

CRÓNICAS

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE, XCVI, 384

OCTUBRE-DICIEMBRE 2023, pp. 477-478

ISSN: 0004-0428, eISSN: 1988-8511

<https://doi.org/10.3989/aearte.2023.62>

Crónica de / Exhibition review of: *Coreografía. Bailes y Danzas de Vicente Escudero*

Granada: Centro Federico García Lorca, 14-VI-2022 a 8-I-2023

Valladolid: Patio Herreriano. Museo de Arte Contemporáneo Español, 25-III-2023 a 10-IX-2023

Gonzalo Preciado-Azanza¹
Universidad de Zaragoza

Vicente Escudero era plenamente consciente del rol que estaba ejerciendo en la transformación de la danza española. En 1925 protagonizó *El amor brujo* junto a Antonia Mercé, *la Argentina*. Sus visiones de la danza eran bien distintas. Mercé adaptó en sus Ballets Espagnols el modelo de Diaghilev, influenciado por la obra de arte total wagneriana, mientras que Escudero buscaba ir un paso más allá, como remarcaría en *Mi baile* (1947): “Para mis bailes me inspiraba en Picasso; ella no pasaba de Zuloaga”. Escudero se decantó por una vertiente más vanguardista, bebiendo del cubismo, el surrealismo y el dadaísmo, entre otros. Este artista camaleónico parecía no tener límites, reinventándose desde la modernidad a la tradición, según la coyuntura de cada momento. Precisamente este ha sido el hilo conductor de la exposición, que han organizado y coproducido el Centro Federico García Lorca de Granada, el Patio Herreriano de Valladolid y el Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.

Esta propuesta, comisariada por Pedro G. Romero —coartífice de *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*—, aborda la figura polifacética de Escudero; “uno de los artistas españoles más importantes de su tiempo”, en palabras de Romero, que merece una relectura de su obra “como artista y *performer* de eso que hoy llamamos artes vivas”. Las más de quinientas obras expuestas, que abarcan desde cuadros, esculturas, fotografías, figurines, bocetos de escenografía, carteles, vestuario, filmaciones, publicaciones, documentación y objetos, constituyen la muestra más completa realizada hasta la fecha. Todo este material se ha distribuido en torno a seis bloques que trazan un arco cronológico de la extensa trayectoria del artista.

Con gran acierto, esta exposición se inauguró en el centro granadino, aprovechando así el centenario del Concurso de Cante Jondo que impulsaron Lorca y Falla en 1922. Se ha podido visitar también en Valladolid, localidad natal de Escudero, y se prevé que continúe su itinerancia en Sevilla. Además, se completará con la publicación de un catálogo. Romero ha mantenido la misma estructura en ambas sedes, pero ha ampliado el número de elementos en el museo vallisoletano. Aquí, el discurso es mucho más claro, en gran parte, motivado por el incremento de códigos QR que permiten al espectador sumergirse en su mundo coreográfico a través de grabaciones sonoras.

La búsqueda de Escudero por preservar su patrimonio coreográfico está muy presente en la exposición. En primer lugar, se incluyen abundantes moldes tipográficos que fueron diseñados por el mismo y evidencian su propia marca. El personaje, que construyó, aunó a la perfección modernidad y tradición, como atestiguan las fotografías de la farruca de *El sombrero de tres picos*, realizadas por Edward Weston, junto a las imágenes de danzas folklóricas como la jota aragonesa y los bailes vascos. Sin embargo, este último apartado parece algo escueto. Habría sido de gran interés que el público conociese el extenso repertorio, que incluyó en sus giras por los escenarios europeos y estadounidenses.

¹ gpreciado@unizar.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7743-1691>.

No cabe duda que Escudero fue un pionero de lo que, actualmente, conocemos como baile flamenco. “Bailar a lo gitano” es el término con el que describía la descomposición de líneas, enfatizando los influjos cubistas, en contraposición al equilibrio de formas que ofrecía La Argentina. El éxito de *El amor brujo* de Falla fue fundamental en la construcción de los imaginarios de “lo español” que se proyectaron en París por medio de la danza. Aquí se presenta con abundante material, principalmente de la puesta en escena de 1954. Su ansia por innovar propulsó la adaptación coreográfica de los *ready-made* de Duchamp. Escudero planteó su propio cuerpo como si fuese un objeto en *Baile con motores* (1922), en donde, además, interaccionó con dinamos eléctricas en la prestigiosa Sala Pleyel. Podríamos considerarlo un precursor de la interacción entre danza y nuevas tecnologías, tan en boga en la segunda mitad del siglo XX mediante las propuestas de Cunningham y Forsythe.

A pesar de haber triunfado internacionalmente en su vertiente vanguardista, fue un incomprendido en España. Escudero se vio forzado a reinventarse “como arqueólogo de la danza y el baile flamencos”, en consonancia con la búsqueda por lo primigenio que imperaba en ese momento. Este largo proceso, interrumpido por el estallido de la Guerra Civil, culminó con el desarrollo de la seguriya gitana en 1939. Pese a ser discutida por Pilar López y Antonio Ruiz Soler, esta danza supuso el éxito que le consolidó como maestro flamenco. Esta retrospectiva hace hincapié en sus participaciones en seminarios y actuaciones en pro del flamenco “puro”. El conocido *Decálogo del baile flamenco* (1951) terminó por asentar sus rompedores experimentos en una tradición de la que han bebido gran parte de los bailaores.

El visitante queda fascinado ante el despliegue de formas y color de su faceta plástica. Se presentan las diferentes series de pinturas —*Guajiras, Alegrías, Soleares, Habanera, Tangos, Garrotín y Martinete*, entre otras—, junto a los tratados de notación coreográfica de Arbeau, Esquivel y Feuillet. De este modo, se aprecia de qué manera estos lienzos constituyen una enciclopedia visual de su lenguaje coreográfico. Además, Escudero nunca perdió sus raíces. Prueba de ello son las diferentes sinergias que estableció desde la década de los cincuenta. Reinterpretó la escultura manierista de Berruguete, siguiendo la estela de los diagramas *Palucca-Tanz* que realizó Kandinsky. Su incursión en el cine queda convenientemente representada por medio de la película *Flamenco en Castilla*, que da nombre a la última sección.

En definitiva, se visualiza a Escudero como un polímata de la danza que, nunca mejor dicho, supo tocar todos los “palos”. Esta exposición ha puesto de manifiesto la riqueza del fondo que custodia en depósito el Centro de Documentación de Música y Danza del INAEM. Serán necesarias futuras miradas que nos permitan seguir acercándonos a esta figura imprescindible de la danza española del siglo xx.

Crónica de / Exhibition review of: *Sorolla en negro*

Valencia: Fundación Bancaja, 5-V-2023 a 10-IX-2023

Esther Romero Sáez¹
Universidad Complutense de Madrid

A Valencia y la costa mediterránea las baña una luz muy diferente a la que encontramos en otras ciudades de nuestro país. Los rayos del sol se reflejan con fuerza sobre los muros más claros, sobre la arena y sobre el mar hasta el punto de resultar molesto a la vista. A ello se unen el calor y la humedad del ambiente, convertidas en sensaciones que intuimos y casi podemos tocar en las obras pintadas durante años por Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923). Frente a las numerosas referencias que caracterizan al artista como “el pintor de la luz”, Carlos Reyero propone una vuelta de tuerca en el relato con la exposición *Sorolla en negro*, comisariada para la Fundación Bancaja en colaboración con el Museo Sorolla y la Fundación Museo Sorolla. El proyecto parte de la muestra homónima celebrada en el Museo Sorolla de Madrid entre julio y noviembre de 2022, ampliada en gran medida para la sede valenciana. Junto a *Colección Masaveu. Sorolla* (Museo de Bellas Artes de Valencia) se trata de los principales homenajes expositivos que se ha rendido al artista en la ciudad que le vio nacer durante 2023, el “Año Sorolla” con el que se conmemora el centenario de su muerte. Una ocasión extraordinaria no solo para repensar el negro, sino también para contemplar piezas que proceden, en su mayoría, de instituciones situadas fuera de la capital valenciana.

El espacio expositivo se encuentra dividido en cuatro zonas, aunque no exige que los visitantes se ajusten a un itinerario lineal ni en sentido único. De hecho, aunque encontramos una gran diversidad de obras pictóricas —desde retratos de personalidades regias y familiares hasta marinas, paisajes urbanos, escenas populares y obras de temática religiosa— resulta delicioso que la muestra esquivе los tradicionales discursos cronológicos y escoja únicamente el color como eje vertebrador del discurso, concediéndole el espacio y la atención que merece. Obras como *Trata de blancas* (1894) o *Triste herencia* (1899) ceden su habitual protagonismo y se sitúan al mismo nivel que cualquier otra; un gesto que, a través de la reflexión en torno al color, disuelve las jerarquías historiográficas tradicionales. Además, la oscuridad nos acompaña durante toda la visita gracias a los grises tenues que revisten las paredes de las salas, salpicadas de citas procedentes de la prensa de la época, de autores como Proust o del propio artista y que conforman una hauntología de voces que nos guían en el recorrido a través de las imágenes. Una atmósfera que pretende llevarnos a la quietud y la atención pausada pero que, a menudo, se ven interrumpidas por el ruido de las multitudes que atraen grandes nombres como el de Sorolla.

Sin duda, encontramos una especial preeminencia de retratos en los que el color negro desdibuja los contornos entre el fondo y la figura, otorgando así el protagonismo al gesto, a las carnalidades rosadas y rojizas en las que el artista logra representar detalles prácticamente imperceptibles para el ojo humano. Afortunadamente, podemos aproximarnos a las obras hasta casi adentrarnos en ellas para advertir cómo la pincelada negra adquiere una materialidad densa, o bien se disuelve hasta transparentarse, permitiéndonos seguir el recorrido que hicieron las manos del artista en cada trazo. Pero la mayor de las sorpresas es que la exposición demuestra que Sorolla no perdió la ocasión de pintar el mar y sus habituales paisajes costeros en medio de un temporal. De hecho, el artista capta y retrata con la singularidad de un rostro los matices de la luz difusa y blanquecina que encontró en San Sebastián o en los días más grises de Valencia, aquellos que ninguno esperábamos encontrar entre sus obras. En este sentido, como apunta Estrella de Diego, a lo largo de la exposición estamos renegociando continuamente al Sorolla mediterráneo con otro Sorolla mucho más moderno. De hecho, en los paisajes nevados de Nueva York, Burgos y París el negro esboza la fugacidad de los transeúntes en las calles. Las pinceladas rasgan con rapidez la textura del lienzo y el cartón e insinúan formas exentas de contorno que evitan los trazos más académicos y anticipan la vanguardia. Además, las pinturas se complementan con una estancia dedicada a la versión fotográfica de algunas de las obras expuestas, así

¹ estrom01@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-6886-9814>.

como de antiguas fotografías a partir de las que el artista, como muchos otros a finales del XIX, estudiaron las obras de aquellos que le precedieron en matices grises, blancos y negros.

En este sentido, la exposición otorga a Sorolla un lugar en el relato formado por artistas nacionales como Ribera, Velázquez, Zurbarán, el Greco o Goya, caracterizados por la oscuridad de sus paletas. El propio Reyero explica que el proyecto parte de una interrogación acerca de la pervivencia de estos artistas —a los que Sorolla tanto estudió— a lo largo de su carrera. Y es que España ha sido, en ocasiones, muy negra. Tanto que este color llegó a convertirse en símbolo de distinción y prestigio, especialmente para los monarcas de la casa Habsburgo. Una coloración intensa y brillante de la que el Imperio español mantuvo el monopolio a través de su empresa extractivista y colonial. El tinte del negro saturado y de alta calidad procedió durante siglos del árbol mexicano conocido como “palo de Campeche”. Así, la intensa pincelada negra se convirtió en sinónimo por excelencia del poder adquisitivo, expresado a través de los retratos de las clases elevadas que podían permitirse comprar telas negras de gran riqueza y al alcance solo de unos pocos. Sin embargo, el negro que desapareció durante la Ilustración adopta nuevos matices entre los artistas decimonónicos y, más allá del luto, el drama o la austeridad se convierte en el color de la modernidad, impregnando los trajes y chisteras de la burguesía. En cualquier caso, Sorolla supera las alusiones a entornos lúgubres transitados por la población más pobre y traslada el negro a sus retratos de personas racializadas y clases populares, a quienes enviste de la misma elegancia y dignidad de la que antaño gozaron monarcas y aristócratas.

Por tanto, ante la reiteración de tópicos vinculados a las formas y colores, convendría que hiciéramos una pausa y recordemos más a menudo aquellas palabras de E. H. Gombrich cuando nos animaba a olvidar todo cuanto hubiéramos aprendido para empezar a mirar como si acabáramos de llegar de otro planeta, inmersos en un viaje de descubrimiento. Así, alejados de prejuicios y convenciones, encontraríamos que las cosas pueden adoptar las coloraciones más sorprendentes y que aquel color que tanto creíamos conocer, es capaz de decirnos muchas más cosas. Encontraríamos, de hecho, que ningún negro se parece a otro negro y que, en realidad, el comisario nos invita a dejarnos conmovir por toda una paleta de negros, en plural. Cuando creíamos saberlo todo acerca de Sorolla, la exposición consigue que nos detengamos en un sinfín de matices y significados que habíamos pasado por alto. Al fin y al cabo, como leemos en las paredes de la exposición, aquel al que llamamos “el pintor de la luz” también vino para recordarnos que —como él mismo escribió— “todo es negro, negro sobre negro”. Y, aunque tras la exposición Sorolla vuelve a su residencia madrileña, nos deja en Valencia el mar, resplandeciente, brillante y también grisáceo, pero sobre todo la posibilidad de volver a mirar sus blancos y negros, de volver a mirar de nuevo.