

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948): UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Beatriz Martínez del Fresno

Catedrática del Departamento de Historia del Arte y Musicología
Universidad de Oviedo

<https://orcid.org/0000-0002-5481-8778>

<https://doi.org/10.5281/zenodo.14772430>

Resumen:

En este artículo se analizan los conceptos de “arte jondo” y “baile serio” propuestos por Vicente Escudero en la posguerra española, en el contexto del franquismo y con ayuda de ciertos datos extraídos de la correspondencia que el bailarín mantuvo con el crítico catalán Sebastià Gasch. A partir de fuentes conservadas en el Fondo Vicente Escudero, depositado recientemente en el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música (CDAEM), así como de algunos materiales de prensa, se reconstruye en detalle el concurso nacional organizado por el bailarín en 1948, una iniciativa apenas estudiada hasta el presente, que es comparada con el certamen organizado en 1922 por Manuel de Falla y sus colaboradores, modelo respecto al cual se subrayan similitudes y diferencias, especialmente en lo relativo al baile.

Palabras clave:

Vicente Escudero, Gran Concurso Nacional de Arte Jondo, baile serio, flamenco, franquismo, Sebastià Gasch.

VICENTE ESCUDERO AND THE GREAT NATIONAL *JONDO* CONTEST (1948): ONE MORE TEST ON THE WAY TO THE *DECALOGUE*

Abstract:

This article analyses the concepts of “arte jondo” (jondo art) and “baile serio” (serious dance) proposed by Vicente Escudero in the Spanish post-war period, in the context the Francoism and with the help of some data extracted from the correspondence between the *bailaor* and the Catalan critic Sebastià Gasch. Based on sources from the Vicente Escudero

Collection that was recently deposited in the Centre for the Documentation of the Performing Arts and Music (CDAEM) and some press material, the national competition organised by the Flamenco dancer in 1948 is reconstructed in detail. This initiative has not been examined in great depth up to now. The competition is compared with the contest organised in 1922 by Manuel de Falla and his collaborators. Several similarities and differences from this model are underlined, particularly in relation to dance.

Keywords:

Vicente Escudero, Great National Jondo Art Contest, serious dance, flamenco, Francoism, Sebastià Gasch.

Fecha de recepción: 29-12-2023

Fecha de aceptación: 11-3-2024

Martínez del Fresno, B. (2024). Vicente Escudero y el Gran Concurso Nacional de Arte Jondo (1948): una prueba más en el camino hacia el Decálogo. *Música Oral del Sur*, 21, 97-145. ISSN 1138-8579.

INTRODUCCIÓN. VICENTE ESCUDERO EN LA POSGUERRA

La materia de este artículo se sitúa entre el regreso de Vicente Escudero (1888-1980) a España, en el año 1939, y la presentación del *Decálogo* en la cripta del Trascacho, el 9 de diciembre de 1951. Nos ubicaremos en el camino, o en el banco de pruebas, hacia esa normativa disciplinaria masculina expresada en diez puntos que se ha convertido en toda una seña de identidad del bailaror y que se opone al discurso de los “bailes flamencos de vanguardia” que el propio Escudero había anunciado veinte años atrás, en 1930, para el espectáculo ofrecido por él mismo en Madrid y Barcelona. En el centro de la década de posguerra a la que nos vamos a referir, el bailaror vallisoletano se propuso fijar las normas de un baile flamenco puro, ensayando diferentes fórmulas que enumeraremos enseguida.

No pretendemos profundizar aquí en la ideología de Escudero, si es que tuvo alguna consolidada más allá de su “*concepción libertaria* del diario vivir”¹ o su forma paradójica de combinar la libertad más vanguardista con el purismo más conservador². Se han

¹ Romero, 2016, p. 68.

² Ordóñez Eslava, 2017, p. 105.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

publicado sobre él estudios biográficos³, se han revisitado de manera creativa las aportaciones del bailar⁴ y, aunque faltan estudios históricos pormenorizados de su arte en el contexto que corresponde a cada etapa, gracias a los trabajos de Pedro G. Romero (2016), Pedro Ordóñez Eslava (2017) y Atenea Fernández Higuero (2017) conocemos su cambio de postura una vez finalizada la guerra civil española. El bailar dio un giro a su discurso, probó nuevas estrategias y olvidó sus viejos contactos con surrealistas y comunistas de la época de París para ponerse en comunicación con las redes falangistas del primer franquismo. Fueron cambios obligados en buena medida por las circunstancias, pero también por la necesidad de buscar alianzas para ganarse la vida con su arte.

¿Cómo vivió Vicente Escudero una vez terminada la guerra civil? Como para tantos otros españoles, fueron para él tiempos difíciles. No abundaban las oportunidades de actuación, ni había en el país condiciones económicas favorables. Por lo demás, en los primeros años de nuestra posguerra Europa estaba en conflicto, lo que impedía o dificultaba acceder a espacios teatrales de los países que participaban en la contienda. Por ello en la trayectoria profesional de Escudero los años cuarenta proporcionan un catálogo de ensayos en cuanto a las formas de seguir bailando y viviendo de la profesión.

Tal y como ha anotado Navarro García (2012), una vez finalizado el conflicto español, Escudero actuó en San Sebastián y en Cádiz con el guitarrista Eugenio González, el pianista Antonio Martín y su compañera de baile, Carmita García. A finales del año 1939 presentó un baile nuevo: la *Seguiriya gitana*, después de años de preparación según explicó en sus declaraciones. El nuevo baile *jondo* se dio a conocer en el teatro Español de Madrid en diciembre de 1939 y en abril del año siguiente fue presentado en el Palacio de la Música de Barcelona. En su libro más conocido, Alfonso Puig Claramunt se referiría a este baile como la obra maestra de Escudero⁵. Nos encontramos, pues, ante la primera estrategia aplicada en la posguerra: dado que el baile jondo apenas se cultivaba ya, y teniendo en cuenta que la *Seguiriya gitana* era el cante jondo por excelencia, Escudero se decidió a crear el baile que le correspondía.

El siguiente hito para la inserción del bailar en la España nacional fue la organización de una gala en el teatro Español de Madrid, el 24 de abril de 1941, so pretexto de celebrar un ficticio XXV aniversario de su carrera y bajo el patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes. Repitieron los mismos intérpretes: Vicente Escudero y Carmita García en el baile, Eugenio González a la guitarra, Antonio Martín al piano. Y en el programa figuraron, entre otras obras, la *Danza del Molinero*, *Ritmos* (sin música), *Baile jondo* (Seguiriya gitana), además de la *Danza del Fuego*, la *Jota* y “Requiebros” de *Goyescas* que interpretó

³ Cavia Naya, 2002; Navarro García, 2012.

⁴ La estética de Escudero ha inspirado a artistas flamencos y contemporáneos actuales, que han hecho sobre su figura, su obra o sus conceptos diferentes tipos de *reenactment*: Israel Galván (1998), Javier Barón (2000) y Cesc Gelabert (2013) entre ellos.

⁵ Puig Claramunt, 1951, pp. 293-294.

Carmita, así como otras piezas musicales de Joaquín Turina, Isaac Albéniz y Joaquín Larregla. Participaron en la gala el actor Armando Calvo, que leyó unas cuartillas de Pemán y García Sanchís, el barítono Ordóñez, la cantante Esmeralda de Seslavine y las bailarinas Carmita García y Luz de Falla, que iniciaba entonces su carrera. La *Seguiriya gitana* y los bailes de *Goyescas* merecieron la máxima atención de Regino Sainz de la Maza, que sin embargo puso pegas a otras partes del espectáculo. No es raro que en el comentario de esta gala se recordase a Antonia Mercé, fallecida en el inicio de la guerra civil, pero sorprende la comparación de Escudero con Nijinsky, Fokin, Lifar y Shkarof que Sainz de la Maza estableció⁶.

Aparentemente, no le fue demasiado mal a Escudero en la primera posguerra desde el momento en que se le dio espacio en el teatro Español y fue apoyado por un comité integrado por Eduardo Marquina, José María Pemán, Federico García Sanchís, Luís de Freitas Branco y César Mendoza Lassalle. En el horizonte estaba la oportunidad de llenar el vacío que habían dejado la muerte de Antonia Mercé y el exilio de Argentinita. Además, el 9 de mayo de 1941 recibió el reconocimiento de su ciudad natal ya que se le concedió la Medalla de Oro de Valladolid. El 3 de junio se repitió el homenaje en su honor en el Palacio de la Música de Barcelona⁷.

Galas y recitales, junto a Carmita García, en alternancia con intervenciones en el cine le ocuparon los primeros años de la posguerra. En *Goyescas* (1942), de Benito Perojo, Escudero formó pareja con Imperio Argentina y para este film coreografió fragmentos, alguno de los cuales ha sido reconstruido recientemente⁸. Otras cintas en las que participó fueron *La patria chica* y *Castillo de naipes*, ambas de 1943; más tarde intervendría en *La Revoltosa* (1949). También bailó, aunque por poco tiempo, con la compañía de Ana de España y en el Ballet de Montemar, grupos que fueron objeto de duras críticas por su parte. Como coreógrafo y director, entre marzo de 1942 y noviembre de 1944 llevó *El amor brujo* a varias ciudades españolas —Burgos, Salamanca y Bilbao entre ellas— con la Compañía de Danzas Españolas de Vicente Escudero y Carmita García, o utilizando, en alguna ocasión, el nombre de Compañía de Alta Coreografía Española.

A partir de 1944 comenzaron sus campañas a favor del “arte profundo”, “flamenco grande”, “cante jondo” o “arte mayor”, que de todas estas maneras se refirió a la parte más selecta de ese arte. Escudero se hizo activista de la pureza para defender las formas “primitivas” del cante y del baile. En busca de linaje, él mismo se presentaba como discípulo y heredero de

⁶ Sainz de la Maza, 1941.

⁷ “Homenaje a Vicente Escudero”, 1941; Montsalvatge, 1941; en este caso el crítico y compositor elogió la fidelidad con que el bailar se mantenía en la misma postura estética desde sus inicios.

⁸ Dentro del panel dedicado a la reconstrucción coreográfica en el X Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Baeza, noviembre de 2021), Raquel Alarcón Saguar reconstruyó *Los panaderos* coreografiados por Vicente Escudero sobre música de Julián Arcas a partir de la película *Goyescas* (1942). Véase Alarcón Saguar, 2022.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Antonio de Bilbao, a la vez que subrayaba el vínculo de Carmita García con Antonia Mercé la Argentina. Su activismo purista se fue desplegando a través de diversas fórmulas y lugares: medios periodísticos, conciertos, conferencias, cante y grabaciones.

En una primera fase, Escudero cedió la palabra a Fernando Roldán May, el cineasta y periodista a quien se había encargado el film *Gitanos en Castilla*. Era Roldán May quien presentaba con su discurso los recitales de danza española apoyados por la Vicesecretaría de Educación Popular, que se extendieron a Barcelona (abril de 1944), Madrid (junio de 1944) y más tarde a Zaragoza, Pamplona, San Sebastián, Bilbao, Santander, La Coruña, Vigo, Valladolid y Sevilla. A modo de ejemplo, diremos que para los días 6 y 9 de junio de 1944 se anunciaron en teatro Español *Dos recitales de Danza Española. Homenaje al Arte Flamenco Puro (Arte Profundo)*. En el programa se especificaba que Roldán May haría una breve disertación sobre “El Arte Flamenco y sus Estilos”, Vicente Escudero y Carmita García interpretarían los bailes flamencos “jondos”, los “más complicados y puros hoy casi completamente desaparecidos, sobre todo los masculinos”, pero también ejecutarían otros bailes “más directos” del arte flamenco: *La farruca*, de Manuel de Falla; *Sevilla*, de Isaac Albéniz; *Zapateado*, de Pablo Sarasate; y la *Danza de la gitana* del ballet *Sonatina* de Ernesto Halffter; a ellos añadiría Carmita García su celebrado *Bolero*. Les acompañaban en este programa los pianistas Alfredo Romero y Eugenio Barrenechea, el “cantador profundo” Jacinto Almadén y los guitarristas Ramón Montoya y Mario Escudero⁹.

Unas declaraciones, firmadas por Roldán May en un diario salmantino poco antes de una actuación en la ciudad, resultan muy ilustrativas respecto a la filosofía de estos recitales — combinación de discurso purista, racista y de género— con cita expresa de Ernesto Giménez Caballero, el intelectual del fascismo español:

Porque no es baile español, sino degeneración de este arte, lo que vemos en tanto tablado de variedades, en tanto espectáculo mal llamado de “arte español” o de “solera de España”. No tienen ni remota relación con la auténtica danza española estos bailes chabacanos que nos exhiben tantas bailarinas a base de zambras, con movimientos negroides o esas “bulerías” híbridas.

El baile español, sobre todo cuando de baile de hombre se trata, es “recio y robusto como El Escorial”, como ha dicho de Vicente Escudero el gran escritor Giménez Caballero.¹⁰

Andando el tiempo no le fue del todo bien a Escudero con Roldán May, que incumplió su compromiso y desapareció con un billete kilométrico ya pagado; por este motivo Escudero pidió a Gasch ayuda para localizarle a través de su hermano, que vivía en Barcelona¹¹. Más tarde, tampoco daría frutos la preparación de una serie de actuaciones en Londres,

⁹ Vicente Escudero y Carmita García, 1944.

¹⁰ Roldán May, 1944.

¹¹ Escudero, 1944.

proyectadas con los empresarios Céspedes y Cossío, de nuevo al frente de una compañía con la que Escudero pensaba volver a programar *El amor brujo*, una suite de danzas y un ballet flamenco. Tras varios retrasos y disputas, finalmente, las actuaciones londinenses no se llevaron a cabo¹². Por ello, en privado, Escudero se referirá a los empresarios como *busca-ruinas* o *artisticamandanga*¹³.

Entre todos estos vaivenes, hubo algunos momentos de verdadera crisis. En agosto de 1945, desde la casa que un amigo de la infancia tenía en Zarauz, Escudero escribió al crítico catalán Sebastià Gasch, con quien tenía confianza debido a la larga amistad que habían mantenido, y le describió los “momentos de angustia” que estaba viviendo:

Pues los recitales en España los abandoné porque an sido los que me an ayudado a la ruina[,] en la ultima tourne por aqui que di 8 recitales sali perdiendo 4000 pesetas que eran las ultimas que me quedaban y yo antes de iniciarla crei que ganariamos algo.¹⁴

Un poco más tarde reflexionará sobre las causas de su situación:

Lo que me pasa a mi es un caso único en la historia a pesar que tengo yo la culpa con creces; primero por haber benido a España, segundo por no haberme marchado hace dos años a la Argentina, cuando me lo ofrecieron (miedo a los mareos)[,] tercero por no querer hacer variedades con una loca de un manicomio y un cómico del cemento[,] y cuarto por haber gastado con las familias y yo mismo demasiado dinero[,] asi que ya ves Sebas como tengo yo la culpa. Ahora lo que no hay derecho es que yo no trabaje y cuando é trabajado perdiendo dinero[,] otras de las causas de mi undimiento económico.¹⁵

Desechada ya la opción de los recitales, Escudero comentaba, en ese mismo documento, el tipo de conferencia ilustrada que a partir de entonces se proponía llevar a cabo, en una sala barata, no muy grande y vendiendo por adelantado las invitaciones a mecenas e intelectuales. Además, defendía que se había arruinado por mantener la dignidad artística:

Yo pienso ir a Barcelona el mes de Octubre[,] no te puedo decir si a primeros o a últimos[,] depende si puedo hacer alguna conferencia en el camino Valladolid-Madrid por ejemplo. Creo que en Barcelona sacaria unas pesetas pues esto de las plazas serían los mecenas y artistas con entidades los que se encargarían de plazar los billetes y algunos se quedarían con varios para regalarlos a sus amistades[,] propaganda no es necesaria mas que la que se necesita para documentar a los que van a ir por que sino siempre la misma[,] trabajar para los demás[,] lo que si se anunciaría son las plazas limitadas[,] por ejemplo 200 invitaciones de dos personas

¹² Escudero, 1946c.

¹³ Escudero, 1947b.

¹⁴ Escudero, 1945a. En la transcripción de las cartas de Escudero respetamos la ortografía original, con todas sus faltas y una ausencia casi total de tildes. Únicamente añadimos alguna coma, entre corchetes, cuando nos ha parecido necesaria para facilitar la comprensión de los fragmentos textuales reproducidos.

¹⁵ Escudero, 1945b.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

cada una[,] 201 ya no se admiten[,] al precio de X pesetas[,] yo creo que con tiempo en Barcelona y con esta modalidad se plazarian las 200 invitaciones[,] [¿] no te parece[?] esto se podria hacer en la sala Mozar[t] que es justo para estas cosas pequeña y barata. Asi querido Sebas que ami no me importa que se sepa que yo me é arruinado por sostenerme en mi camino artístico[,] por no perder la dignidad que esta salvada[,] lo que pasa es que hay que saber a quién se dice y como se dice ¿verdad? Se lo puedes decir a tu amigo mecenas del arte haber si puede venir en mi ayuda artisticamente ablando [...]”¹⁶

En efecto, de esta idea se derivó la conferencia ilustrada que tituló “El misterio del Arte Flamenco”, ofrecida por primera vez en Bilbao (Escudero, 1945b) y luego en el Instituto Británico de Madrid, gracias a la invitación de Walter Starkie (Escudero, 1946a), en el Colegio de Notarios y en el Colegio de Médicos de León (Escudero, 1946b). A diferencia de los anteriores recitales de danza española, el propio Escudero tomó la palabra en estas conferencias, cuyo título hacía énfasis en la dimensión mítica de un pasado ancestral, que se ilustraban con piezas a solo de Vicente y Carmita acompañadas por el piano —el purismo se acomodaba a las prácticas que convenían— y la guitarra.

También en la primavera de 1946 Escudero llevó cabo con Carmita García una *Reconstitución del baile de candil al estilo goyesco* en la sala Bolero de Barcelona, lo que muestra, una vez más, la versatilidad que el defensor de lo jondo se veía obligado a cultivar, alternando flamenco, danza estilizada y baile bolero cuando era necesario. Con todo, siguió haciendo algún recital, junto a Carmita García, en el que además de las danzas basadas en la música de Falla, Granados, Brente-Monreal o Morera y el *Bolero* clásico de Carmita, Escudero interpretaba su repertorio más jondo: *Alegrías*, *Ritmos* (su famoso baile sin música) y *Seguiriya gitana*. Véase como ejemplo la nota que un programa del teatro Principal de León incluyó sobre esta última, insistiendo en la dimensión primitiva y ancestral, ritual, litúrgica y desgarrada del baile de Escudero:

Las “seguidillas [*sic*] gitanas” son la expresión desolada de un dolor secular y de raza, que si alguna vez intenta revelarse [*sic*] contra su propia amargura, eterna y fatalmente concluye esclavizada por ella. Tienen la profunda melancolía trashumante de las tribus indostánicas, que con el lamento litúrgico de esta música de sollozos y quejas acompañan su éxodo infinito a través del mundo. Convertir el desgarrar de su ritmo en danza es evocar los ritos primitivos de un pueblo disperso y apresar en el movimiento acompasado de la figura la más honda e irreparable de las tribulaciones.¹⁷

Sin abandonar nunca el tono polémico en sus declaraciones periodísticas, aún hay otra estrategia en la que no nos vamos a detener aquí, pero que merecería un estudio específico. Antes de pasar al tema central de este artículo, dejamos constancia del importante paso que el artista dio en la línea que se había marcado: se decidió a escribir su primer libro, en parte autobiográfico, en parte vehículo de su ideario estético y teórico, lo que sin duda tuvo que

¹⁶ Escudero, 1945b.

¹⁷ *Recital de Danza Española*, 1946.

representar para él un gran esfuerzo teniendo en cuenta las dificultades que el bailaror tenía para la expresión escrita y la ortografía. *Mi baile* (editado por Montaner i Simón, 1947) fue la primera de las tres publicaciones de su autoría —las otras dos serán *Pintura que baila* (1950) y el folleto *Arte flamenco jondo* (1959)— cuya trascendencia para el baile, dentro de la línea neojondista, ha sido comparada por Ordóñez Eslava (2017) con la de Antonio Mairena para el cante.

EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948)

Dado que el concurso organizado en 1948 ha pasado relativamente desapercibido en la bibliografía sobre Vicente Escudero y también en las historias de los concursos de cante jondo¹⁸, a partir de una documentación inédita hasta la fecha, localizada en el Fondo Vicente Escudero del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y la Música, complementada con algunas fuentes hemerográficas, presentamos un estudio pormenorizado de este evento que supuso un eslabón intermedio entre el certamen granadino de 1922 y otros concursos posteriores como el de Córdoba —iniciado en 1956 y de andadura regular gracias a su celebración trianual—, además de las celebraciones del cincuentenario del primero que tuvieron lugar en 1972.

Bases del concurso y premios

Un artículo publicado en *Yugo* (Almería) anunció a primeros de mayo de 1948 un próximo “Concurso nacional de cante jondo” que aspiraba a tener la misma brillantez que el celebrado en Granada veinticinco años antes. El articulista no aportaba información del todo exacta, ya que el titular se refería al “cante jondo” —y no al “arte jondo”— y en el texto se hacía referencia a unos concursos preliminares que se celebrarían en Sevilla, Málaga, Granada, y tal vez en Cádiz¹⁹. En realidad, para esa fecha las pruebas preliminares ya habían tenido lugar en tres de estas provincias. Por otra parte, tal y como se mostrará

¹⁸ Blas Vega y Ríos Ruiz no le dieron entrada propia en el *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2.^a ed. 1990), aunque lo mencionaron en las entradas relativas a seis artistas: el Niño de Alora, el Manco de Jerez, Pericón, el Posadero, el Pili y Regla Ortega. Por su parte, Blas Vega se refirió brevemente a este certamen en un párrafo de *El Flamenco en Madrid* en el que mencionó los nombres de los premiados (Blas Vega, 2006, p. 183). Otra de las pocas alusiones específicas del concurso de 1948 se publicó en 2011 en *Papeles flamencos* (Pérez Merinero, 2011). Por su parte, Navarro García le dedicó un epígrafe de su monografía sobre Vicente Escudero, en el que también cambió el nombre —lo denominó Concurso Nacional de Cante Jondo— y reprodujo sendos comentarios de *La Vanguardia Española* y *ABC* (Navarro García, 2012, pp. 170-171). En los dos últimos casos, al retitular el evento como “Concurso de cante jondo” quedó modificada la razón de ser de este certamen, organizado por un bailaror, que, precisamente para incluir el baile, decidió utilizar la etiqueta de “Arte jondo” evitando así referirse solo al cante.

¹⁹ Estefanía, 1948.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

unas líneas más abajo, estas se llevaron a cabo en Sevilla, Málaga y Cádiz, pero no en Granada.

Lo cierto es que, desde los primeros meses de 1948, Vicente Escudero venía trabajando en la organización de un Gran Concurso Nacional de Arte Jondo junto a otras dos personas, el abogado y escritor Gonzalo Valero Martín y el publicista Adolfo García Egea. En efecto, este certamen pretendía emular—incluso mejorar y ampliar— un cuarto de siglo después el emblemático concurso de 1922 cuyo centenario celebramos en 2022.

Gonzalo Valero Martín (1890-1969) era hijo del escritor Juan Valero de Tornos y autor de numerosas comedias de éxito estrenadas a partir de 1909. Entre otras muchas obras teatrales y alguna zarzuela, había escrito en colaboración con L. Marcillac el texto de la comedia lírica flamenca *Guitarra, la Macarena*, que en junio de 1936 se llevó a escena en el teatro Pavón con gran éxito para el Niño de Marchena, acompañado por el Niño de Almadén y una bailaora²⁰. Poco antes del concurso que nos ocupa, Valero Martín estaba dando los últimos toques a su libro *Locuras de guitarra*, de ambiente andaluz²¹.

El otro colaborador de Escudero en la organización del concurso, Adolfo García Egea, estaba domiciliado en la madrileña calle del Prado, 3, principal derecha, y es quien firma la copia de una carta dirigida a uno de los patrocinadores de los premios. En ella daba al propietario del Rincón Cordobés de Madrid (calle Huertas, 12), de nombre Francisco Rubio, indicaciones sobre cómo grabar la copa y le solicitaba que la enviase para exponerla junto a las restantes en un escaparate de la capital²².

Este documento deja claro que, en principio, se pensaba en celebrar la final del concurso en la primera semana de mayo y que a finales del mes de febrero ya estaba cerrada la nómina de donantes de premios y copas. Eran los siguientes:

CANTE JONDO

1.º PREMIO.-Pedro Domecq, copa y	3.000 ptas.
2.º PREMIO.- Juanita Reina, copa y	2.000 ptas.
3.º PREMIO.- Rincón Cordobés, copa y	1.000 ptas.

²⁰ Fadrique, 1936; Suárez Solís, 1936.

²¹ “Jerez va a participar”, 1948.

²² García Egea, 1948a.

BAILE JONDO MASCULINO

1. ^{er} PREMIO.- Vicente Escudero, copa y	3.000 ptas.
2.º PREMIO.- Carmen Amaya, copa y	2.000 ptas.

BAILE JONDO FEMENINO

1. ^{er} PREMIO.- Pilar López, copa y	3.000 ptas.
2.º PREMIO.- Conrado Blanco, copa y	2.000 ptas.

PREMIOS ESPECIALES

Cante por Siguiriyas Gitanas, premio Pedro Chicote, copa y	1.000 ptas.
Baile por Alegrías, premio Carmita García, copa y	1.000 ptas.
Baile por Soleares, premio Pilarín Cerezo, copa y	1.000 ptas. ²³

Obsérvese que aquí se utiliza la denominación “baile jondo”, en lugar de “baile serio” que aparecerá en otros documentos, y que se prometían más premios para el arte coreográfico que para el sonoro: cuatro premios para el cante (1.º, 2.º y 3.º más el especial), sin distinción de sexos, frente a seis premios para el baile, cuatro de ellos con división entre baile jondo “masculino” y “femenino”, y otros dos especiales para las alegrías y las soleares²⁴. Los donantes de los galardones eran empresarios (Pedro Domecq, Conrado Blanco), propietarios de locales (Pedro Chicote, Rincón Cordobés de Madrid) o artistas, fueran del canto (Juanita Reina) como, sobre todo, del baile (Vicente Escudero, Carmen Amaya, Pilar López, Carmita García y Pilarín Cerezo).

En la documentación asociada al concurso se presumía de emular el prestigioso concurso de 1922 y así se reconocía en una nota al pie (fig. 2) que rezaba: “El dibujo simbólico es el mismo usado en el Concurso de Granada de 1922”, es decir, el realizado por el pintor Manuel Ángeles Ortiz con ayuda de Hermenegildo Lanz. Tanto en la imagen del concurso de 1948 que se utilizó para un anuncio como en las bases de la convocatoria como en el papel con membrete impreso, se conservó intacta la acumulación cubista de elementos jondos creada en 1922: guitarras, pentagramas, abanico, vaso y botella, con un ojo lloroso dentro de un corazón desgarrado por siete puñales en el centro, y todo ello rodeado por

²³ García Egea, 1948a.

²⁴ García Egea, 1948a.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

flores, estrellas y lunas, con los dos nombres de cantes, la soleá y la siguiriya, desplegados en la zona izquierda del diseño. Por otra parte, parece que el pintor granadino Ángel Carretero, amigo de Escudero²⁵, ejecutó algún boceto, aunque no sabemos de qué tipo, por el que recibió 300 ptas.



Figs. 1. y 2. Anuncio del Gran Concurso Nacional de Arte Jondo y cubierta de las bases del concurso, ambos con la reproducción del diseño que Manuel Ángeles Ortiz hizo en 1922 (Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4).

²⁵ Años atrás Ángel Carretero había acompañado al bailar durante una entrevista realizada para el diario *El Defensor de Granada* (Dueñas, 1932).

Una hoja tamaño cuartilla (fig. 1) que probablemente se repartiría por calles, locales y teatros, anunciaba las tres funciones finales y, además de reproducir un terceto de soleares (“Al coger la zarzamora / Se me ha clavaito [*sic*] una espina / Que hasta el corazón me llora”), aclaraba con un paréntesis, al igual que se había hecho en 1922, que Arte Jondo quería decir “cante y baile andaluz”. Se mencionaba expresamente el apoyo del Ayuntamiento de Madrid para la realización del concurso, y, en todo caso, el carácter nacional del certamen se justificaba por la celebración de la fase final en la capital española, planteada como una competición entre cantaores andaluces y madrileños: “Tomarán parte los cantadores de cante grande que se han seleccionado en Andalucía, en noble competencia con los de Madrid”. Tal y como consta en este anuncio impreso por Los Tres Avisos, finalmente las fechas de la final se retrasaron y el concurso se celebró en el Monumental Cinema de Madrid los días 15 y 16 de mayo de 1948, a las 12 de la mañana, y el día 17 del mismo mes, en horario nocturno, a las 22:45.

De acuerdo con otro documento de fecha anterior, un borrador mecanografiado del contrato firmado entre Vicente Escudero y Manuel Herrera Oria, este en representación de Filmófono S. A., entidad propietaria del edificio denominado Monumental Cinema²⁶, en principio se había solicitado el teatro para los días 2, 6, 9 y 15 de mayo, de 12 a 14 de la tarde —de hecho, el programa impreso aún llevaría estas fechas iniciales, corregidas tras la impresión con un papel sobrepuesto que indicaba las definitivas del 15, 16 y 17 de mayo—. En este mismo documento constaba el apoyo al concurso por parte de cuatro personalidades: el compositor Joaquín Turina, por entonces ya enfermo —moriría unos meses más tarde, en enero de 1949—, de quien posiblemente se esperaba alguna ayuda desde su puesto en la Comisaría de la Música; y, a continuación, eran mencionados el crítico y director general de Cinematografía y Teatro Gabriel García Espina, el periodista Pedro Mourlan[e] Michelena y el poeta José Carlos de Luna. Todos ellos estaban ligados a las instituciones franquistas y los tres últimos más particularmente al entorno falangista y la prensa del movimiento. Sobre el apoyo fallido de García Espina al concurso volveremos más adelante, pero conviene aclarar que posteriormente ninguna de estas figuras volvería a ser mencionada en la información impresa a partir de entonces. Por lo demás, según consta en este documento, Filmófono percibiría un 35% de los ingresos de taquilla y Vicente Escudero dispondría de tres palcos y veintidós butacas de patio cuyo importe no se computaría en los ingresos de taquilla. Además, como era costumbre, se pondrían dos palcos a disposición del director general de Seguridad y del capitán general de la Región²⁷.

Se imprimió también un folleto con las bases del concurso (su cubierta se reproduce en la fig. 2). En sus cinco carillas, se repetía la explicación sobre el arte jondo, esta vez desglosado en “cante y baile primitivo andaluz” y se subrayaba el valor añadido que para el concurso representaba el patrocinio de “altas personalidades de las Artes y las Letras”, ya

²⁶ [Borrador de contrato], 1948.

²⁷ [Borrador de contrato], 1948.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

sin más precisión. La finalidad del certamen era “renacer, conservar y purificar” las antiguas manifestaciones, tal y como antaño se había hecho en el concurso de 1922:

Comprendiendo la importancia que para la vida artística de los pueblos tiene la conservación de sus cantes y bailes primitivos, se ha organizado el presente Concurso, con el objeto de estimular en el pueblo el cultivo de los antiguos cantes y bailes, en muchas partes absolutamente olvidados.

Este Concurso tiene como finalidad el renacimiento, conservación y purificación del antiguo cante jondo (cante grande) y baile serio, que, mal estimado e incomprendido por las gentes de ahora, se considera como un arte inferior, siendo, por el contrario, una de las manifestaciones artísticas populares más valiosas del mundo; por ello, nosotros nos inspiramos en aquel célebre Concurso que patrocinaron nuestros genios Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga y Santiago Rusiñol, que se efectuó en Granada, los días 13 y 14 de junio de 1922, que tanta resonancia tuvo en España y en el extranjero.

Si aquel célebre Concurso, que a nuestra forma de ver pecó de una grave falta el no haber incluido [*sic*] el baile, se hubiera vuelto a reproducir una y otra vez, a estas horas estaría a la altura que se merece, pues no hay que olvidar que de este arte salieron las mejores páginas musicales de *El sombrero de tres picos*, *El amor brujo*, *Los jardines de España* y *Las siete canciones*²⁸, que es casi toda la obra del inmortal maestro Manuel de Falla. También bebieron en estas ricas fuentes andaluzas los grandes maestros Isaac Albéniz, Granados y Turina, en música; Ignacio Zuloaga y Julio Romero de Torres, en pintura; los Machado, Salvador Rueda, José María Pemán, José Carlos Luna, etc., en poesía.²⁹

A notar que “cante jondo” se hace aquí equivalente de “cante grande”, pero se evita la expresión “baile jondo” prefiriendo la de “baile serio”. En lo que afecta a la parte coreográfica, el concurso trataba, por lo tanto, de revalorizar el baile “andaluz”, “primitivo” y “serio”.

Por lo demás, la definición de “cante jondo” vertida en la convocatoria sigue muy de cerca las pautas del célebre concurso de Granada. Tal y como en aquella ocasión había explicado Manuel de Falla, el cante jondo o cante grande se identificaba con el grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genérico era el de la *siguiriya gitana*, de la que procedían otras canciones conservadas por el pueblo como los *polos*, *martinetes* y *soleares*. En cambio, quedaban excluidas del concurso de 1948 *malagueñas*, *granainas*, *rondeñas*, *sevillanas*,

²⁸ Se comprende la mención de *El sombrero de tres picos* y *El amor brujo*, dos ballets con música de Falla que habían sido cruciales para el desarrollo de la danza escénica española, pero es extraña la inclusión al mismo nivel de las *Noches en los jardines de España* (una música considerada por Diaghilev, pero que no llegó a estrenarse como ballet por su compañía) y de las *Siete canciones populares españolas*. En todo caso, es cierto que el texto parece referirse más bien a la inspiración de los compositores en el baile y no específicamente a los ballets.

²⁹ Gran Concurso Nacional de Arte Jondo, 1948a.

peteneras, etc., con la única excepción de las *malagueñas* de Enrique el Mellizo o de Antonio Chacón, por considerarlas afines al cante jondo o grande. Los concursantes, sin distinción de sexo ni edad, estaban obligados a cantar *siguiriyas gitanas*, *soleares*, *serranas*, *polos*, *cañas*, *malagueñas* y *martinetes*, y para optar al premio especial de *siguiriyas gitanas* debían cantar dos de diferentes estilos.

Para remarcar las coincidencias y pequeñas diferencias presentamos a continuación dos tablas con los cantes solicitados y excluidos en los concursos de 1922 y 1948:

Cantes solicitados en 1922³⁰	Cantes solicitados en 1948
Sección primera: Siguiriyas gitanas	Siguiriyas gitanas
Sección segunda: Serranas Polos Cañas Soleares	Soleares Serranas Polos Cañas
Sección tercera (cantos sin acompañamiento de guitarra): Martinetes – Carceleras Tonás Livianas Saetas viejas	Martinetes
	Malagueñas de Enrique El Mellizo o de Antonio Chacón (<i>permitidas como excepción</i>)

Tabla 1. Cantes solicitados en los concursos de 1922 y 1948. Elaboración propia.

Cantes excluidos tanto en 1922 como en 1948
Malagueñas
Granadinas
Rondeñas
Sevillanas
Peteneras

Tabla 2. Cantes excluidos en los concursos de 1922 y 1948. Elaboración propia.

Por lo que respecta al “baile serio”, un aspecto ausente en la convocatoria del certamen de 1922 (salvo por las actuaciones de la Macarrona y el cuadro gitano del Sacromonte que se hicieron por contrato, pero fuera de concurso), en las bases de 1948 se reproducían

³⁰ De acuerdo con *El cante jondo (Cante primitivo andaluz)* y *Concurso de Cante Jondo (cante primitivo andaluz)*, publicados en Granada por Urania en 1922. Para la reedición de 1997 véanse las entradas bibliográficas correspondientes.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

entrecomillados cinco párrafos de Vicente Escudero cuya reivindicación reproducimos íntegra a continuación:

A mi juicio tiene tanto interés o más que el cante, pues éste no puede salir de nuestro suelo; porque separando los países hispanoamericanos en los demás no lo entienden más que un reducido grupo de intelectuales, que saben darle el valor que merece.

En cambio, el baile agrada apasionadamente a todo el mundo; de manera que si el cante hay que cuidarlo, porque interesa a nuestra música, a nuestro pueblo, con doble motivo hay que cuidar el baile que, además de interesarnos de que sea sobrio, recio y majestuoso, también nos debe interesar para que cuando pase las fronteras no sea con esos bailes chicos que, en general, son blandos y pobres de técnica, la mayoría de las veces a base de movimientos de mal gusto y antiestéticos.

Siempre se habla de cante grande y cante chico, y yo he pensado en calificar también el baile de chico y grande, puesto que así es.

Al primero pertenecen las *bulerías*, *tanguiyo* y *zambra*, pues la *farruca* yo la considero de transición hacia los bailes grandes, que son las *alegrías*, *zapateado* y el baile por *soleares*. Con este yo no estoy muy de acuerdo, pero, en fin, como su cante está en la categoría de los grandes, lo acato, lo mismo que el *tanguiyo*, bailado por el sexo femenino, porque tiene algunos detalles buenos.

La finalidad de este Concurso es la misma que la del cante, reconocer, conservar y purificar el antiguo baile que en otra época se le llamaba *baile serio*, incomprendido por las gentes de ahora, absorbidas por la bulla y el movimiento de los bailes chicos, desvirtuados al uso de estos tiempos. En la época en la que se bailaba el *baile serio* en los cafés cantantes nadie le daba importancia, sino, al contrario, lo menospreciaban, considerándolo también como un arte inferior, siendo como yo digo en mi libro titulado *Mi baile*, uno de los más interesantes del mundo, si no el mejor, y seguro el más completo. Sin embargo, en esta época, todo el público en general se entusiasma con el baile chico, facilón, que vengo de mencionar más arriba. El motivo creo yo que consiste en el que no le dan el baile grande, que es el único que tiene valores artísticos y técnicos.³¹

En vista de estas manifestaciones de Escudero, las bases del concurso valoraban principalmente las alegrías, el zapateado y las soleares (estas con alguna reserva), pero consideraban igualmente la farruca por su carácter de transición hacia los bailes grandes, y el *tanguillo* porque, como él mismo escribió, “tiene algunos detalles buenos”. En este punto llama la atención el cambio de criterio ya que en *Mi baile* Escudero había considerado la farruca baile chico y había manifestado sus reservas ante el baile por soleares (Escudero, 1947a/ 2017, p. 38 y p. 47).

³¹ *Gran Concurso Nacional de Arte Jondo*, 1948a.

Tal y como hemos avanzado más arriba, en el apartado del baile la convocatoria se dividía por sexo, de forma que los bailaores tendrían que interpretar *alegrías*, *zapateado* y *farruca*, y las bailaoras ejecutarían *alegrías*, *soleares* y *tanguiyos*. En otras palabras, solo las *alegrías* eran comunes a ambos sexos. Para mayor claridad, volcamos en la siguiente tabla la información anterior:

Bailes serios solicitados (hombres)	Bailes serios solicitados (mujeres)	Bailes chicos excluidos para hombres y mujeres	Bailes chicos excluidos para hombres
Alegrías	Alegrías	Bulerías	
Zapateado	Soleares (<i>Escudero no está muy de acuerdo, pero las acepta porque como cante están entre los grandes</i>)	Zambra	
Farruca (<i>de transición hacia los bailes grandes</i>)	Tanguiyos (<i>Escudero los admite para las bailaoras "porque tiene algunos detalles buenos"</i>)		Tanguiyos

Tabla 3. Bailes solicitados y excluidos en el concurso de 1948. Elaboración propia a partir de las bases del concurso.

Las bases establecían igualmente que en las fases eliminatorias se podrían cantar tres de los cantes enumerados, además de la *siguiriya gitana* simple, sin el cambio, y que en el cante por *siguiriya gitana* se podría cantar el martinete en la llamada de cambio. En cuanto al baile, sería obligatorio interpretar dos de los mencionados y para la final sería obligatorio ejecutar todos los exigidos.

Por último, al igual que en la convocatoria de 1922, se advertía que serían seleccionados los concursantes que siguieran estilo popular ajustado a las viejas prácticas, “evitando todo floreo abusivo y devolviendo al cante jondo y baile serio aquella sobriedad, desgraciadamente perdida, que constituía una de sus más grandes bellezas”. Por el mismo motivo, se rechazaban los cantes y bailes modernizados, aquellos que imitasen estilos teatrales o de concierto. En la misma tónica, se precisaba que no premiaría a cantantes y bailarines sino a bailaores y cantaores. Y se mantenía, por último, en la misma línea del concurso granadino, un comentario sobre la heterodoxia interpretativa, puesto que al parecer estaba permitido desafinar o salirse del detalle rutinario en el baile. En síntesis, lo importante era “bailar bien y a compás”. Los participantes debían llevar trajes adecuados para el baile y se aclaró que el jurado estaría formado por personas competentes que no se dejarían “influnciar por nada ni por nadie en sus decisiones”. En caso de disconformidad entre los miembros de jurado decidirían dos árbitros nombrados entre los profesionales.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Mientras que en el certamen granadino de 1922 quedaron excluidos los artistas profesionales, en las bases del de 1948 no se hizo alusión a este aspecto. Otra diferencia importante radica en que en aquel certamen se establecieron premios para los guitarristas, mientras que en el de 1948 se ofreció a los concursantes el acompañamiento de tres guitarristas contratados por la organización. De hecho, en la relación de gastos elaborada tras la celebración del concurso aparecerán mencionados los guitarristas Mario Escudero, Jesús Escudero, Eugenio González y Antonio el Albaicín (que costaron, entre todos, 2.200 pesetas) así como dos cantaores de acompañamiento para el baile: Rafael Romero y Rosalía (a quienes les fueron abonadas 900 pesetas)³².

Por último, las bases informaban de que antes de comenzar el concurso nacional se efectuarán pequeños concursos preliminares en Málaga, Cádiz, Jerez y Sevilla, con sus correspondientes premios, y los ganadores serían trasladados a Madrid, con todos los gastos pagados, para tomar parte en la fase final. Los boletines de inscripción podían ser recogidos en el local donde se efectuase el concurso en cada ciudad³³.

El viaje de la comisión organizadora por Andalucía. Los artistas seleccionados

Al comenzar la organización del concurso se produjeron una serie de gastos que aparecen en primer lugar bajo el epígrafe “Madrid” en el documento “Gastos para el Concurso nacional de Arte Jondo” (1948a). Son los siguientes:

Imprenta “Los Tres Avisos”	2.280	ptas.
Fotograbado “Iris”		161,92
Fotograbado “Iris”	450	
Por trabajo de propaganda a Don Leocadio Mejías	500	
Boceto ejecutado por el Pintor Don Ángel Carretero	300	
Gastos conferencias, telegramas, taxis, etc. etc.	250	
Gastos para examinar concursantes y guitarristas	200	
Gastos correspondencia y papelería	150	
Anticipo Sr. Egea	2.400	

Tal y como en su día lo habían hecho Federico García Lorca y Manuel Ángeles Ortiz, una vez conseguidos los donantes de los premios e impresas las bases, Vicente Escudero y sus colaboradores, Gonzalo Valero Martín y Adolfo García Egea, fueron en busca de los cantaores y bailaores requeridos. En una carta dirigida a Sebastià Gasch, Escudero decía haber estado 45 días por toda Andalucía, junto con sus dos ayudantes, “buscando cantaores rancios” y “haciendo concursillos”³⁴.

³² *Gastos para el Concurso nacional de Arte Jondo*, s.f.

³³ Gran Concurso Nacional de Arte Jondo, 1948a.

³⁴ Escudero, 1948a.

Y, en efecto, otros documentos lo confirman. De la relación de gastos asociados al concurso entregamos las fechas de estancia en cada una de las cuatro ciudades andaluzas:

- Málaga: del 23 de marzo al 3 de abril. Constan gastos de alojamiento (1.587 ptas.), desplazamientos a pueblos (1.100 ptas.) y pérdidas en el teatro Albéniz, además del pago a los guitarristas que intervinieron en el concurso (400 ptas.).
- Sevilla: del 4 a 12 de abril. Gastos de pensiones (1.036,95 ptas.) y gastos extraordinarios para buscar y tratar artistas flamencos en Sevilla y pueblos (1.200 ptas.).
- Jerez de la Frontera: del 12 a 17 de abril. La relación de gastos incluye alojamiento (911 ptas.) y pago a guitarristas por el concurso celebrado en una sala de la plaza de toros (700 ptas.).
- Cádiz: del 18 al 23 de abril. Pensiones (673,25 ptas.), gastos extraordinarios de taxis y otros para buscar artistas flamencos y pago a guitarristas para el concurso que se celebró en el teatro Falla “a puertas cerradas” (900 ptas.).
- Sevilla: del 23 a 28 de abril. De esta segunda estancia en la ciudad constan gastos de alojamiento (1.261 ptas.), gastos extraordinarios y pago a guitarristas para el concurso que se celebró en el local del *Diario de Sevilla* (700 ptas.)³⁵.

Además de este informe sobre los gastos, gracias a diversas referencias de prensa coleccionadas en un álbum en el que se pegaron los recortes —agrupados por ciudades, aunque sin indicación precisa de diario ni fecha—, conocemos algunos detalles sobre los procesos de selección, que compilamos a continuación.

Por una entrevista conservada en este dossier sabemos, por ejemplo, que en las pruebas de Málaga los artistas elegidos tras su actuación en el teatro Cervantes fueron el Niño de Álora, el Niño de Cartagena y la bailaora la Paula. La prensa destacó la buena acogida de la comisión de Festejos y el ofrecimiento de un premio extraordinario para la mejor malagueña. Igualmente se comentó que Carlos Pickman había ofrecido una cantidad en metálico para el artista que mejor interpretase el cante de Juan Breva, por fandangos verdiales, un premio que, sin embargo, no volvería a ser mencionado en la documentación posterior³⁶.

³⁵ *Gastos para el Concurso nacional de Arte Jondo*, s.f.

³⁶ “Durante los días de feria se celebrará el concurso de cante jondo”, s.f.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

En Sevilla, se anunció que, tras la reunión de la comisión organizadora con los presidentes de peñas y casinos celebrada en el domicilio social de la peña Puerta de Triana, se acordó que, durante la feria, concretamente los días 18 y 23 de abril³⁷, en la caseta de los barrios y de una a dos de la madrugada, se presenciara la interpretación de cuantos artistas quisieran tomar parte en el concurso. Previamente, debían inscribirse en las peñas culturales o casinos, en el Ateneo o en la casa de Pepe Pinto. En la prensa se recordó que los cantaores debían interpretar tres piezas y los bailaores dos³⁸. Se informó igualmente sobre el jurado que iba a seleccionar a los cuatro artistas que representarían a Sevilla en el concurso nacional: dos cantaores, un bailaor y una bailaora. Formaban parte de dicho jurado nueve personas, todas de sexo masculino, que enumeramos a continuación, añadiendo a lo indicado en el recorte de prensa otras informaciones que enmarcamos entre guiones: Carlos Pickman [Pérez] —hijo del conocido fundador de la fábrica de loza—, Joaquín Romero Murube —poeta de la Generación del 27 y conservador del Real Alcázar de Sevilla—, Francisco García Carranza —hermano del torero el Algabeño, recordado por su apoyo a Queipo de Llano—, el poeta andaluz Juan Rodríguez Mateo, Pedro Gutiérrez de la Racilla [*sic*, por Rasilla] —ex presidente de la Sección de Música del Ateneo de Sevilla—, José L. Muñiz Orellana, José Molina Plata —periodista de *El Alcázar*—, el cantante sevillano Pepe Pinto —José Torres Garzón, nacido en 1903 y casado con la Niña de los Peines en 1933³⁹, que, desde 1935, había realizado con ella giras de ópera flamenca organizadas por el empresario Vedrines—, y dos personas de la comisión organizadora, Gonzalo Valero Martín y Vicente Escudero⁴⁰.

En Jerez de la Frontera, “cuna del cante grande” según la prensa local, acudió gran cantidad de público a presenciar las pruebas, que tuvieron lugar el día 17 de abril, a la una de la tarde, en la plaza de toros y con entrada por invitación. Resultaron seleccionados los cantaores Juan Acosta y Manuel Valencia⁴¹.

En tercer lugar, en el concurso celebrado en el teatro Falla de Cádiz, a las 22:30 de la noche, también con entrada por invitación, resultaron seleccionados para pasar a la fase final los cantaores Antonio López el Troni y José Garriot [*sic*] el Chiclanilla [*sic*], así como la bailaora María Cela Riego. También fue “premiado” Juan Molina [*sic*, por Martínez] Vílchez, alias Pericón⁴².

³⁷ Entre estas dos fechas consta que se produjo la estancia de la comisión organizadora en Cádiz.

³⁸ “Una competición de cante y baile organiza la caseta de los barrios”, s.f.

³⁹ Cruces, 2009.

⁴⁰ “Durante los días de feria se celebrará el concurso de cante jondo”, s.f. Este recorte proporciona la única información sobre el jurado. Ignoramos qué personas valoraron las actuaciones en otras ciudades andaluzas.

⁴¹ “La representación jerezana en el concurso nacional de cante «jondo»”, 1948.

⁴² “Gran concurso de «Arte Jondo». Se celebró en función privada en el Gran Teatro Falla”, s.f.

Por último, en diversos recortes de la prensa de Sevilla queda constancia de que, en la segunda estancia de los organizadores en la capital andaluza, entre el 23 y el 28 de abril, estaban inscritos en las eliminatorias celebradas en esa ciudad la bailaora Margarita Cruz y los cantaores el Posadero y Pilar Cruz⁴³ y que fueron seleccionados los cantaores Corchero, Pilar Cruz, el Posadero, el bailaror Pepe Montes y la bailaora Margarita Aruaga [*sic*, ¿por Azuaga?]. Todos ellos representarían a Sevilla⁴⁴.

Con el fin de recapitular la información extraída de las notas de prensa mencionadas sobre los cantantes y bailaores seleccionados en cada una de las ciudades andaluzas, ofrecemos la siguiente tabla:

	Seleccionados en Málaga	Seleccionados en Jerez de la Frontera	Seleccionados en Cádiz	Seleccionados en Sevilla
Cante	El Niño de Álora El Niño de Cartagena	El Manquillo Juan Acosta Manuel Valencia	El Troni El Chiclanilla Pericón	Corchero El Posadero Pilar Cruz
Baile	La Paula		María Cela Riego	Pepe Montes Margarita Aruaga [<i>sic</i>] Cruz

Tabla 4. Artistas seleccionados en los concursos preliminares celebrados en Málaga, Jerez, Cádiz y Sevilla. Elaboración propia a partir de la prensa conservada en el Fondo Vicente Escudero.

Compilamos a continuación alguna información para situar a estos artistas. Comenzando por los seleccionados en el concurso celebrado en el teatro Albéniz de Málaga, recordamos que el Niño de Álora era José González Vergara, nacido en la década de 1910 y natural del pueblo malagueño que incorporó a su nombre artístico; también fue conocido como el Mijita; en 1927 había participado en la Copa Monumental Cinema de Madrid y actuado en Algeciras en 1933⁴⁵. El Niño de Cartagena, también conocido como el Gurri, era Pedro Garrido Santiago y vino al mundo en Cartagena en el año 1908⁴⁶. Por último, Paula García Fernández, la Paula, había nacido en Málaga en 1902⁴⁷. Una calle de su ciudad lleva hoy el nombre de esta artista, que apenas salió de los locales de su comarca, actuaba en el tablao La Gran Taberna, en el Pasaje de Chinitas, en la peña Juan Breva, así como en fiestas, en

⁴³ “El Concurso nacional de cante y baile”, s.f.

⁴⁴ “Concurso nacional de arte «jondo»”, s.f.

⁴⁵ Blas Vega y Ríos Ruiz, 1990b.

⁴⁶ Martínez Vicente, 2017, p. 23.

⁴⁷ Rojo, 2011.

ventas y en la feria de agosto. Fue admirada por Pastora Imperio⁴⁸. Aunque no es mencionada en los recortes relativos a los concursos andaluces, también participaría en la final de Madrid Antonia Fernández Cortés, la madre de esta artista, que rondaría por entonces los setenta años.

En cuanto a los elegidos en el certamen que tuvo lugar en una sala de la plaza de toros de Jerez, el Manquillo parece ser el que figura como el Manco de Jerez en el diccionario de referencia varias veces mencionado en notas anteriores; era un hombre nacido en la ciudad gaditana en el siglo XIX, que hizo su carrera principalmente en Madrid, en fiestas íntimas y en colmaos como el Villa Rosa; cantaba en el estilo de Pepe de la Matrona⁴⁹. De Juan Acosta Jorge se conoce la fecha de nacimiento, 1912, y se sabe que seguía la escuela de Chacón⁵⁰. Por lo que respecta al cantaor gitano Manuel Valencia Peña alias el Diamante Negro, recogemos que nació en 1932 y debutó a los 13 años en Sevilla⁵¹.

Repasemos ahora los nombres de los artistas seleccionados a puerta cerrada en el teatro Falla de Cádiz. Antonio López el Troni nació en Sanlúcar de Barrameda y desarrolló su carrera principalmente en Cádiz y su provincia, con esporádicas salidas a Madrid o Badajoz. Pericón decía de él que “cantaba de maravilla los caracoles de Chacón”⁵². Gracias a una información publicada en 2013 es posible situar la fecha nacimiento del Troni en el año 1876 (Palomar, 2013). El que aparece mencionado en los documentos del Fondo de Vicente Escudero como José Gariot [*sic*] el Chiclanilla es identificado por Blas Vega y Ríos Ruiz como José María Sarlio Gómez, natural de Chiclana de la Frontera (Cádiz) y nacido en 1874, que se ganó el respeto de varios colegas cantaores —como el ya citado Pericón y Pepe de la Matrona— en tanto que conocedor de cantes antiguos. Desarrolló su carrera sobre todo en Cádiz, en reuniones de cabales⁵³. En cuanto a Pericón, o Pericón de Cádiz, este era el nombre artístico del bien conocido Juan Martínez Vílchez, nacido en la capital gaditana en 1901 y que ya había ganado el premio de *siguiriyas* y soleares en el concurso del Circo Price en 1936, y después había ido de gira por Cádiz y Sevilla con los premiados en aquel certamen. Una vez terminada la guerra, Pericón había participado en *Las calles de Cádiz* con Concha Piquer y junto a la Niña de los Peines, Pepe Pinto, la Macarrona, la Malena, etc.⁵⁴. Por último, de María Cela Riego, nacida en Cádiz en 1934, sabemos que fue tanto cantaora como bailaora. Unos años más tarde actuaría en el tablao

⁴⁸ Blas y Ríos, 1990h.

⁴⁹ Blas y Ríos, 1990e.

⁵⁰ Blas y Ríos, 1990a.

⁵¹ Blas y Ríos, 1990d. Más tarde Manuel Valencia formaría parte de la compañía del bailaor Vicente Escudero, de los espectáculos de Lola Flores y del tablao madrileño de Los Canasteros.

⁵² Blas y Ríos, 1990m.

⁵³ Blas y Ríos, 1990c.

⁵⁴ Blas y Ríos, 1990i.

Zambra de Madrid, dirigido por Rosa Durán a partir de 1954, modificando su nombre de pila para llamarse Mary Cela o Maricela⁵⁵.

Menos datos se conocen sobre algunas de las cinco figuras elegidas en las sesiones celebradas en el local del *Diario de Sevilla*. Del cantaor Corchero hemos logrado obtener poca información, pese a las múltiples búsquedas efectuadas. Podría tratarse de Manuel Corchero, uno de los continuadores del estilo de soleares de Ramón el Ollero⁵⁶. El Posadero o el Posaero era el nombre artístico de José Corbacho Redondo, nacido en Jerez en fecha no precisada del siglo XIX, que desarrolló su trayectoria principalmente en Sevilla⁵⁷. En cuanto a la cantaora Pilar Cruz, mencionada en alguno de los documentos citados más arriba, no hemos podido obtener sobre ella ninguna información fiable. Sobre el único bailar masculino seleccionado en los concursos celebrados en Andalucía, y concretamente en Sevilla, Pepe Montes —que después no participaría en la final— no aparece referencia alguna en la bibliografía disponible, pero sí en la prensa de la posguerra⁵⁸. Por último, Margarita Azuaga Cruz fue la única bailaora seleccionada para representar a Sevilla; de ella solamente hemos encontrado algún dato muy concreto: bajo el nombre abreviado de Margarita Cruz actuó en la plaza de toros de Écija el 23 de septiembre de 1947 dentro de un espectáculo cómico-taurino-musical titulado *Claveles sevillanos*⁵⁹.

Leamos ahora el resumen que el propio Vicente Escudero hizo sobre la realización de los concursos en Andalucía para su amigo Sebastià Gasch:

[...] no he tenido tiempo ni para “mutrar” [orinar][,] como todas mis chaladuras romanticas me he metido en una mas y me parece que voi a salir trasquilado[,] figureate que me fuy con dos tios para que me ayudasen[,] uno esta regular como ayudante de organizacion y el otro igual que Cossio, a chupar del botef[,] estuvimos por toda andalucía 45 días buscando

⁵⁵ Blas y Ríos, 1990f; Ríos Ruiz, 2009, p. 28.

⁵⁶ Delgado, s.f.

⁵⁷ Blas y Ríos, 1990k.

⁵⁸ Aparecen varias noticias en la prensa de Madrid sobre sus actuaciones, con la Compañía Española de Ballets (1942), actuando junto con Estrellita Castro en *Romería* (temporada 1944-45, en el Calderón) o anunciando, a su regreso de una gira por Europa, un recital dedicado a la Asociación de la Prensa con acompañamiento orquestal (1944). Destacamos en particular una entrevista que publicó la revista *Medina* en la que Pepe Montes decía haber nacido en Alcalá del Río, se presentaba como discípulo de la Quica y afirmaba que había iniciado su carrera como bailarín en la película *Crisis mundial* como pareja de baile de Pastora Peña (la película, de Benito Perojo, se hizo en 1937). Su padre le envió a Madrid a estudiar Derecho, pero él prefirió dedicarse al baile, ámbito en el que, según sus declaraciones, aspiraba a crear un tipo cinematográfico “a lo Fred Astaire, pero en flamenco” (“Pepe Montes”, 1944, p. 15). En las fuentes consultadas no se aporta su fecha de nacimiento, pero a juzgar por las imágenes fotográficas que las acompañan se diría que en aquel momento no pasaría de los treinta años.

⁵⁹ *La fiesta de los toros en Écija*, 2014).

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

cantaores rancios[,] haciendo concursillos, me ha costado los “sacais” lo que no saquaré ahora [...].⁶⁰

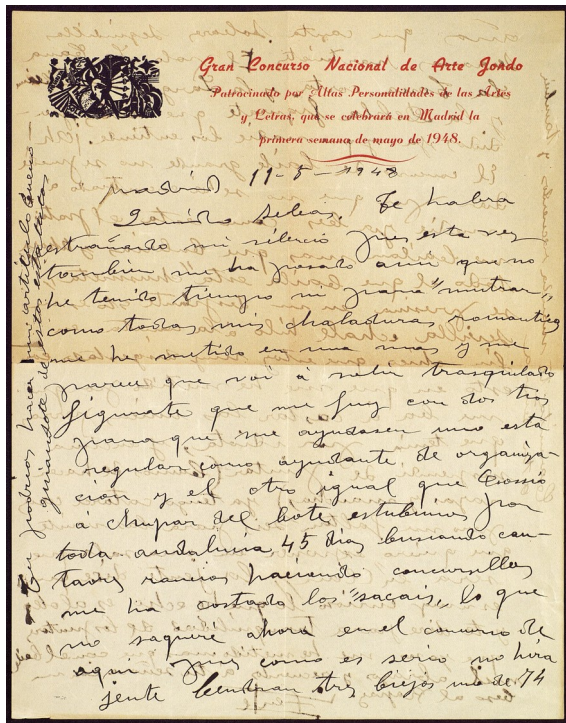


Fig. 3. Carta de Vicente Escudero a Sebastià Gasch, Madrid, 11 de mayo de 1948; papel con membrete del “Gran Concurso Nacional de Arte Jondo Patrocinado por Altas personalidades de las Artes y las Letras que se celebrará en Madrid la primera semana de mayo de 1948”, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

En la información recopilada sobre los quince artistas seleccionados en Andalucía hemos prestado atención, en la medida de lo posible, a sus fechas de nacimiento. En este sentido, observamos que los de más edad eran el Chiclanilla, el Troni, el Manquillo y el Posadero, así como la madre de la Paula, mientras que Pericón, la Paula y el Niño de Cartagena se encontrarían en la cuarentena, y el Niño de Álora y Juan Acosta, en la treintena. En cuanto a Manuel Valencia y María Cela Riego, no eran por entonces más que adolescentes de entre catorce y dieciséis años.

⁶⁰ Escudero, 1948a.

La edad era un componente crucial para este tipo de certamen. Puesto que se trataba de recuperar cantes antiguos, la experiencia de los intérpretes y su conocimiento de cantes o bailes en riesgo de desaparición eran elementos muy valiosos. Por ello, en sus cartas a Sebastià Gasch, Escudero se refería a tres viejos andaluces que irían a Madrid:

[...] bendran tres viejos uno de 74 años que canta soleares[,] seguidillas serranas[,] martinetes[,] El polo[,] La Cana[,] La Tona corta y la Larga[,] la Libiana y la Debla[,] figúrate que cantes perdidos ya y que nadie los entiende ¡Ah! El concurso de baile grande no se puede dar⁶¹ por que no se ha encontrado a nadie[,] ya bes como esta el patio[,] no bailan mas que bulerías y ahora todo el que baila esta “chusmeta” se presina en un desplante[,] esto es en Sevilla[,] echale hilo a la cometa[,] en fin chico que estoy muy disgustado con esto en que me he metido porque me ba a costar las únicas perras que tenía[,] por idiota, encima suspendi de pintar (vamos de hacer rayas y manchas) [,] ya tengo catorce cosas pero me faltan seis para las veinte que quiero exponer [...].⁶²

Atemos cabos: el viejo de 74 años al que Escudero se refiere había de ser sin duda José María Sarlio Gómez el Chiclanilla o Chiclanita, natural de Chiclana de la Frontera (Cádiz) y nacido en 1874. Es él quien, según el bailaor, sabía cantar seguidillas serranas, martinetes, el polo, la caña, la toná corta y la larga, la liviana y la debla, cantes perdidos por entonces tal y como se afirma en el fragmento citado. Pericón recordaba que él era el único que cantaba alguna romera y la soleá petenera que ya nadie más se sabía⁶³. Además, en la carta Escudero se refiere también a otros dos viejos. Deducimos que uno de ellos sería el Troni de Cádiz (que por entonces tendría 72 años), y el otro bien pudiera ser el Manco de Jerez o el Posadero, de Sevilla, este con 64 años o 57 según las fuentes⁶⁴. Ya en 1930 el Troni se había quejado del éxito de la ópera flamenca y lamentado la pérdida de las *siguirillas* de Enrique el Mellizo, así como del cante por cañas y por soleá⁶⁵.

Se desprende de la correspondencia entre Escudero y Gasch que el resultado de los “conkursillos” en las provincias andaluzas había sido limitado. El organizador se lamentaba, en especial, por la suspensión del concurso de baile masculino, debido a que los hombres ya no bailaban más que bulerías. En otra fuente daría Escudero la voz de alarma “con mucha pena”: “falta muy poquito para perderse, pues [en] el baile no hemos podido conseguir en todo Andalucía siquiera uno que baile los bailes serios. Por este motivo hubo de suspenderse el concurso de baile de hombres”⁶⁶.

⁶¹ Conviene aclarar este detalle que no queda muy bien explicado en la carta. Aparte de las dificultades de lectura derivadas del estilo de escritura de Escudero, se sobreentiende que al decir “el concurso de baile grande no se puede dar” se refiere al apartado de baile masculino, porque, como se verá más adelante, hubo bailaoras premiadas en todas las categorías establecidas.

⁶² Escudero, 1948a.

⁶³ Ortiz Nuevo, 2008, p. 140.

⁶⁴ Véase al respecto Chaves Arcos, 2021.

⁶⁵ *Noticiero Gaditano*, 25 de septiembre de 1930; citado en Palomar, 2013.

⁶⁶ *Del Concurso de Arte Jondo*, s.f.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

En el aspecto económico también había visto Escudero las orejas al lobo por las pérdidas sufridas en el teatro Albéniz de Málaga y no ocultaba a su amigo Gasch su temor por la falta de público en las pruebas finales de Madrid, dado el carácter poco comercial del producto que se iba a presentar: “en el camino de aquí pues como es serio no hira jente [sic]”⁶⁷.

Reflexiones de Melchor Fernández Almagro y José Carlos de Luna

Más allá de los recortes conservados en el Fondo Vicente Escudero, está por hacer una recopilación sistemática de lo que pudiera haberse publicado en la prensa andaluza y madrileña sobre el concurso de 1948, pero al menos debemos hacer alusión a dos autores que publicaron sus reflexiones en *ABC* antes de la celebración de la final. Previamente, haremos un breve apunte sobre la postura de Joaquín Turina. Aunque no nos consta que este compositor hiciera ningún movimiento en favor del concurso, posiblemente tampoco creyera solemnemente en la voluntad de preservar una pureza ancestral, a juzgar por las manifestaciones que hizo tras el concurso de 1922, cuando, con su sempiterno sentido del humor, dio la vuelta a la hipótesis planteada por Falla y le escribió en octubre de ese año, después de haber escuchado cante jondo en Sevilla y Sanlúcar, “estoy completamente desorientado. ¿Crees tú que eso procede de la India? ¿Estaremos haciendo el indio?” (citado por Cristoforidis, 1997, p. 9).

Uno de los dos artículos publicados por *ABC* en 1948 lleva la firma de Melchor Fernández Almagro, voz autorizada por su condición de académico de Historia y por haber apoyado y seguido de cerca el concurso granadino de 1922. En cierto modo, Fernández Almagro reconocía que, a medida que se habían impuesto las ganancias y el aplauso del público del café-concierto, de las *variétés* y el tablao —espacios profesionales en los que el cante jondo no tenía cabida—, habían ido desapareciendo la caña y la debla y quizá llegaría a desaparecer la *siguiriyá*, “a no ser que el dolor de cualquier andaluz abandonado a su negra suerte aflore en un redescubierto cante con honduras inacabables de humano corazón”. A propósito de la división tajante entre flamenco chico y el cante jondo —sobre el baile el académico apenas se pronuncia—, el diagnóstico de Fernández Almagro era claro: “Lo que pasa es que aquel [el cante chico o cante flamenco] vive y prospera, desvirtuando viejas esencias y este último [el cante grande] languidece y aun se extingue, víctima de su extraña y desconcertante pureza”. Pues bien, junto a estos argumentos, Fernández Almagro manifestó en *ABC* su escepticismo respecto al efecto que los concursos podían tener en este estado de cosas: “El concurso de Granada —y no es de presumir que el organizado ahora produzca mejores resultados— no aseguró la vida claudicante del «cante jondo», poniéndola a salvo de la explotación profesional”⁶⁸.

⁶⁷ Escudero, 1948a.

⁶⁸ Fernández Almagro, 1948.

El otro autor que se manifestó en el mismo diario es el poeta José Carlos de Luna, uno de los pocos intelectuales y artistas que, en el borrador de contrato entre Escudero y Filmófono, se decía que apoyarían la iniciativa de Escudero. De Luna insistió en la primera página de *ABC* en que no era lo mismo “cante grande”, casi borrado del recuerdo, y “cante jondo”, “particularísimo estilo impuesto por el fino y trágico sentimentalismo de una raza a lo que fue y es patrimonio de los andaluces”. Reparaba el poeta en que, tras el entusiasmo despertado por el concurso promovido por Manuel de Falla en 1922, en el que “se escucharon «deblas», «cañas», «serranas», «polos», «livianas» y dos de las «siete tonás» que enumera el índice”, no pasó gran cosa, cada artista se volvió a su casa y a partir de entonces el cante jondo no había experimentado muchas mejoras. Aunque en sus comentarios se refiere sobre todo al cante, en la descripción de las prácticas del momento aparecen también alusiones al baile. De Luna definía de este modo la situación en 1948:

[...] hoy se quiebran los acerados “jipíos” en la pulpa de guayaba que chorrean las “milongas”. Se “dicen fandanguillos” como desgranado cuentas de pobre aljófár en una fuente de empalagosisimas natillas. Se baila a zapatazos lo que desaprensivamente anuncian como “soleares”... ¡Los “pinreles” de tantas “bailaoras”, que dejan de ser mirlos reales para actuar como mazas de batán! La guitarra, que se hurtaba al oropel, ¡en cuántas manos piñones falsetas de mogollón!, la cejuela en el último traste, como reclamando el gangoseo de las “animadoras”, esas lindas muchachas que física y espiritualmente compiten con los micrófonos de duraluminio.⁶⁹

La sensación de decadencia se trasluce en estas líneas, trazadas en el abigarrado estilo del poeta. En todo caso, respondiendo a Fernández Almagro, De Luna le daba la razón: “nada remediarán, amigo, los anunciados concursos de cante «jondo»”. Y, tal y como anunciaba la segunda parte del título del artículo, el escritor se inclinaba a considerar más útil la exposición gitana promovida por Antonio Gallego Burín en el Corral del Carbón granadino por las mismas fechas⁷⁰.

Si es que los leyó en su momento, no debieron de sentarle muy bien a Vicente Escudero estos comentarios sobre la inutilidad de los concursos y, de hecho, no figuran entre los recortes coleccionados en su archivo.

Las tres funciones finales en el Monumental Cinema. Los premiados

Tras el viaje de mes y medio por Andalucía, vino la odisea de organizar el traslado y alojamiento de los artistas seleccionados a la capital española para las funciones finales del concurso, que tuvieron lugar durante las fiestas de San Isidro. Un comentario previo de *La Vanguardia Española* marca una diferencia a favor de este concurso respecto a la ópera flamenca:

⁶⁹ Luna, 1948.

⁷⁰ Luna, 1948.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Ya hace tiempo anunciamos que en Madrid, donde tanto gusta lo flamenco, se iba a celebrar un Certamen nacional de Arte “jondo”. Para ello, con anterioridad, se organizarían concursos parciales en las capitales andaluzas. Hoy podemos decir que la final de este concurso nacional tendrá lugar durante las fiestas de San Isidro. En Málaga, el Ayuntamiento ha tomado el acuerdo de organizar el concurso de aquella provincia, concediendo importantes recompensas y cooperando, además, a la final con un premio para el mejor cantaor de “malagueñas”. En fin: que a todo este andalucismo del Madrid de las calles de Arlaban, Echegaray y alrededores, vendrán a unirse los “jipíos” de un puñado de “cantaores” mucho más sinceros sin duda que los que nos ofrecen, a precio de ópera, desde los escenarios teatrales.⁷¹

A esta última fase del concurso se sumaron algunos otros artistas de Madrid. Según consta en la hoja de inscripción impresa, los concursantes podían dirigirse a la calle Prado, n.º 3, al Rincón Cordobés (Huertas, n.º 12) o directamente al Monumental Cinema en un plazo abierto hasta el día 12 de mayo. Conocemos tres nombres de quienes resultarían premiados en Madrid y no habían sido seleccionados en los concursillos andaluces: el Pili y la Niña de la Puebla en el cante, así como Regla Ortega en el baile, tres artistas que rondaban por entonces los cuarenta años de edad (rebasándolos el Pili por encima y quedando las dos mujeres un poco por debajo de esta cifra). Sin embargo, es lástima que, en ausencia de una lista de inscritos en Madrid, a los nombres citados solo podamos añadir el de José L. Villalta, a quien el 7 de mayo se dirigió una carta que se conserva en el Fondo Vicente Escudero⁷².

En la prensa de Madrid el concurso se anunció, al igual que en la hoja impresa por Los Tres Avisos (fig. 1), como noble competición entre los artistas andaluces y los madrileños. “Andalucía y Madrid en noble competencia. ¿Quién triunfará?” rezaba el anuncio publicado en *Madrid e Informaciones* el día 13 de mayo; “Gran competencia entre los ganadores de Andalucía y los de Madrid” se decía en *Ya, Madrid e Informaciones* el día 14, la víspera del comienzo de las funciones del Monumental. De ese modo se trataba de crear expectación⁷³.

La inmensa mayoría de los premiados había nacido en Andalucía. Pese a estos anuncios, el único cantaor galardonado que no era de origen andaluz fue el Pili (el otro que tampoco era andaluz sino murciano, el Niño de Cartagena, no recibió premio alguno). El cantaor Pedro Jiménez Pili había nacido en Madrid en 1907 e iniciado su andadura profesional en el colmao Villa Rosa. Era bien conocido en la capital española ya que desde 1946 trabajaba en la compañía de Pilar López y en 1947 había actuado en Circo Price⁷⁴.

⁷¹ “Hacia un Certamen nacional de cante «jondo»”, 1948.

⁷² García Egea, 1948b.

⁷³ *Comprobantes de publicidad*, s.f.

⁷⁴ Blas y Ríos, 1990j. En años posteriores al concurso el Pili también trabajaría en las compañías de Rosario y Antonio, Vicente Escudero y María Rosa. Además, actuaría en el tablao El Arco de Cuchilleros y en el Corral de la Morería (Blas y Ríos, 1990j).

En cuanto a Dolores Jiménez Alcántara, nacida en La Puebla de Cazalla en 1909, sabemos que se hacía llamar la Niña de la Puebla. Invidente desde la infancia, desarrolló la primera etapa de su carrera entre Andalucía y Madrid (se presentó en el teatro Fuencarral en 1932) y fue muy difundida su grabación de *Los campanilleros*; luego intervino en películas y recorrió toda España con obras líricas andaluzas o en recitales, acompañada por su marido Luquitas de Marchena. En 1947 había intervenido en *Ópera flamenca* con el Cojo de Huelva y en *Pasan las coplas* con Pepe Marchena, así como en otros muchos espectáculos que se presentaron en gira en años sucesivos⁷⁵.

Por fin, daremos una breve referencia sobre Regla Márquez Ortega, conocida artísticamente como Regla Ortega, que había de ser la triunfadora en el apartado de baile del concurso. Oriunda de Chiclana de la Frontera (Cádiz), había venido al mundo en 1909 en el seno de una familia de tradición flamenca y de toreo; era tía de Manolo Caracol. Vivió su infancia en Sevilla y comenzó pronto su carrera en espacios de variedades junto con su hermana Juanita; luego hizo giras por Barcelona y Madrid, con varias compañías y junto a Miguel de Molina. En la posguerra actuó en Portugal con otros artistas y con su marido, el guitarrista Pepe Romera⁷⁶. En su libro *Mi baile*, Escudero ya había mencionado a Regla Ortega como una de las pocas artistas que podría seguir cultivando los bailes grandes “si quisiera”, además de Carmen Amaya⁷⁷. En efecto, Ríos Ruiz ha señalado que en Regla Ortega confluía la tradición de todas las bailaoras que la habían precedido en su familia⁷⁸ junto con una notable capacidad creativa y para la improvisación que le era propia⁷⁹.

Pues bien, con los datos expuestos queda claro que los tres artistas inscritos —y que serían premiados— en Madrid eran por entonces profesionales perfectamente consagrados que llevaban años actuando en los escenarios de la capital y en giras por otras ciudades españolas o extranjeras. En cuanto a los artistas procedentes de Andalucía, Pericón y el Manquillo eran conocidos tanto en su región de origen como en Madrid. En cambio, Chiclanilla y el Troni habían desarrollado su carrera principalmente en Cádiz, así como el Posadero apenas había salido de Sevilla, ni la Paula de Málaga. En cuanto a Manuel Valencia y Maricela Riego, todavía no habían tenido tiempo de hacer carrera dada su juventud.

⁷⁵ Blas y Ríos, 1990l.

⁷⁶ Blas y Ríos, 1990g. En los años cincuenta Regla Ortega bailó en América con las compañías de Ángel Pericet y Carmen Amaya. En 1958 actuó en el tablao El Corral de la Morería y más tarde en Las Brujas y otros como Villa Rosa y La Escuela. En la década de 1960 estuvo con La Singla e hizo recitales con José de la Vega. En la encuesta realizada en 1964 por el diario *Pueblo* entre los artistas flamencos, Regla Ortega fue elegida como “la más pura bailaora del momento y creadora de los bailes por tientos, polos, tarantos, el garrotín, etc.”. En su última etapa desarrolló una importante labor como maestra (Blas y Ríos, 1990g).

⁷⁷ Escudero, [1947]/ reed. 2017, p. 36.

⁷⁸ “Desde Gabriela Ortega Feria a Rosario Ortega Fernández pasando por las dos Rita y por Carlota” (Ríos Ruiz, 1992, pp. 26-27).

⁷⁹ Ríos Ruiz, 1992, pp. 26-27.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Con este plantel de concursantes, ¿tenía razón de ser el temor de Escudero sobre la escasa asistencia de público a las sesiones finales durante las fiestas de San Isidro en Madrid? Gracias a las hojas de taquilla conservadas, hemos comprobado que para las tres funciones del Monumental Cinema, celebradas los días 15, 16 y 17 de mayo, se vendieron respectivamente 537, 435 y 841 entradas, con precios que oscilaban entre las 5 y las 17 pesetas. Sin embargo, las cifras de asistentes (unas 1.813 personas en total) estaban muy lejos de cubrir el aforo de la sala, que podía haber alcanzado 3.448 personas por sesión⁸⁰.

A falta de un programa que contenga los nombres de todos los participantes, hemos de conformarnos con una escueta información obtenida a partir de la prensa. Alfredo Marquerie escribió una breve nota en *ABC* en la que dio cuenta de la sesión del día 15 de mayo, dedicada a las soleares, las *seguiriyas* [*sic*] y las alegrías, y sobre la que afirmaba que habían actuado “muchos artistas, aficionados y profesionales, a los que el público concedió la máxima atención, participando, con tanto calor como afición, en el apasionante espectáculo”. Anunciaba, a continuación, que el día 16, a las 12 del mediodía, se celebraría la sesión segunda del concurso, que prometía ser “tan apasionante o más que la primera”⁸¹.

La *Hoja del Lunes* del día siguiente informó, también brevemente, sobre la segunda sesión, celebrada el día 16 de mayo a las 12 de la mañana, señalando de nuevo que en ella habían tomado parte competentes artistas profesionales y aficionados, muchos de los cuales habían sido seleccionados en Andalucía, y que en esta ocasión se cantaron “seguidillas [*sic*], malagueñas y serranas”. Esta nota mencionaba además el esfuerzo que el artista Vicente Escudero estaba llevando a cabo por el resurgimiento del “auténtico folklore”⁸², un concepto que hoy, sin embargo, separamos del flamenco.

En el supuesto de que viajasen a Madrid los diez cantaores seleccionados en Andalucía, a quienes probablemente se sumaron otros artistas inscritos en Madrid, y considerando que, según las bases, cada uno de ellos debía interpretar tres cantes, se habrían sucedido como mínimo 36 intervenciones. Por los horarios de las tres funciones parece que en ese caso no se trató de sesiones tan largas como las del Certamen nacional de Cante flamenco que años atrás se había celebrado en el Circo Price de Madrid, extendido sin interrupción durante tres días —incluyendo parte de las noches— para dar cabida a las actuaciones de los más de 140 cantaores a quienes el empresario Montserrat había pagado viaje y hotel. Pericón recordaba que a aquel concurso de 1936 habían ido con él otros dos gaditanos, el Troni y Chiclanita, y que los tres se presentaron por soleá y por seguiriyas para optar al mejor premio, el de mil pesetas, que ganó él mismo, si bien según su relato nunca llegó a cobrarlas⁸³. Si eso fuera cierto —también es posible que se trate de un lapsus de memoria—

⁸⁰ *Hoja de taquilla Monumental Cinema*, 1948.

⁸¹ Marquerie, 1948.

⁸² “Segunda semifinal de cante”, 1948.

⁸³ Ortiz Nuevo, 2008, p. 40.

la de 1948 sería la segunda vez que los tres cantaores gaditanos competían en un concurso flamenco en Madrid.

En cuanto al protagonismo del baile en el concurso que nos ocupa, llama la atención que en las notas de prensa no se le dedique ninguna atención hasta la referencia a la concesión de los premios en la última sesión celebrada el día 17. Si, como es de esperar, viajaron a Madrid las cinco bailaoras seleccionadas en Andalucía (añadiendo a las que figuran en la Tabla 3 a la madre de la Paula, Antonia Fernández Cortés), y considerando que a ellas se sumó al menos una más, inscrita en Madrid, que resultó premiada por partida doble (Regla Ortega), se contabilizarían como mínimo doce bailes interpretados para optar a los premios. Recordamos una vez más que el concurso de baile masculino fue suspendido, por lo que damos por supuesto que Pepe Montes no participó en las funciones del Monumental.

Los nombres de los miembros del jurado mencionados en Sevilla no vuelven a repetirse en ninguno de los documentos conservados, ni en las notas de prensa, motivo por el que nada podemos añadir al respecto. En cambio, existen unas cuartillas manuscritas a lápiz en las que se explica que ha sido necesario dividir algunos de los galardones:

[...] el Jurado después de sumar detenidamente la puntuación de los concursantes y encontrándose empatados varios de los mismos, por las clasificaciones obtenidas por pureza de estilo, cante perfecto, condiciones de facultades y sobriedad en los tercios, se ha visto en la necesidad (por estimarlo un caso de estricta necesidad) de dividir los premios en la forma que en nombre del Jurado voy a comunicar al respetable público [...].⁸⁴

Ciertamente, en la sesión del día 17 de mayo, la única nocturna y última de las celebradas en el Monumental Cinema, los tres premios de cante se distribuyeron entre seis artistas y el de *siguiriyas* gitanas, en principio uno solo, se asignó a dos personas, añadiendo a este capítulo el premio donado por Carmen Amaya, que se trasvasaba desde el apartado de baile masculino. A ellos vino a sumarse una copa ofrecida por el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera.

Entre el 18 y el 26 de mayo de 1948, la relación de premiados se publicó en varios diarios madrileños (*ABC*, *Informaciones*, *Madrid* y *Arriba*). Esta es la relación de galardonados en el cante:

- 1.º premio (Pedro Domecq): entregado a José Corbacho Redondo, el Posadero (Sevilla) y a José González Vergara, Pepe de Álora (Málaga).
- 2.º premio (Juanita Reina): concedido a Antonio López Jiménez, el Troni, y a José María Sarlio Gómez, Chiclanita (ambos de Cádiz).

⁸⁴ Como se anunció en los folletos repartidos, s.f.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

- 3.º premio (Rincón Cordobés): otorgado a Pedro Jiménez Pili, el Pili (inscrito en Madrid) y al Manquillo o el Manco (Jerez).
- Premio Pedro Chicote para *Siguiriyas* gitanas: obtenido por Juan Martínez Vilchez, Pericón (Cádiz).
- Premio Carmen Amaya para *Siguiriyas* gitanas: lo ganó Dolores Jiménez Alcántara, la Niña de la Puebla (inscrita en Madrid). Esta cantaora cedió el importe de su premio a los niños acogidos en el Colegio de Nuestra Señora de la Paloma.
- Copa del Excmo. Ayuntamiento de Jerez: la recibió Juan Acosta Jorge (Jerez)⁸⁵.

En cuanto a los seis premios de baile previstos en la convocatoria, dos desaparecieron al anularse el certamen de baile masculino, y, de los restantes, dos fueron asignados a Regla Ortega; el segundo fue repartido entre la Paula y su madre, Antonia Fernández, y además fue galardonada en las soleares la bailaora sevillana:

- 1.º premio (Pilar López): lo ganó Regla Ortega (Regla Márquez Ortega), inscrita en Madrid.
- 2.º premio (Conrado Blanco): se repartió entre Antonia Fernández y su hija la Paula (Málaga).
- Premio para Alegrías (Carmita García): concedido de nuevo a Regla Ortega (Regla Márquez Ortega), inscrita en Madrid.
- Premio para Soleares (Pilarín Cerezo): obtenido por Margarita Cruz (Sevilla).

Nótese que en el cante recibieron galardones ocho hombres y una mujer mientras que en el baile las cuatro galardonadas eran artistas de sexo femenino. Este resultado es significativo desde el punto de vista de la división sexual de las prácticas del cante y el baile, pero también en cuanto a los géneros jondos o serios, ya que se podría inferir que en 1948 no abundaban los hombres que bailasen con la pureza requerida en las bases del concurso las alegrías, el zapateado y la farruca.

Por otra parte, es interesante recordar que, a diferencia del certamen granadino de 1922, la convocatoria de este concurso no había excluido a los profesionales; por lo tanto, o bien no había ya muchos artistas que dominasen esos géneros o andaban ocupados en otros menesteres teatrales o comerciales, tales como la ópera flamenca, el “mortal enemigo” del

⁸⁵ En el documento *Del Concurso Nacional de Arte Jondo* (s.f.), se añadió con letra manuscrita: “El cantaor Acosta ganó la copa del Excmo. Ayuntamiento de Jerez”.

arte jondo⁸⁶, según se expresó en el diario *Informaciones* al anunciar el concurso. De acuerdo con otros comentarios del momento, las flamenquerías ocupaban el lugar del arte verdadero —así lo afirmó un periodista sevillano— y los nuevos modos de difusión, como el gramófono y la radio, fueron también señalados como amenazas en otro artículo dedicado al flamenco en Jerez⁸⁷.

De hecho, el texto preparado para la ceremonia del Monumental —suponemos que para ser leído por el locutor Guillén, que figura en la relación de gastos con un generoso cobro de 2.000 pesetas— incluyó la relación de premiados entre el elogio de los resultados artísticos del concurso de cante y el lamento final por la suspensión del concurso de baile masculino. El texto decía así:

Solo Dios sabe cuando [*sic*] se volverá a escuchar con la pureza de estilo otra vez como en este concurso aventajando en grandes dimensiones el que se celebró en Granada el año 1922.

En el concurso reciente hubo más cantaores que conservan el cante en todo su esplendor de rancia solera, además de llevar los cantes por el camino de la verdad que en la Ciudad de la Alhambra.

La tarea de nuestro viaje por Andalucía para conseguir tan extraordinario elemento, nos ha producido muchos sinsabores y transtornos [*sic*]. El que no ha estado en esta tarea jamás se podrá dar cuenta del esfuerzo pues se podría escribir un libro.

Los Martinetes, el Polo, la Caña, la Serrana, la Seguiriya, y la solea tienen la culpa.

Estos son cantes grandes que en este concurso llegaron a categoría de grandiosos y que olían a liturgia.

En calidad no se ha conocido jamás dentro de este arte nada que le iguale. Todos estos cantaores traídos de ciudades y pueblos andaluces conservan su [*sic*] ritos sin mistificaciones al uso de ahora ni concesiones al gusto de la galería.

Es cante sobrio, recio y magestuoso [*sic*] de aquí se pueden inspirar los compositores de música que tengan talento y los que no lo tienen que ir a beber a las fuentes de los

⁸⁶ En este punto aparecen contradicciones como que Pepe Pinto hubiera formado parte del jurado del concurso preliminar celebrado en Sevilla o que la Niña de la Puebla, que también se había movido en ese mundo, resultase premiada en Madrid. Otras muchas paradojas y contradicciones se han señalado en relación con el concurso de 1922, empezando por la trayectoria profesional del presidente del jurado, Antonio Chacón, que además cantó unas granadinas, o las interpretaciones de la Golondrina, que regentaba una cueva en el Sacromonte en la que se ofrecían zambras a los turistas (véase, entre otros, León, 2021).

⁸⁷ Véase “¡Cante jondo! Un concurso nacional en Madrid”, s.f.; “Concurso nacional de arte «jondo»”, s.f.; y J. R. C., s.f.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

cantes chicos, como lo son los Fandanguillos, tangos, milongas, colombianas, Zambra, Bulerías y otros de poca fuerza y calidad.

En este concurso ha dominado la estética de los cantaores, sin gestos forzados ni movimientos exagerados, sino con naturalidad poco frecuente en esta época.

Aquí la mayoría de los cantaores, han llevado los cantes a su sitio que es lo esencial y en algunos ha predominado el estilo.

El cante tiene tres facetas características que en términos flamencos, se dice así: en su sitio[,] estilo y medida.

Un cantaor que domine todo esto es completo, pero hay muy poco [*sic*], estamos hablando de los cantes buenos.

[...]

En cuanto al baile masculino con mucha pena, tengo que dar la voz de alarma, falta muy poquito para perderse, pues el baile no hemos podido conseguir en todo Andalucía siquiera uno que baile los bailes serios. Por este motivo hubo de suspenderse el concurso de baile de hombres.

Estos bailes puestos por alegría [*sic*] y zapateados y más aún la Seguiriya gitana⁸⁸ que tanto éxito han tenido por el mundo todo el que lo ha bailado, ¿se perderá[?], sería una lástima.⁸⁹

Subvenciones y gastos

Los gastos asociados a pensiones, taxis y desplazamientos, el pago a los guitarristas y, en algún caso, las pérdidas en teatros de las ciudades andaluzas sumaron una cantidad cercana a las 9.500 pesetas, que, añadidas a los gastos de imprenta y propaganda, los correspondientes a desplazamientos de los artistas seleccionados a Madrid, pensiones, pagos a guitarristas en la fase final, locutor, sastrería y tramoya, contribuyeron a unas pérdidas globales de 21.975,72 pesetas⁹⁰.

Para la realización del concurso, además de las gestiones previas encaminadas a lograr los donativos particulares con los que se sufragaron las copas y los premios en metálico (dos de los cuales fueron ofrecidos personalmente, como ya se ha señalado más arriba, por Vicente Escudero y Carmita García), la comisión artística hizo gestiones con el fin de lograr otras

⁸⁸ Esta información es ambigua ya que la *Siguiriya gitana* no era un baile cultivado por tradición, sino que, como ya se ha explicado, había sido creado como tal por Vicente Escudero en 1939.

⁸⁹ *Del Concurso de Arte Jondo*, s.f.

⁹⁰ *Gastos para el Concurso nacional de Arte Jondo*, s.f.

ayudas. En particular, los tres organizadores se dirigieron al director de Cinematografía y Teatro y a varios ayuntamientos.

En la primera quincena de marzo de 1948, Valero Martín, García Egea y Escudero habían llevado las bases impresas del concurso a Gabriel García Espiño, director de Cinematografía y Teatro, para solicitarle una subvención que ayudase a afrontar los gastos. Según el relato conservado, el crítico y director encontró muy interesante el proyecto y se comprometió de palabra a darles una ayuda complementaria y a ponerles en contacto con el Ayuntamiento de Madrid. Unos días más tarde, los organizadores emprendían el viaje a Andalucía. En la segunda visita que Valero y Escudero hicieron a García Espiño, el director, que antes había mencionado una cantidad en torno a 10 o 15.000 pesetas, cambió de actitud y dijo que eso se les podría dar solo si el Ministerio lo aprobaba, con lo que quería decir que no dependía de él⁹¹.

De acuerdo con lo manifestado por Escudero en uno de los documentos conservados, en Málaga el delegado de Festejos, José Mena, aseguró que sufragaría los gastos de los artistas malagueños y ofreció un premio para quien cantase la mejor malagueña, “pero cuando llegó el momento de mandar sus artistas a Madrid, el Sr. Mena mandó un telegrama diciendo que no había ofrecido nada”. A la vista de esta reacción, Escudero apostillaba en su escrito: “¿Por qué entonces no rectificó cuando la prensa de Málaga lo anunció?” Y añadía: “tuve que ser yo quien mandara el dinero para que vinieran los artistas, etc. etc.”. En Málaga, que fue la primera ciudad visitada, el concurso se hizo públicamente, pero, a la vista de que al alquilar el teatro Cervantes se perdió dinero, en las demás plazas andaluzas el concurso ya se hizo en privado. El bailaror comenta en su escrito que envía adjunta la hoja de taquilla del Cervantes; sin embargo, no hay copia de ella en el Fondo Vicente Escudero.

Por lo que respecta al apoyo económico de Sevilla ocurrió algo parecido con el Sr. Bermudo, delegado de Festejos, que, al parecer, ofreció dar una subvención de 3.000 pesetas. Y leemos que, después de estar yendo y viniendo al Ayuntamiento sevillano durante 15 días y en tiempo de ferias (lo que encareció la estancia de los organizadores), los representantes de la entidad municipal no dieron señales de vida, por lo que también en este caso Vicente Escudero tuvo que enviar su propio dinero para que los artistas seleccionados en la capital hispalense pudieran desplazarse a Madrid. Y, ciertamente, se conserva un recibo con letra temblorosa, firmado a lápiz por Corchero en un papel con membrete del Hotel Regina —en el que solía alojarse Escudero—, que deja constancia de las cien pesetas que el bailaror le abonó para regresar de Madrid a Sevilla⁹².

En las demás ciudades respondieron desde el principio a la comisión organizadora que no podrían ayudar económicamente, por lo que al menos no les hicieron perder tiempo

⁹¹ Escudero, s.f.

⁹² [Recibi], 1948.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

(Escudero, s.f.). En este documento no se apunta, sin embargo, que el Ayuntamiento de Jerez de la Frontera ofreció una copa como premio extraordinario.

Por lo tanto, si confiamos en el relato del bailar, él mismo se vio obligado a asumir de su bolsillo los gastos que finalmente no pudieron cubrirse con subvenciones prometidas verbalmente por concejales y alcaldes. El único apoyo económico recibido fue el de los artistas y empresarios que ofrecieron los premios (un total de 19.000 pesetas, copas aparte) y el del Ayuntamiento de Madrid, que entregó 4.850 pesetas (ya deducidos los derechos reales) según consta en la relación de gastos varias veces mencionada. En todo caso, no hemos logrado localizar documento justificativo de la solicitud ni de la concesión de dicha ayuda en el Archivo de Villa de la capital española. Por otra parte, a causa de la suspensión del concurso de baile masculino, Vicente Escudero se ahorró el premio de 3.000 pesetas que había ofrecido y llevaba su nombre. Como resultado de las entradas por las funciones del Monumental, Escudero recibió 4.737,40 pesetas.

A los gastos ya resumidos de los viajes por Andalucía, hubo que sumar los asociados al “Regreso a Madrid” entre los que figuran los siguientes:

Publicidad Gisbert	2.186
Envío giros para viajes, Málaga, Sevilla, Cádiz, Jerez	1.775
Fijador anuncio Gabriel de la Vieja	310
Gráficas Velasco	1.260
Guitarrista Mario Escudero	700
Jesús Escudero	450
Eugenio González	600
Antonio el Albaicin	450
Cantaos. Rafael Romero	450
Cantaos Rosalía	450
Locutor: Guillen	2.000
Sastrería Peris Hermanos	150
Tramoya, Cine Monumental	100
Viajes artistas de Madrid a su punto de procedencia	1.775

Pensión Romero	993
Pensión “Las Once” ⁹³	673 ⁹⁴

Una vez terminado el concurso, el balance realizado por Vicente Escudero y compartido con su amigo Gasch es bastante desolador (respetamos en su texto, una vez más, la ortografía original):

Empezaré por decirte que en el celebre concurso perdí cinco mil duros que heran las únicas reserbas que tenia para hacer frente a la vida[,] la causa ha sido por que me ofrecieron aquí un apoyo en Cinematografía y Teatro pero que no me lo 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 volbiendose atras de lo ofrecido y como esto no hera comercial —casi todos viejos— había uno de Chiclana que tenía 75 años[,] esto no hera comercial y esos cantes tan antiguos desconocidos no lleban jente[,] además apenas si se ocupo la prensa total el teatro los tres días casi vacío, ¿te das cuenta?⁹⁵

En la copia de un documento enviado a un tal Prada, en el que se relata cómo le habían fallado los apoyos y, sobre todos ellos, el de García Espina, Escudero redondea a 23.000 el déficit de casi 22.000 pesetas que consta en la relación detallada que le adjunta —una cifra algo menor, por lo tanto, respecto a los cinco mil duros que mencionó en la carta dirigida a Gasch— y expresa, además, la diferencia entre el resultado artístico y el económico: “El éxito artístico ha sido excelente, como la prensa ha publicado. El económico a mí me ha costado unas veintitrés mil pesetas que era toda la fortuna que yo tenía para defender la vida, además de los sinsabores pasados y el tiempo perdido”⁹⁶.

Del mismo modo, el diario *Madrid* hizo constar que el espectáculo del Monumental Cinema había constituido “un éxito de público y artístico indiscutible para su principal organizador”, Vicente Escudero. Y luego añadía:

Justo es decir que en esta empresa, que debe merecer todos los plácemes de los aficionados, Vicente Escudero ha cosechado de todo menos ventajas económicas, pues el montaje del certamen, el traslado de los participantes y todos los demás gastos fueron tan cuantiosos que no hubo margen para ganancia ni especulación.⁹⁷

Como es lógico, el bailar trató de reclamar las ayudas prometidas —creemos que sin éxito a juzgar por la correspondencia archivada— y parece que también quiso rentabilizar

⁹³ Sabemos que en esta pensión, ubicada en la calle Echegaray, n.º 5, se alojaron los dos gaditanos, el Troni y el Chiclanita, porque Escudero pidió a Juanita Reina que les girase allí el importe del premio compartido por ambos.

⁹⁴ *Gastos para el Concurso nacional de Arte Jondo*, s.f.

⁹⁵ Escudero, 1948b.

⁹⁶ Escudero, s.f.

⁹⁷ “El Concurso Nacional de Arte «Jondo»”, 1948.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

artísticamente al grupo de premiados ya que se conserva un billete kilométrico de RENFE, adquirido para el día 28 de mayo de 1948 con el fin de efectuar un viaje colectivo desde Madrid hasta Valladolid, donde, sin duda, Escudero habría pulsado sus contactos para conseguir actuaciones por tratarse de su tierra natal. El desplazamiento colectivo se justifica con motivo de un “Espectáculo de arte jondo” y de la lista de dieciocho nombres que incluye este kilométrico, solicitado el 27 de mayo y con Vicente Escudero al frente del grupo, al menos once habían participado en el festival del Monumental Cinema: figuran en él cuatro cantaores (José Corbacho Redondo, José González Vergara, Pedro Jiménez Pili y Pilar Cruz Parra), tres guitarristas (Antonio Moreno Albaicín, Mario Escudero Valero y Jesús Escudero Jiménez), un cantaor de acompañamiento (Rafael Romero López) y tres bailaoras (Antonia Fernández Cortés, su hija Paula García Fernández y Margarita Azuaga Cruz)⁹⁸.

Se conserva también una carta de A. Santiago Juárez dirigida a Vicente Escudero (Hotel Regina, Madrid), fechada en Valladolid el 26 de mayo de 1948, que parece referirse a este viaje, para el que en calidad de delegado provincial de la Subsecretaría de Educación Popular —así consta en el membrete— el corresponsal le brinda cierto apoyo:

Querido amigo:

Recibí tus escritos y celebro que el Concurso de Arte Jondo haya resultado magnífico, lamentando que la parte económica no haya sido lo mismo.

Sabes cuentas conmigo incondicionalmente para si vienes a Valladolid hacer cuanto esté de mi parte. De lo que no puedo responder es de que las Autoridades contribuyan con una subvención.

Espero tus noticias confirmando este viaje y te agradeceré me envíes programa o datos para dar publicidad en prensa y radio.⁹⁹

Hemos podido confirmar a través de la prensa vallisoletana que, en efecto, se anunciaron dos funciones para los días 29 y 30 de mayo, en el teatro Pradera. En el primer anuncio, la actuación se calificaba como un “sensacional acontecimiento teatral” puesto que Vicente Escudero presentaba a “los triunfadores del gran certamen nacional de arte jondo celebrado en Sevilla y Madrid”; sin nombres concretos, se anunciaba la intervención de “los amos del cante”, “los artífices del baile” y “los maestros de la guitarra”¹⁰⁰. Al día siguiente, en cambio, figuraban en el mismo diario y en letras grandes, los nombres de los dos primeros premios, el Posadero y Pepe el de Álora, que cantarían en la función de las 22:45, y, en menor tamaño, los demás cantaores (Niño de Vejer, El Pili de Madrid, Manquillo de Jerez, Niña de la Flor, Rafael Romero), además de las tres artífices del baile (La Paula, la Antonia

⁹⁸ A estos nombres se añaden en el kilométrico otros seis más: José Manuel Villata [¿Villalta?] Vinuel, Antonio Fernández Fraguero, Antonio Dantos Vogel, Mercedes García Jiménez, José López García y Luisa Peragui Gómez.

⁹⁹ Santiago Juárez, 1948.

¹⁰⁰ *Libertad* (Valladolid), 28 de mayo de 1948, p. 2.

y Margarita Cruz) y los guitarristas (Mario Escudero, Albaicín y Jesús Escudero). Según el anuncio, intervendría también en la función el “simpático humorista” Fraguero como presentador¹⁰¹.

VALORACIÓN DEL CONCURSO Y CONCLUSIONES

Tras el examen de los datos disponibles, trataremos de valorar, finalmente, lo que representó en su ciclo histórico el Gran Concurso Nacional de Arte Jondo. En primer lugar, parece claro que sirvió para rememorar la importancia del Concurso de Cante Jondo de 1922, que había puesto el canto primitivo andaluz en el punto de mira de intelectuales y artistas y que se tomó como modelo en diversos aspectos de la convocatoria. Frente al papel coordinador del compositor Manuel de Falla en aquel, el del bailar Vicente Escudero en este. Frente a la firma de tantos artistas e intelectuales en apoyo del proyecto granadino, la mención de solo cuatro en el borrador del contrato del bailar con Filmófono S.A. Frente a una organización canalizada a través del Centro Artístico de Granada —por más disgustos que eso le diera luego a Falla—, la infraestructura mucho más simple o inexistente de Escudero, con sus dos ayudantes, abogados y escritores. Lo cierto es que tampoco se puede comparar la efervescencia cultural del año 1922 con el ambiente de la posguerra, antes de cumplirse los tres años desde la finalización de la segunda guerra mundial y en una España empobrecida y aislada.

Por lo que respecta a la finalidad del concurso, se mantuvieron intactos el objetivo de rescatar una manifestación cultural en peligro de extinción y la pretensión purificadora de las prácticas del momento, tal y como ya había propuesto Falla en 1922. Un cuarto de siglo más tarde, se recurre a la autoridad de Enrique el Mellizo y Antonio Chacón para justificar la inclusión de las malagueñas interpretadas por ellos, desviándose así, solo ligeramente, de los cantes requeridos en el primer certamen. Nada se sabe del premio en metálico ofrecido por Carlos Pickman durante la celebración del concurso preliminar de Málaga para el artista que mejor interpretase el cante de Juan Breva por fandangos verdiales. La organización insistía en que se depurasen las influencias de estilos teatrales o de concierto, notablemente expandidos en las décadas transcurridas entre ambos certámenes gracias al desarrollo de la llamada ópera flamenca.

Hubo, sin embargo, diferencias importantes entre los eventos de 1922 y 1948. Una de ellas es la aspiración nacional y la vocación de “Gran” Concurso del segundo, tratando de ampliar de ese modo el formato anterior, aunque este perímetro quedase luego limitado luego por la realidad. Plantear la selección de concursantes en varias provincias andaluzas para llevar a cabo después las pruebas finales en Madrid, enfocándolas como legítima competencia entre los artistas andaluces y los de la capital española, fue una estrategia de

¹⁰¹ *Libertad* (Valladolid), 29 de mayo de 1948, p. 2. El día siguiente, 30 de mayo, un cronista dio cuenta de la función del día 29.

imagen en cuanto a la dimensión “nacional” que se quería dar al certamen y, de algún modo, también implicaba reconocer la importancia que Madrid tenía para la circulación del flamenco.

En segundo lugar, a diferencia de lo que sucedió en 1922 —y aún sucedería en el cincuentenario celebrado en 1972¹⁰²—, nuestra convocatoria no excluyó a los profesionales. Ello trajo como consecuencia una distribución más proporcionada en cuanto a la edad de los concursantes. Es cierto que en las dos ocasiones se valoraron las interpretaciones de algunos ancianos: ejemplo de ello son los 72 años que el Tenazas tenía en 1922, y los 74 y 72 que Chiclanita y el Troni habían cumplido en 1948; y también el que en ambos concursos hubiera niños: Manolo Caracol fue el descubrimiento del certamen granadino; Manuel Valencia no era más que un adolescente en el de Madrid. Sin embargo, en la competición organizada por Escudero, además de los premios concedidos a cantaores ancianos, recibieron galardones otros artistas que se encontraban en la treintena (el Niño de Álorá, Juan Acosta, la Niña de La Puebla) y en la cuarentena (Pericón de Cádiz).

En tercer lugar, hay que destacar un punto diferencial muy significativo: la inclusión del baile en la convocatoria de 1948. Este ensanchamiento fue lo que llevó a Escudero a utilizar en el título del concurso la etiqueta “Arte jondo” para abarcar tanto el cante como el baile —había usado la misma denominación en el rótulo del tercer capítulo de *Mi baile*—. En ese sentido, tal y como se ha mostrado en páginas anteriores, Escudero manifestaba que mientras fuera del ámbito hispanoamericano el “cante jondo” interesaba solamente a un grupo reducido de intelectuales, el “baile serio” “agradaba apasionadamente a todo el mundo” y por eso tenía todo el sentido incluirlo en el certamen. Eso sí, en consonancia con lo establecido para el cante, se procuraría que fuera “sobrio, recio y majestuoso”, evitando el tipo de bailes chicos, “blandos” y pobres técnicamente que se exhibían al otro lado de nuestras fronteras. Tal y como ya había propuesto en el libro editado en 1947, el bailar distinguía entre “baile grande” y “baile chico” en analogía con las categorías utilizadas para el cante. En este punto, el concurso de 1922 no podía servir como modelo ya que, aunque el baile hubiera figurado en los actos de la plaza de los Aljibes de la Alhambra en calidad de complemento, en la convocatoria no se habían incluido apartados específicos para él.

Vale la pena insistir una vez más en lo que este concurso nos dice sobre la división sexual de los bailes. De acuerdo con lo reglamentado en 1948, hombres y mujeres solo podían coincidir en la interpretación de las alegrías, pero debían diferenciarse en los otros dos bailes *serios* que se les requerían: recordemos, el zapateado y la farruca quedaban caracterizados como masculinos; las soleares y el tanguillo como bailes femeninos. En lo que afecta a esta clasificación, es curioso que Escudero modificase los criterios que había expresado el año anterior: en 1948 aceptaba la farruca como transición al baile grande, mientras, como se ha visto, en *Mi baile* lo había considerado baile chico. También había

¹⁰² Almazán, 1972.

escrito entonces: “la *soleá* que en el cante está considerada como jondo, al interpretarse como baile no pasa de una mala caricatura de las alegrías”¹⁰³. En cuanto al *tanguiyo*, en la convocatoria del concurso se aclaraba que se admitía solo para las mujeres porque tenía algunos detalles buenos, pero en principio el bailaor había considerado que este baile era chico.

No resulta baladí la suspensión del apartado de baile serio masculino en el concurso, lo que significó eliminar el primer premio, que llevaba el nombre del organizador, y pasar el segundo, ofrecido por Carmen Amaya, al apartado de cante. En su libro, Escudero había afirmado que él era el único que todavía interpretaba baile “grande”. Y huelga decir que al bailar la *Siguiriya gitana* por primera vez en 1939 se había convertido en el cultivador por excelencia del baile “jondo”. El hecho de que en el conjunto de pruebas celebradas en Andalucía el único bailaor masculino seleccionado hubiera sido Pepe Montes (en Sevilla) indica que, aunque su afirmación sonase pretenciosa, quizá Escudero tuviera razón en que abundaban los bailaores de zambras y bulerías, pero no había muchos intérpretes serios de alegrías y zapateados. ¿Es esta reflexión la que le llevará poco más tarde a dar forma al *Decálogo*, normativa purista dirigida expresamente a los bailaores masculinos? ¿O quizá determinó esa selección tan exigente el deseo de que nadie hiciera sombra al organizador?

Una cuarta diferencia entre los dos certámenes en comparación radica en que en 1948 se eliminó el concurso de guitarristas. Los acompañantes fueron contratados por la organización y, por lo tanto, no optaron a ningún premio. En este sentido, la articulación de las secciones de este concurso afectó a las jerarquías implícitas o explícitas entre el cante, el toque y el baile que dominaban en las mentalidades de la época. Recordemos que todavía en 1955 González Climent se lamentaría de que la jerarquía tradicional entre el cante y el baile se hubiera roto después de la Gran Guerra al independizarse este (el baile) de la tutela de aquel (el cante)¹⁰⁴.

¿Cabría establecer, como ha hecho José Javier León sobre el certamen de 1922, una lista de errores (y aciertos) en relación con el concurso de 1948? Los cuatro errores señalados por este autor para el primero se refieren a una “partición arbitraria del flamenco en dos”, la “consolidación mitológica de una génesis virginal”, la “exclusión de grandes artistas” y la “prevalencia del cante sobre el baile y el toque”¹⁰⁵. Si nos fijamos en el concurso de 1948 desde esta perspectiva, encontraremos que se mantienen los errores primero y segundo, pero en cambio se resuelven el tercero, al dejar de excluir a los profesionales, y el cuarto, al ensanchar el concurso con un apartado de baile.

¹⁰³ Escudero [1947] 2017, p. 47.

¹⁰⁴ González Climent, 1955, pp. 194-195; sobre la crítica del baile flamenco en la posguerra véase también Martínez del Fresno, 2016.

¹⁰⁵ León, 2021, p. 53.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

¿Y qué podemos concluir sobre la acogida del concurso organizado por Escudero? Repasaremos brevemente la respuesta de artistas, concursantes, público, prensa e instituciones. Dejando aparte a Juanita Reina, es de justicia subrayar la colaboración de jóvenes artistas del baile asumiendo el patrocinio de los premios. Junto a Vicente Escudero y su compañera Carmita García (n. 1908), encontramos entre las donantes a una joven Pilar López (n. 1912) —que había regresado unos años antes a España y era considerada continuadora de la línea de su hermana Argentinita—, a Carmen Amaya (n. 1918) —aún más joven pero para entonces ya una estrella internacional, que había triunfado en el cine y en América— así como a Pilarín Cerezo, con solo diecinueve años, que había debutado en 1942, como “niña artista” e hija de ex cautivos, y en los años siguientes desarrolló una carrera meteórica en funciones benéficas, en teatros y en el cine.

A la vista de la información disponible no es posible hacer una estimación sobre el número de aspirantes inscritos en el Gran Concurso de 1948, pero teniendo en cuenta la duración de las pruebas finales en el Monumental, la acogida del certamen no se puede comparar con los más de 140 concursantes del celebrado en el Circo Price en 1936. ¿Se crearon nuevos vínculos entre artistas gracias al Gran Concurso Nacional de Arte Jondo? Aparte del espectáculo jondo que Escudero llevó a Valladolid, sabemos que algunos de los concursantes colaborarían luego en sus actividades artísticas. Dos cantaores, Manuel Valencia Peña —alias el Diamante Negro— y el Pili, formarían parte en algunas ocasiones de la compañía de Vicente Escudero. Una sobrina de Regla Ortega, María Márquez, heredera de la tradición de su tía, compartirá durante años cartel con el bailaor en sus recitales y espectáculos.

Tampoco se puede decir que en Madrid el público acudiera en masa a las tres funciones de mayo de 1948, tal y como había sucedido en Granada, si bien la sala del Monumental Cinema era grande y más fría. Nada que ver con el ambiente nocturno y al aire libre de la plaza de los Aljibes de La Alhambra, el efecto de los farolillos, la decoración con tapices y las mujeres vestidas de época. Además, parece que en Madrid la prensa no ayudó gran cosa. La mayoría de los recortes que se conservan en el Fondo Vicente Escudero son anuncios y breves notas, fomentadas o redactadas por los organizadores, y en una de las cartas dirigidas a Gasch el bailaor se quejaba de que los medios no hubieran apoyado suficientemente la iniciativa. Hemos apuntado que está por hacer una recopilación sistemática de la prensa de Andalucía y Madrid, pero dejamos constancia de las reservas manifestadas por Melchor Fernández Almagro y Carlos de Luna ante la eficacia de los concursos. De algún modo, la contradicción expresada por el primero de ellos era certera: inevitablemente el canto chico prosperaba en los circuitos comerciales mientras el canto grande languidecía y se extinguía “víctima de su extraña y desconcertante pureza”. No parecía fácil resolver esa divergencia con una competición.

En cuanto a las instituciones, se ha visto que únicamente el Ayuntamiento de Madrid concedió una ayuda a los organizadores del concurso, pero ni el director de Cinematografía

y Teatro ni los cuatro ayuntamientos andaluces implicados pusieron finalmente fondos al servicio de la iniciativa, si bien es cierto que el Ayuntamiento de Jerez ofreció una copa. En el plano económico, el incumplimiento de las promesas institucionales y la escasa entrada que se registró en el Monumental, llevaron, una vez más, a Escudero al fracaso y a la ruina. Por eso en el ámbito privado de su correspondencia con Sebastià Gasch él mismo calificó el proyecto de “chaladura romántica”. Además de “salir trasquilado”, lamentaba que las labores derivadas del concurso le hubieran distraído de su siguiente esfera de acción: la exposición de “dibujos automáticos” que llevaría a cabo en la librería Clan del 21 de junio al 3 de julio de aquel mismo año 1948.

En síntesis, el bienintencionado Gran Concurso Nacional de Arte Jondo vino a revivir la iniciativa de Falla un cuarto de siglo más tarde, sin romper con la propuesta paternalista de supervisión y depuración de lo popular, aunque introdujo en ella algunos cambios importantes. El concurso constituyó de ese modo un eslabón intermedio entre el más famoso certamen de 1922 y la etapa de revalorización del flamenco y neojondismo que se abriría a partir de mediados de la década de 1950, con Antonio Mairena y la *Flamencología* de Anselmo González Climent, así como el inicio del concurso de Córdoba. Ciertamente es que Vicente Escudero y sus dos colaboradores contaron con medios modestos y que los resultados del certamen fueron discretos, incluso decididamente negativos en el aspecto económico, pero nadie puede quitarle al Gran Concurso Nacional de 1948 el mérito de haber sido la primera competición de “arte jondo” que prestó la debida atención al baile.

REFERENCIAS / REFERENCIAS

Alarcón Saguar, R. (2022). Análisis y reconstrucción coreográfica de “Los panaderos” de Julián Arcas coreografiados por Vicente Escudero en 1942. En J. Marín López, A. Mazuela Anguita y J. J. Pastor-Comín (Eds.). *Musicología en transición* (pp. 529-544). Sociedad Española de Musicología.

Almazán, F. (1972, 8 de julio). 50 años de nacional flamenquismo. *Triunfo*, XXVII (510), 32-35.

Blas Vega, J. (2006). *El Flamenco en Madrid*. Almuzara.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990a). Acosta Jorge, Juan. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. I, p. 2). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990b). Álora, Niño de. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. I, p. 34). Cinterco.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990c). Chiclanita. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. I, p. 240). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990d). Diamante Negro, El. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. I, p. 251). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990e). Manco de Jerez, El. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 450). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990f). Maricela. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 465). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990g). Ortega, Regla. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 555). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990h). Paula, La. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 576). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990i). Pericón de Cádiz. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, pp. 594-595). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990j). Pili, El. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 604). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990k). Posaero, El. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, pp. 623-624). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990l). Puebla, La Niña de La. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 627). Cinterco.

Blas Vega, J., y Ríos Ruiz, M. (1990m). Troní, El. En *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco* (2ª ed., Vol. II, p. 772). Cinterco.

[Borrador de contrato entre Vicente Escudero y Manuel Herrera Oria, en representación de Filmófono S. A., documento mecanografiado, 2 páginas]. (1948, 27 de marzo). CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

¡Cante jondo! Un concurso nacional en Madrid. (s.f.). *Informaciones*. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

Cavia Naya, V. (2002). Vicente Escudero: Baile y Vanguardia. En M. Vega Rodríguez y C. Villar-Taboada (Eds.), *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX* (pp. 123-175). SITEM-Glares.

Chaves Arcos, R. (2021, 16 de febrero). El Posadero y el flamenco de su tiempo. <https://aventurerosdelflamenco.blogspot.com/2021/02/el-posadero-y-el-flamenco-de-su-tiempo.html>.

Christoforidis, M. (1997). Un acercamiento a la postura de Manuel de Falla. En *El "Cante jondo" (Canto primitivo andaluz)* (edición conmemorativa del 75 aniversario del concurso de Cante Jondo de 1922). Archivo Manuel de Falla.

Como se anunció en los folletos repartidos... (s.f.). [Dos cuartillas manuscritas]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Comprobantes de publicidad. (s f.). [Documento mecanografiado]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Concurso de Cante Jondo (cante primitivo andaluz) ([1922] 1997) (edición facsímil conmemorativa del 75 aniversario). Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada, Ayuntamiento de Granada y Archivo Manuel de Falla.

Concurso nacional de arte «jondo». (s.f.). [Recorte de un periódico no identificado]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

Cruces Roldán, C. (2009). *La Niña de los Peines. El mundo flamenco de Pastora Pavón*. Almuzara.

Del Concurso de Arte Jondo. (s.f.). [Documento mecanografiado]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Del Concurso Nacional de Arte Jondo. (s.f.). [Documento mecanografiado con título manuscrito que incluye la relación de premiados]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Delgado, A. (2018, 25 de julio). La Triana del Zurraque. *Soníos negros*. http://soniosnegros1970.blogspot.com/p/normal-0-21-false-false-false-es-x-none_19.html.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Dueñas, Lorenzo M. de (1932, 13 de julio). El arte castizo de Vicente Escudero. *El Defensor de Granada*.

Durante los días de feria se celebrará el concurso de cante jondo. (s.f.). [Recorte de un periódico no identificado de Sevilla]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

El cante jondo (Cante primitivo andaluz) ([1922] 1997) (edición facsímil conmemorativa del 75 aniversario). Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Granada, Ayuntamiento de Granada y Archivo Manuel de Falla.

El Concurso Nacional de Arte “Jondo” (1948, 25 de mayo). Madrid. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

El Concurso nacional de cante y baile. (s.f.). [Recorte de un periódico no identificado]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

Escudero, V. [nombre manuscrito]. (s.f.). Copia de la relación enviada a Prada. [Documento mecanografiado]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Escudero, V. (1944, 26 de julio). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Valladolid]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1945a, 29 de agosto). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Zarauz]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1945b, 9 de septiembre). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Bilbao]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1945c, 8 de octubre). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde San Sebastián]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1946a, 24 de mayo). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Madrid]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1946b, 29 de junio). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Madrid, Hotel Regina]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1946c, 24 de diciembre). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Madrid]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1947a). *Mi baile*. Montaner i Simón.

Escudero, V. (1947b, 12 de abril). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Madrid, Hotel Regina]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1948a, 11 de mayo). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Madrid, en papel con membrete del “Gran Concurso Nacional de Arte Jondo Patrocinado por Altas personalidades de las Artes y las Letras que se celebrará en Madrid la primera semana de mayo de 1948”]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1948b, 8 de junio). [Carta enviada a Sebastià Gasch desde Madrid, Hotel Regina]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.

Escudero, V. (1950). *Pintura que baila*. Afrodísio Aguado.

Escudero, V. (1959). *Arte flamenco jondo*. Estades.

Estefanía, J. (1948, 7 de mayo). Concurso nacional de cante jondo. *Yugo* (Almería), p. 6.

Fadrique (1936, 27 de junio). Crónica teatral. *La Lectura Dominical*, p. 199.

Fernández Almagro, M. (1948, 20 de abril). Cante hondo, cante «jondo». *ABC*, p. 1.

Fernández Higuero, A. (2017). Control in dance recitals in the Teatro Español in Madrid during the first Post-War period (1939-1942). En B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (Eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* (pp. 353-391). Brepols.

García Egea, A. (1948a, 27 de febrero). [Carta enviada a Francisco Rubio]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

García Egea, A. (1948b, 7 de mayo). [Carta enviada a José L. Villalta]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4.

Gastos para el Concurso nacional de Arte Jondo. (s.f.). [Documento mecanografiado, 2 páginas]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

González Climent, A. (1955). *Flamencología (toros, cante y baile)*. [E. Sánchez Leal].

Gran Concurso Nacional de Arte Jondo (cante y baile primitivo andaluz). (1948a). [Bases del concurso impresas, 5 páginas]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Gran Concurso Nacional de Arte Jondo (cante y baile andaluz). (1948b). [Cuartilla impresa con anuncio de las funciones del Monumental Cinema para los días 15, 16 y 17 de mayo de 1948]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Gran concurso de “Arte Jondo”. Se celebró en función privada en el Gran Teatro Falla. (s.f.). [Recorte de un periódico no identificado]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

Hacia un Certamen nacional de cante “jondo” (1948, 4 de abril). *La Vanguardia Española*, p. 5.

Hoja de taquilla Monumental Cinema (1948, 15, 16 y 17 de mayo). CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Homenaje a Vicente Escudero (1941, 4 de junio). *La Vanguardia Española*, p. 3.

J. R. C. (s.f.). Jerez, cuna del “cante grande”. [Recorte de periódico no identificado de Cádiz]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

Jerez va a participar en un gran Concurso nacional de Arte Jondo (1948, abril). [Recorte de un periódico no identificado de Jerez de la Frontera]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

La fiesta de los toros en Écija 1946-1955 (2014, 7 de diciembre). https://issuu.com/ecijateca/docs/5_1946-1955.

La representación jerezana en el concurso nacional de cante “jondo” (1948, 18 de abril). *ABC*, ed. Sevilla, p. 17.

León, J. J. (2021). *Burlas y veras del 22*. Athenaica.

Luna, J. C. de (1948, 2 de mayo). Concurso y exposición. *ABC*, p. 1.

Marquerie (1948, 16 de mayo de 1948). En el Monumental se celebró la primera sesión del Concurso Nacional de Arte “jondo”. *ABC*, p. 25.

Martínez del Fresno, B. (2016). Fronteras del baile flamenco en la crítica de la posguerra. En A. Mora Luna, P. Ordóñez Eslava y F. Soulages (Eds.). *Arts & frontières. Espagne & France XXe siècle* (pp. 135-170). L’Harmattan.

Martínez Vicente, B. (2017, diciembre). Los cantaores flamencos de Cartagena en el cine mudo español. *La Madrugá*, (14), 21-38.

Montsalvatge, J. (1941, 7 de junio). Vicente Escudero en sus 25 años de actuación artística. *Destino*, p. 13.

Navarro García, J. L. (2012). Vicente Escudero. *Un bailaor cubista*. Libros con duende.

Ordóñez Eslava, P. (2017). Politics of purity: Vicente Escudero and the ideological construction of flamenco. En B. Martínez del Fresno y B. Vega Pichaco (Eds.), *Dance, Ideology and Power in Francoist Spain (1938-1968)* (pp. 105-136). Brepols.

Ortiz Nuevo, J. L. (2008). *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Barataria.

Palomar, D. (2013). El Troni.-Un cantaor de los de antes. Callejón de Duende-Cádiz flamenco. <https://cdizflamencoflamencosdecadiz.blogspot.com/2013/02/el-troni-un-cantaor-de-los-de-antes.html>.

Pepe Montes (1944, 1 de octubre). *Medina*, p. 15.

Pérez Merinero, D. (2011, 24 de junio). Concurso de Cante Jondo en Madrid (1948). <http://www.papelesflamencos.com/2011/06/concurso-de-cante-jondo-en-madrid-1948.html>.

Puig Claramunt, A. (1951). *Guía técnica, sumario cronológico y análisis contemporáneo del ballet y baile español* (2.ª ed.). Montaner y Simón, S.A.

[Recibí firmado por Corchero en papel con membrete del Hotel Regina]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 13, Carpeta 4.

Recital de Danza Española. Vicente Escudero y Carmita García (1946, 27 de junio). [Programa de mano, Teatro Principal, León]. Biblioteca Digital de Castilla y León. <https://bibliotecadigital.jcyl.es>.

VICENTE ESCUDERO Y EL GRAN CONCURSO NACIONAL DE ARTE JONDO (1948):
UNA PRUEBA MÁS EN EL CAMINO HACIA EL DECÁLOGO

Ríos Ruiz, M. (1992, mayo). La ralea gitana de los Ortega y su magnitud flamenca. *La Caña*, (2), 21-28.

Ríos Ruiz, M. (2009). Los tablaos, escenarios permanentes del arte flamenco. *Música Oral del Sur*, (8), 25-32.

Rojo, G. (2011, 14 de octubre). La Paula. Oído al cante. *Diario Sur*.
<https://www.diariosur.es/v/20111014/cultura/paula-20111014.html>.

Roldán May, [F.] (1944, 1 de julio). Vicente Escudero y Carmita García. *El Adelanto* (Salamanca), p. 1

Romero, Pedro G. (2016). *El ojo partido. Flamenco, cultura de masas y vanguardias. Tientos y materiales para una corrección óptica a la historia del flamenco*. Athenaica.

Romero, P. G. (Ed.). (2017). *Vicente Escudero. Mi baile, seguido de: Pintura que baila, Decálogo del baile flamenco, El enigma de Berruguete: la danza y la escultura, Arte Flamenco jondo*. Athenaica.

Sainz de la Maza, R. (1941, 25 de abril). Informaciones musicales. Vicente Escudero, bailarín internacional. *ABC*, p. 11.

Santiago Juárez, A. (1948, 26 de mayo). [Carta enviada a Vicente Escudero desde Valladolid]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 2, Carpeta 22.

Segunda semifinal de cante. (1948, 17 de mayo). *Hoja del Lunes*, p. 2.

Suárez Solís, R. (1936, 28 de junio). Sobre el escenario y entre bastidores. *Crónica*, p. 8.

Una competición de cante y baile organiza la caseta de los barrios. (s.f.). [Recorte de un periódico no identificado de Sevilla]. CDAEM, Madrid, Fondo Vicente Escudero, Caja 22, Carpeta 4, Dossier prensa Cante Jondo 48.

Vicente Escudero y Carmita García. Dos recitales de Danza española. Homenaje al arte flamenco puro (arte profundo) (1944, 6 y 9 de junio). [Programa de mano, Teatro Español, Madrid]. Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Fondo Sebastià Gasch, Capsa 13.