduce al cambio y a las revoluciones a nivel comunitario. Con todo y con esta nueva vuelta, con esta rueda zodiacal, todavía se puede finalizar con una subversión.

97. Carlos Saura tituló *Flamenco* su primer cortometraje, proyectado en la exposición Otro Arte celebrada en Madrid en 1957. El flamenco, según Marrero era «una danza eminentemente plástica» en la que predominan «el color negro de la culpa y el rojo de la sangre, algún que otro rasgo blanco», véase Vicente Marrero, 1959, p. III.

98. Juan Eduardo Cirlot, *Informalismo*, Barcelona, Ediciones Omega, 1959, p. II.

99. Concepto propuesto por Marzo y Mayayo a partir de:

Giuliana Di Febo, *La santa raza. Un culto barroco en la España franquista*, Icaria, 1988, p. 57, en José Luis Marzo y Patricia Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas y prácticas políticas*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, p. 209.

100. Tomo el concepto de Philippe Burrin, *Francia bajo la Ocupación Nazi, 1940-1944*, Barcelona, Paidós. 2004 [1995].

101. Juan Eduardo Cirlot, óp. cit., p. 9.

«Hay que pintar pisando la tierra, para que entre la fuerza por los pies», marcaba la frase de Joan Miró que incluía ese número de *Papeles Sons de Armadans*. «Nuestro porvenir está en el aire», complementaba otra de Pablo Picasso. Escudero, con su dibujo, esbozaba la síntesis entre los dos mundos: «si el primer sonido fue el del viento, necesitó un obstáculo para resonar y este obstáculo fue el árbol, que es medio bailarín para arriba y de pies bajo tierra para abajo»¹⁰². Es justo ese *parpadeo* entre el universo y la raíz el que caracteriza un arte puro al que le hubiera sentado mejor denominar depurado, pues a diferencia de la purificación, este concepto comporta un desplazamiento hacia abajo. El flamenco de Escudero que, en efecto, a veces también le duele por el intento de llevarse un poco de cielo a la tierra, de darle un pellizco, es más cósmico que telúrico: una suerte de flamenco anudado, como una raíz aérea: un flamenco epífito. El último retrato de Escudero bien puede ser así el de un mago¹⁰³ que, con su brazo en alto, «nos pone en contacto con la Gran unidad, “por milagro o por truco”»¹⁰⁴. Quizás, por eso, el único retrato que podemos esbozar del bailarín es el de un apócrifo, incapaz de ajustarse a ningún canon, sometido a ciertas leyes del margen. Con todo y con la nueva constelación que sugiere esta nueva mirada sobre la danza flamenca, podemos pensar en recomponer una nueva cartografía en el franquismo: la de un mapa cósmico del flamenco.

102. Luis de Castro, óp. cit., p. 25, p. 28.

103. Raquel López Fernández, «El Loco, el mago y el diablo: una lectura de cartas y otros giros ocultos sobre la escena de la mano de Vicente Escudero», óp. cit., p. 65.

104. Salie Nichols, *Jung y el tarot*, Barcelona, Kairós, 2020, p. 373.