

PABLO PICASSO

PICASSO ESCENÓGRAFO DE 'LE TRICORNE'

4 MAYO
1 JULIO
2018

EL CORREGIDOR CON EL CAPOTE DE MOLINERO Y VESTIDO DE LAS ARAGONESAS. GRABADOS SOBRE PAPEL. PABLO PICASSO (1920)

[1]

Picasso amaba los espectáculos.

Más que ningún otro, el de los toros. Le apasionaban las corridas, el coso, las suertes taurinas, la luz y las sombras, la vida y la muerte echándose un pulso sobre el albero. Un mundo de fenómenos móviles, evanescentes, festivos, brillantes como lentejuelas de un traje de luces; pero un mundo también violento y real — un espectáculo sangriento.

Picasso dibujó y pintó de mil maneras reses bravas en la plaza, picadores alanceando morlacos, morlacos destripando caballos, matadores aperciendo el estoque ante la mirada asombrada de un público festivo pero también en estado de alerta — hombres y animales actuando, luchando y agitando en ese espacio cerrado y perfecto, que es el coso taurino.

Luego estaba el circo. Aunque los toros y el circo eran seguramente para Picasso cara y envés de una misma moneda — drama y burla, heroísmo y bellaquería, como la vida misma.

El circo era una espectáculo y significaba un estilo de vida que Picasso amó hasta el final de sus días. Su imaginación vivía entre saltimbanquis, *pierrots*, polichinelas, acróba-

tas, clowns. Iba a buscarlos a los arrabales, bajo las carpas; se reía a mandíbula batiente con ellos, los dibujaba, se recreaba en su vida, sus emociones, sus gestos. En París, fue un espectador habitual del Cirque Medrano, mientras existió. Invitó a Chaplin a su casa para conversar y bromear largo rato con él. La vida de estos *outsiders* le apasionaba — y las acciones inútiles y absurdas que realizaban bajo las lonas, también: creía que se parecían a las suyas, cuando se situaba frente a los lienzos. El circo: un espacio curvo, cerrado sobre sí mismo, finito e infinito a la vez, irreal y asombroso.

La danza y el teatro llegaron a Picasso más tarde. Su afición por las artes escénicas fue siempre mayor que su interés por la música — esta, la única musa, al parecer, que nunca le inspiró, salvo por las bellas formas de guitarras y mandolinas, que pintó y recreó mil veces.

Pero la danza y el teatro eran espectáculos: reunión de fenómenos reales y visibles: líneas, colores, figuras, volúmenes, movimientos en un espacio único, manipulable e impredecible, como aquel en el que él mismo trabajaba. Por eso aceptó la invitación de Jean Cocteau a colaborar en la producción artística de los Ballets de Diaghilev. Eso ocurría a mediados de 1916, es decir, en plena Gran Guerra europea.

Picasso hubo de visitar algún teatro de París para pen-



PIE DE FOTO



sárselo, pues de los últimos meses de ese año es *Acteurs et spectateurs dans un théâtre* (1916), lo mismo que su dibujo preparatorio *Acteurs et loges d'avant-scène* (1916).

En ellos abordaba por primera vez el espacio escénico y los actores y espectadores encerrados en él, como un decorado-espejo: una pintura que, al representar la boca del escenario rodeada de palcos y butacas llenas de público, devolvía a los espectadores su propia imagen. Un decorado desde el que el público real era observado por un público pintado y que, de resultar convincente como ficción pictórica, transformaría a los espectadores en actores, expuestos a la mirada atenta de los personajes pintados en el decorado.

Picasso debió comprender qué grandes posibilidades plásticas se le abrían con la propuesta de Cocteau, puesto que en enero de 1917 ya había acordado participar en los montajes escénicos del empresario ruso. Y en febrero de ese mismo año viajaba a Roma para producir el decorado y figurines de algunos de sus ballets.

Desde entonces y hasta los años sesenta del siglo pasado, Picasso aceptó la producción artística de diez ballets y de cuatro obras teatrales. Un número significativo que nos permite estar ciertos de que el teatro —en contra de lo que pudieron pensar Nieva y otros— importó al pintor.

Digamos algo de Picasso y el arte dramático, antes de abordar sus intervenciones en los espacios escénicos para el ballet.

El pintor realizó los decorados para una *Antígona* (dirección de Ch. Dullin, Théâtre de l'Atelier, París 1922), una *Andrómaca* (fragmento versionado por Jean Marais, Théâtre Edouard VII, París 1944), un *Edipo Rey* (dirigido por P. Blan-

chard, Théâtre des Champs-Élysées, París 1947). Y por lo que se refiere a autores contemporáneos, trabajó en los decorados para una pieza de Romain Rollan, *Le 14 Juillet* (Maison de la Culture au Théâtre de l'Alhambra, París 1936); y un *Chant Funèbre*, sobre un poema de García Lorca, puesto en escena en 1954 en el Théâtre 347, en París, con decorados también suyos.

Además de escenógrafo en estas obras dramáticas, Picasso fue autor de dos textos “teatrales”: *Le désir attrapé par la queue* (*El deseo atrapado por la cola*, 1941); y *Les quatre petites filles* (*Las cuatro niñas*, 1951-1952). El malagueño organizó una *séance privée* en su estudio de París, durante la ocupación nazi, para hacer representar el primero de ellos. El segundo nunca pasó de la versión escrita. En realidad, ni uno ni otro eran textos dramáticos propiamente dichos, pues carecían de tensión narrativa, caracteres en conflicto, situaciones aporéticas, etc. Había más bien dibujo con palabras: un flujo continuo de sonidos, sentidos e imágenes creadas por un escritor, a quien Alberti denominaba «poeta enredador, o enredadera» (Prólogo a Picasso, *El entierro del Conde de Orgaz*, 1968).

De hecho, esta forma de escribir era muy similar a aquella otra de dibujar, que había empezado Picasso precisamente durante los primeros años de colaboración con Diaguilev. Me refiero a esa línea continua que, enrollándose sobre sí misma como un alambre o un arabesco sin fin, va revelando sobre el papel las figuras, los gestos, los movimientos en el espacio de diversos personajes o animales.

Un técnica nada clásica a la que Picasso recurrió —no exclusiva, pero sí muy principalmente— cuando quiso repre-



PIE DE FOTO



sentar clowns, toreros, guitarristas, jazzistas y bailarines: personajes, pues, en acción, con esa energía en desarrollo continuo, creativa, azarosa y sin embargo efectiva, de la que ese mismo dibujo de Picasso era una huella sobre el papel.

Pues también él, con su lápiz o su plumilla, *danzaba* sobre la superficie en blanco de la hoja y convocaba con su movimiento esas figuras livianas, suspendidas entre el cielo y la tierra que, sin embargo, se ofrecían como una presencia física tangible, real e insoslayable.

Pero mucho más allá de esta oportunidad para realizar arabescos gráficos o escriturales, lo que los dramas teatrales y las coreografías dancísticas ofrecieron a Picasso fue una ocasión de oro para comprender mejor qué es y cómo funciona el espacio en las artes plásticas.

Por una parte, las líneas, los colores, las figuras, los volúmenes, las texturas, las sombras y las luces que Picasso creaba y componía sobre el papel o el lienzo, habían de aparecer y moverse también en un espacio de representación imaginario, ficticio y sin embargo tan poderoso, o más, como el real: el espacio pictórico.

Por otra, el espacio escénico era también un lugar real, tridimensional, euclidiano: un espacio tan limitado como una hoja de papel o un lienzo, que permitiría a los actores y bailarines aparecer y desaparecer, danzar y saltar, estar y no estar,

como el lienzo o el papel permiten al pintor convocar a sus personajes, hacerlos actuar o reposar, traerlos al primer plano o camuflarlos entre bambalinas.

Pero ese espacio real, inexorable y limitado del teatro es al mismo tiempo soporte y lanzadera para otro espacio muy distinto —una ficción, una utopía irreal pero irrecusable, como lo es en definitiva toda buena pintura y todo espectáculo que tiene éxito— que *funciona*.

Fijémonos por un momento en el *local* del teatro. La sala está partida en dos por el patio de butacas. Hasta donde llegan las filas de asientos abatibles, llegará el público espectador; y a partir de ellas, los actores, bailarines e intérpretes ocuparán y usarán la porción del pastel escénico que les ha sido reservado.

La primera (e imponente y principal) dificultad es cómo conseguir que el espectáculo unifique esas dos subáreas espaciales, ocupadas por *actuates* tan distintos entre sí como lo son el público y los intérpretes.

Hay, por supuesto, otro tipo de actuates, más allá de los intérpretes y los espectadores, fundamentales para producir las condiciones de posibilidad del milagro escénico. Regidores, tramoyistas, el director escénico, acomodadores, jefes de sala... Todos, sin embargo, son invisibles, no forman parte del espectáculo —no obstante ser tan reales como el lugar en el que trabajan—, pues desaparecen como conejos en su madri-

1 / Por ejemplo, *Arlequin et Pierrot*, tinta sobre papel, 1918. Serie de dibujos [8] sobre el *Cheval et son dresseur*, lápiz sobre papel, 1920. Serie de dibujos [25] del *Arlequin*, lápiz sobre papel, 1918 [Z. XXIX, 287, 316, 318, 321, 322, 323. Z. III, 151. M.P. 810, 15-30]. *Arlequin et Pierrot musiciens*, 1919 [lápiz y tinta sobre papel, M. P. 812]. *Arlequin à la guitare et singe*, 1919 [lápiz y tinta china, M. P. 813]. Y la serie de dibujos [11] que realizó para la cubierta de la partitura de *Ragtime*, de Igor Stravinsky [1919, M. P. 1620-1626]. También realizó numerosos dibujos de animales por el mismo procedimiento, v.g., *Chiens et coqs*, lápiz sobre papel, 1917 [Z. III, 086]. *Coqs*, , lápiz sobre papel, 1917, [Z. III, 088]. Serie de dibujos [6] de gallos, lápiz sobre papel, 1918, Museo Picasso París. Z. III, 090-095.



PIE DE FOTO

guera tan pronto como se apagan las luces, se levanta el telón que había separado, con tajo insalvable, el subespacio de la percepción y el subespacio de la actuación; y espectadores e intérpretes se aprestan a encontrarse en la comunidad del espectáculo escénico que acaba de comenzar.

Pues bien, he ahí un primer y fundamental aspecto que Picasso quiso romper, tan pronto como aceptó trabajar con Diaguilev. El escenario-espejo que había dibujado y pintado pocos meses antes señalaba la buena dirección. Él era el primer artista no ruso que colaboraría con el empresario novgorodviano. Y el primero que le propuso pintar para *Parade* (música de Erik Satie, coreografía de Massine y texto de Jean Cocteau), un telón de boca.

Picasso quería que, tras el clásico cortinaje mudo, ciego y opaco entre el escenario y la sala, hubiera un inmenso cuadro pintado, interpuesto entre ambos espacios, mientras empezaba la interpretación musical, y aún no la coreográfica. Se levanta el primer telón, el del teatro, y aparece un segundo telón, pintado por Picasso. En el caso de *Parade*, se trataba de una escena con color, de gran formato (10,600 x 17,250 m), encolada sobre tela. A ella habrían de enfrentarse los espectadores antes de hacerlo con el ballet, mientras la música ya había empezado a ser interpretada por los músicos.

Proponía, pues, Picasso que el espectáculo pictórico precediera y preparara a los espectadores para el espectáculo coreográfico, propiamente dicho. Que el ojo del público empezara a movilizarse y a calentar sus facultades imaginativas e interpretativas, por así decir, primero sobre la escena pintada a gran escala, en anticipación a las que le aguardaban cuando se levantara ese telón pintado.

Como el mirón que encuentra un agujero o una rendija en la lona para observar lo que ocurre en el interior del circo o del teatro ambulante (imposible no acordarse la fotografía de Cartier Bresson), así podría satisfacer su curiosidad el espectador del ballet, cuando la cortina pintada por Picasso le ofreciese la vida íntima de los personajes del espectáculo por llegar.

En el telón para *Parade*, de 1917, el espectador encontraría, en efecto, alrededor de una mesa, y enmarcados por los co-

respondientes cortinones granate, al saltimbanqui, al torero guitarrista, a la niña acróbata sobre el caballo alado y al *pierrot* y a la bailarina enamorados.

La idea de Picasso sedujo a todos. Satie la saludó con entusiasmo y compuso el preludio orquestal para el ballet, pensando en que sus compases habrían de acompañar a este espectáculo pictórico, anterior al dancístico². Cocteau entendió asimismo que unos personajes más clásicos, como eran los que se representarían sobre el telón pintado, podrían preparar a los espectadores para esos otros insólitos que llegarían a continuación — el *manager* americano y el burgués galo, caracterizados por Picasso de manera cubista. Diaguilev, en fin, entendió también que la de Picasso era una idea magnífica, nunca concebida por ninguno de los escenógrafos que le precedieron. En adelante, todas mis producciones ballerísticas — pensó Diaguilev — contarán con una escena pintada *ex profeso* para el telón de boca³.

Picasso se había propuesto que, gracias a esa gran superficie pintada y dibujada, el patio de butacas, los palcos y el escenario; todo el espacio escénico quedara unificado por una experiencia sensorial común.

Es verdad que, para despertar y sostener esa comunidad de experiencia sensorial entre el público y los intérpretes, previamente negada por la corporalidad física del edificio y el mobiliario de la sala, las artes escénicas ya disponían de numerosos recursos técnicos y actorales. La iluminación, los decorados, el vestuario, el maquillaje; la coreografía, los gestos, la prestancia y la agilidad y la ingravidez de los cuerpos; y un elenco sin fin de otros muchos fenómenos técnica y artísticamente disponibles para crear esa unidad de experiencias.

Pero a esos recursos podían sumarse ahora la pintura y el dibujo, pensó Picasso. Ellos también valdrán para hacer aparecer y desaparecer a hombres y mujeres sobre el escenario, para modificar el espacio interior o exterior en el que van a habitar, y sus movimientos y pasos coreográficos, más las luces y sombras y ruidos y voces y atmósferas. Todo alrededor de ellos y en ellos podía modificarse a voluntad, gracias al color y los volúmenes recreados por la pintura.

2 / Ornella Volta, «Picasso y Satie», en *Picasso y el teatro* 1996: 17.



PIE DE FOTO

Ahora bien, para que esos fenómenos reinventados por los responsables artísticos y técnicos del espectáculo pudieran cautivar a los espectadores, tenían al mismo tiempo que satisfacer determinadas exigencias. Pues los escénicos son acontecimientos de superficie, fenómenos *cosméticos* que pueden encubrir y embellecer los cuerpos y los espacios reales que los sustentan, pero que tienen también sus propias leyes inexorables. Artificial no es lo mismo que artificioso — los recursos plásticos no atraerían ni convencerían al público si fuesen creados o empleados de cualquier manera.

Por superficiales que parezcan —y por superficiales que sean—, los medios escénicos (que en este caso eran a la vez pictóricos), están llamados a despertar estratos profundos de la psique de los espectadores — recursos anímicos que no se activan habitualmente fuera del teatro. Pero la percepción, la fantasía, la comprensión y la empatía humanas tienen sus propias leyes, y han de ser asimismo conocidas y respetadas por los productores del espectáculo, para tener éxito en él. Más que todos los hechos del mundo real, condicionados por los intereses y apremios humanos, los artefactos escénicos se orientan a dar cuerda y poner a andar frente a nosotros esos niveles de conciencia que el mundo y su lógica no son capaces de despertar. Este es el poder de los medios escénicos, y el que los conoce y los sabe utilizar, es capaz de crear una realidad enteramente nueva.

En aquella primera producción del Picasso escenógrafo, fueron controvertidas las caracterizaciones que ideó para los *managers*. Picasso propuso a Cocteau introducir una serie de *hombres-sandwich* anunciante³, transformados en una suerte de gigantes o cabezudos, que llevarían sobre sus hombros toda una ciudad: la civilización de los rascacielos, en el caso del *manager* americano, y la de la Torre Eiffel, en el caso del francés. No es nuestro objetivo discutir aquí si, más allá de la soberbia invención de unas esculturas-de-bulto-redondo que eran al mismo tiempo cuadrangulares-y-semovientes, como las que él concibió, su misma complejidad y tamaño habían de crear numerosos problemas coreográficos sobre el

escenario. A buena parte del público asistente le disgustó de hecho esta caracterización, y Picasso y Cocteau tuvieron que salir por la puerta de atrás del teatro para evitar encontrarse con ellos. Y algunas críticas aparecidas después del estreno vinieron a dar la razón a los silbidos y pellas que algunos espectadores lanzaron sobre los artistas⁵.

Pero este estreno *escandaloso* permitió a Picasso estrenarse a lo grande como escenógrafo y adquirir en pocos meses una experiencia que le permitiría afrontar con maestría su siguiente producción con Diaguilev: nuestro *Tricornio*.

[2]

Es larga, por fortuna, la lista de exposiciones, congresos y publicaciones dedicadas a *Le tricornio*, ballet con texto de los Martínez Sierra, música de Manuel de Falla, coreografía de Léonide Massine y telón, decorados, vestuario y maquillaje de Picasso.

El pistoletazo de salida de estas investigaciones lo dio la organizada por la Fundación Banco Exterior de España, la Embajada soviética y el Ministerio de Cultura, siendo entonces José Manuel Garrido director general del INAEM. De aquella exposición quedó un catálogo editado por su comisario Fernández Ventura (1985).

La muestra más completa sobre *Le tricornio* de cuantas se han visto en nuestro país nació de la colaboración del Musée des Beaux-Arts de Lyon y la Réunion des Musées Nationaux con el Museo Picasso de Barcelona en 1992. La exposición estuvo primero en las salas del museo de Lyon (septiembre a noviembre, 1992), luego en el Museo Picasso de Barcelona (febrero-abril, 1993), y recaló finalmente en la Fundación Juan March (mayo-julio, 1993).

En ella se reunían varios dibujos (4 en concreto), acuarelas (8) y maquetas (3), preparatorios y definitivos de los decorados para ese ballet, de un total de más de 40 que Picasso había realizado. Más los dibujos preparatorios (2) y bocetos en acuarela (35) de los figurines, de un total de 59 piezas que se conser-

3 / Ibidem.

4 / María Teresa Ocaña, «El recorrido hacia los managers», en *Picasso y el teatro* 1996: 31.

5 / Lluís Bagunyà, «Parade», en *Picasso y el teatro* 1996: 60-61.



PIE DE FOTO

van en el Musée Picasso de París. La misma exposición ofreció también los tres dibujos de Picasso con color (acuarela y grafito, Z. XXIX, 397-399. Col. particular) preparatorios del maquillaje. Y de los estudios realizados para la producción del telón de boca (22 en total), la exposición ofreció al público 4 dibujos y 4 acuarelas preparatorias, así como una fotografía en blanco y negro del telón definitivo y algunas hojas con indicaciones manuscritas de Picasso sobre los decorados o el vestuario.

A esta exposición impecable sobre *Le tricorné* siguió la que el Museo Picasso de Barcelona dedicó a las otras cuatro producciones de Diaghilev en las que intervino Picasso: *Parade*, *Pulcinella*, *Cuadro flamenco* y *Mercurio*. Acompañaba la exposición un catálogo con estudios de Ornella Volta, Werner Spies, Roger Alier y la propia Teresa Ocaña, comisaria de la exposición y directora entonces de ese centro.

Por la parte musical vinculada a Manuel de Falla, la Fundación Archivo que lleva su nombre, en Granada, y el Centro de Estudios de Documentación de Música y Danza del INAEM, editaron un libro sobre *Los Ballets Russes de Diaghilev y España* (Nommick, Álvarez Cañibano, eds., 2000), con definitivas colaboraciones de Amorós, Bonet, Colomé, Aracil, etc. Desde el punto de vista musicológico, esos estudios no han sido superados hasta la fecha, y difícilmente lo serán.

Más recientemente, la valenciana Fundación Bancaja puso en manos de Juan Manuel Bonet, Carlos Pérez y Françoise Lévéque una exposición monográfica sobre Picasso - *El deseo atrapado por la cola* (2008), que también ha resultado definitiva. En 2011-2012, la Fundación La Caixa produjo y mostró, primero en Barcelona y luego en Madrid, *Los Ballets Russes de Diaghilev, 1909-1929*, en una exposición organizada por el Victoria and Albert Museum. Y finalmente, el Museo Picasso-Casa natal de Málaga, mostró en 2014 los figurines de Picasso para los ballets de Diaghilev, propiedad de la Fundación Archivo Manuel de Falla.

Está, pues, bien investigado el enriquecimiento mutuo entre la tradición musical y dancística española, por un lado, y la concepción moderna de los ballets, que apareció en el escenario europeo durante en la primera década del siglo pasado, gracias a Diaghilev.

La coexistencia en el Museo de la Universidad de Navarra de un espacio teatral y de las salas expositivas nos ofrecía la oportunidad de aportar, a esta pequeña historia museística y curatorial en nuestro país, una investigación más centrada en lo que es común a ambos: el espacio del espectáculo.

Pues por una parte, el Ballet Nacional clausuraría la temporada 2017-18 en nuestro teatro con un programa que incluiría *El sombrero de tres picos*. Dirigido por Antonio Najarro, la compañía vestiría en esta ocasión los mismos trajes que diseñara Picasso para los personajes del ballet.

Y por otra, teníamos la posibilidad de exponer, en una de nuestras salas, los 33 colotipos de *Le tricorné*, propiedad de la Fundación Bancaja (Valencia). Entre todos los trabajos preparatorios y bocetos definitivos que había hecho para los figurines de ese ballet, Picasso eligió 31 y uno más para la cubierta, y los puso en manos del galerista, en este caso convertido también en editor, Paul Rosenberg (París), para que hiciera con ellos una edición limitada de 200 carpetas.

Los colotipos son reproducciones fotográficas monocromas, que han de ser luego coloreadas a mano, como hizo en este caso Picasso con cada una de las que editara Rosenberg. Una de las carpetas con estas valiosas piezas, que no son facsímiles sino originales de Picasso, iba a ser mostrada, por gentileza de la Fundación valenciana, en una de nuestras salas, al mismo tiempo que se estrenaba en el teatro *the real thing*: el ballet bailado por los mejores bailarines de nuestro país, dando vida y alma a los figurines dibujados que colgarían inermes y sin rostro en los muros de la sala...

[3]

La responsabilidad de Picasso como escenógrafo no se limitaba al diseño de los decorados y vestuario del ballet. Le otorgaba también derecho — así lo entendía él — a participar en decisiones artísticas claves para el conjunto de la producción. Picasso se sentía coautor de la obra total, en pie de igualdad con el compositor y el coreógrafo. Ya vimos que actuó así en *Parade*, al proponer unos hombres-anuncio en los que Coc-teau no había pensado, o un preludio orquestal para su telón pintado, en lo que tampoco había pensado Satie.

Ocurrió de manera semejante en la preproducción y durante los ensayos de *Le tricorné*. Falla, Massine y Picasso fueron convocados por Diaghilev en Londres y trabajaron allí desde mediados de mayo de 1919 hasta el estreno del ballet, el 22 de julio.

Consta, por carta de Diaghilev dirigida a Falla el 9 de mayo desde el hotel Savoy, el acuerdo entre el empresario y escenógrafo en que una obertura orquestal pudiera acompañar al telón de boca, antes de iniciarse propiamente el ballet; y sugerían, en la misma carta, que De Falla utilizara los temas de sus tres piezas para piano reunidas con el título común de *Andalucía*.

Esto último pareció bien al músico, quien introdujo estas novedades en su partitura y también la voz humana; otra sugerencia de Picasso, de la que resultaron los olés pautados que se escuchan durante la obertura, acompañados por palmas y un enjambre de castañuelas. De nuevo, una posibilidad inédita planteada por Picasso a través de Diaghilev, según las mismas fuentes⁶.

Picasso se sentía, pues, plenamente responsable del éxito del ballet en su conjunto — una exigencia que los otros artistas no solo toleraban sino que aceptaban de buen grado, por parecerles que las aportaciones de Picasso eran habitualmente acertadas. Lo que no implicaba que el pintor delegara en terceros las decisiones que propiamente le concernían a él, relativas al vestuario, el decorado o el maquillaje. Y en la realización de las cuales, además, admitía sugerencias que pudieran hacerle los otros responsables del ballet, como él se las hacía a ellos. A Diaghilev, por ejemplo, le pareció que la casa del molinero resultaba un poco triste y sugirió a Picasso que pintara una parra trepando sobre la puerta; y Picasso lo hizo sobre la marcha⁷.

Lo primero que aparecería en *Le tricorné*, como ya había ocurrido en *Parade*, sería el telón pintado por Picasso. De modo semejante a como una obertura tiene que anticipar el

6 / Brigitte Léal, «Una escenografía maravillosa», en *Picasso y El sombrero de tres picos*, 1993: 26. También Cooper 1987: 39.

7 / Cfr. Cooper, 1987: 40.

tema y ambiente de una ópera o de un ballet, pero sin *spoilers*, así también la pintura de Picasso para el telón de boca tendría que versionar el tema que desarrollaría el espectáculo dancístico, pero sin anticiparlo y empleando para ello pocos medios expresivos; sin profundidad, vestuario ni atrezzo, sólo pintura y dibujo. Una tarea nada fácil, que sólo maestros de la música como Mozart eran capaces de realizar, y que Picasso se propuso aportar a la producción balletística.

El pre-escenario que Picasso pintó (y que firmó así: *Picasso pinxit*, 1919), como telón de boca para *Le tricorn* era una plaza de toros.

Ningún tema podía ser tan adecuado a una obra que trataría de la música y las danzas tradicionales de España. Pero ninguno, o pocos otros, podían ser también más interesantes desde el punto de vista plástico, que este espacio circular, cerrado sobre sí mismo, donde toda mirada vuelve a su punto de partida, y al que Picasso iba a añadir otras propiedades especiales.

Picasso *pinxit* una plaza abalconada, donde los personajes estarían tanto dentro como fuera — dentro: bajo los soportales de las gradas, pero también fuera: asomados al coso. Y donde estarían asimismo a cubierto: bajo el techo de las gradas, pero también a cielo abierto: el que recorren las golondrinas cazadoras de mosquitos, representadas en la misma tela. Esa pintura era un espacio bidimensional transformado en otro tridimensional, que absorbía el espacio cerrado del patio de butacas y lo conducía a cielo abierto.

Así que este escenario-espejo, que habría de cerrar la boca —o en este caso, más bien abrirla— del espacio escénico, sería un espacio irreal anterior al espacio escénico real, al cual podrían no obstante asomarse los espectadores antes de que empezara el espectáculo real — el coreográfico.

O incluso más: un espacio pintado gracias al cual los espectadores ingleses, como en el estreno de *Le tricorn* en Londres, o franceses, cuando llegó un año después a París, podrían ellos mismos imaginarse en uno de esos corredores umbrosos de una plaza de toros, sintiendo el ambiente festivo que precede a una corrida en España, entre conversaciones y gritos de un público ansioso, con las voces de los vendedores de agua azucarada y los chillidos de las golondrinas como sonido de fondo.

A esta inmersión en un espacio propio, modelado por fenómenos únicos y desconocido para la mayoría de los espectadores no españoles, contribuiría también el modo de caracterizar los personajes *depicti* en el espacio *depictum*.

Antes de que iniciara su viaje a Italia, en febrero de 1917, Picasso ya había admitido en su obra la representación *figurativa*, con mucha más frecuencia de la que lo hubiera hecho en los años precedentes, de pleno furor cubista. El péndulo había empezado a moverse hacia el lugar contrario a aquella descomposición analítica de los volúmenes y valores tonales, re-compuestos por el cubismo según conveniencias puramente plásticas; y ese movimiento de vuelta, ya iniciado antes de su viaje a Italia, se cerraría definitivamente ante la vista del arte clásico romano y del Renacimiento italiano. La visita a los Museos Vaticanos en Roma, donde Picasso admiró la Capilla Sixtina y sobre todo, la *stanza* de Rafael; más la escultura mo-

numental del periodo imperial, que encontró en Roma y en Nápoles, a donde viajó con Stravinsky, Cocteau y Massine; y en fin, lo que vio luego en la galería Uffizi, en la Florencia de los Medici, decidieron en su obra posterior lo que se ha convenido en llamar su periodo *neoclásico*. Cuando algunos jóvenes, como Juan Gris, se echaban con pasión en manos del cubismo, y su viejo cofundador, Braque, insistía en fórmulas ya un tanto reiterativas, Picasso, lejos de Francia, junto a los clásicos, daba un salto definitivo para recolocarse donde nadie le esperaba: en una volumetría y una figuración (relativamente) clásicas.

Pues bien, ese figurativismo neoclásico era manifiesto no solo en los dibujos de campesinos y pescadores y gentes del pueblo que Picasso trajo consigo de Italia y que reaparecerían en sus trabajos de los años siguientes⁸; sino que resultó determinante también para concebir los personajes pintados para el telón de boca de *Le tricorn*.

En efecto, acodados sobre la barandilla que se asoma al coso taurino, o agrupados junto a ella, los cinco o seis personajes pintados por Picasso están ataviados a la manera tradicional española. Las mujeres visten traje largo con volantes, mantón y mantilla negra sobre peineta alta, mientras se alivian del calor de la tarde con sus grandes abanicos. Por su parte, los dignos caballeros visten medias de seda bajo las polainas, capa española y sombrero de ala ancha.

Todo, claro está, es una figuración de Picasso, pues pocas veces ocurrió que los aficionados a los toros en España fueran tan *majos* como los pintados por Picasso. Tampoco entre los personajes populares, que los fotógrafos franceses e ingleses registraron en sus calotipos cuando viajaron en el XIX por nuestro país (y de los cuales el Museo Universidad de Navarra tiene una magnífica colección), nunca se encontraron personajes tan elegantes, como los que Picasso había pintado.

Patente es, pues, que nos hallamos en un mundo de ficción, en el mismo orbe de la invención pictórica en el que se daban los *majos* y *majas* de Goya. Y es en este nuevo cosmos donde Picasso puede re-figurar la apariencia de nuestra gente común desde el punto de vista que más le interesa ahora, que es uno clásico — o más bien neoclásico.

He ahí la gente corriente de nuestro país, poéticamente transfigurada por la pintura, que Picasso ha convertido en *tipos* contemporáneos, exportables por todo el mundo civilizado, de lo clásico popular español.

Como los pescadores y campesinos que había dibujado en Nápoles, estos tipos populares españoles tienen una gran dignidad. Picasso ha renunciado a tonos retóricos extremos, tanto negativos (satíricos, burlescos, críticos) como positivos (sublimadores, españolistas, románticos, etc.). Lo que él quiere es presentar a los tipos de su telón con una neutralidad clásica — con la gravedad y alegría de vivir típicamente andaluzas, señala Cooper⁹.

He ahí a esos hombres y mujeres españoles, he ahí los jóvenes muchachos que se ganan unas propinillas sirviendo azucarillos y aguardiente en la plaza. Nada hay aquí de esos personajes populares monstruosos o grotescos, creados por un Goya afrancesado que quiere retratar y criticar la sociedad

8 / Por ejemplo, serie de dibujos [5] sobre *Napolitaine au poisson*, 1918 [lápiz sobre papel; Z. III 243-246]. *Paysans italiens*, 1919 [lápiz y carboncillo sobre papel]. *Italienne, d'après une photographie*, 1919 [lápiz sobre papel, Z. III, 326]. *Italienne, buste*, 1919 [lápiz sobre papel, Z. XXIX, 429]. *Italienne*, 1919 [óleo sobre lienzo, Z. III, 363].
9 / Cfr. Cooper, 1987: 40.

de su tiempo. No hay aquí busconas ni alcahuetas, que si en otras obras burlonas de Picasso han encontrado su espacio de actuación, han sido expulsadas del universo pictórico que va a acompañar al cosmos musical del maestro Falla. Y no hay tampoco ahora esa exaltación sublimada del pueblo español, figurado por Picasso como un toro bravo ciclópeo, cuando a él le ahoga la indignación por el golpe de Estado y el proyecto político que el general Franco tiene para España, en 1936.

En su telón de boca para *Le tricorne*, Picasso no quería criticar, sino celebrar la existencia de este pueblo que ha conservado músicas capaces de asombrar al maestro Falla, y de entusiasmar a Massine, el coreógrafo venido de los hielos.

Aunque otras voces, como la de Denis Milhau¹⁰, manifiestan cierto asombro de que Picasso haya decidido resolver el tema español de *Le tricorne* mediante una *españolada*. Es decir, mediante una exageración de lo español, según define el término el DRAE, cuando se refiere a acciones, espectáculos u obras literarias. Palau, que cita esa crítica de Milhau, se manifiesta de acuerdo en aplicar este término con esa connotación peyorativa al trabajo de Picasso para *Parade*; aunque trata al mismo tiempo de señalar en qué otras obras de tema español Picasso no cayó en la *españolada*, no obstante tratarse también de corridas de toros y su ambiente, como en la *Tauromaquia* de 1957.

Comoquiera que cada uno decida cuánto de español, o cuánto de *españolada* hay en la recreación de la fiesta taurina para *Le tricorne* de Picasso, es importante recordar también el carácter ritual, casi mágico que el pintor atribuía a la indumentaria. Cuenta Françoise Gillot que, habiendo desechado Picasso algunas ropas que empleara para trabajar en su estudio, mientras pintaba, su mujer se las pasó al jardinero, pues a este podían servirle para realizar parte de sus tareas *outdoors*. Pero tan pronto como Picasso vio al jardinero vestido con su propia ropa, salió corriendo tras él, le ordenó que se quitara sus prendas y dispuso que se encendiera una hoguera donde quemarlas. Como buen andaluz, Picasso era supersticioso y, en lo referente a su ropa de trabajo, temía que algo de su propio espíritu creativo, en contacto con aquellas ropas, pudiera traspasarse o perderse en contacto con otro cuerpo.

No es de extrañar que, todavía en los años sesenta, Picasso quisiera que Jacqueline le acompañara a los toros en Antibes o en Nîmes, ataviada con mantilla española. Hay constancia de ello en varias fotografías de D. D. Duncan, realizadas en esa época; y es seguro que Picasso no acudía ni se hacía acompañar a esas fiestas como quien acude a una mascarada; los toros no eran para él un baile de disfraces. Fiesta española o *españolada*, Picasso vivía con tal intensidad el rito de los toros, que el acudir al coso con el hábito debido formaba parte de la ceremonia, y la consideraba seguramente condición para poderla experimentar y celebrar con éxito. Conociendo su origen andaluz y su carácter, es fácil de imaginar que esas, o similares, eran sus disposiciones cuando acudía a los toros. No olvidemos que Picasso quiso ser enterrado, al pie de su árbol favorito en el jardín del castillo de Vauvenargues, envuelto en su capa española. También esta experiencia tenía sus exigencias rituales y Picasso quiso atenerse a ellas para tener éxito en su última ceremonia.

Es seguro, en todo caso, que, no importa cuál fuera el contenido escogido para cualquier obra —«trato siempre temas que amo», había dicho¹¹—, su preocupación principal no era el tema, sino el modo de plantearlo y resolverlo plásticamente: pintar por centésima vez a la mujer o a los niños que amaba, lo mismo que los objetos que quería que le acompañaran en su vida cotidiana, le proporcionaban a Picasso una ocasión renovada para desarrollar un nuevo tema plástico.

Y si la fiesta taurina, que sin duda amaba, le daba y le daría infinitas otras oportunidades para adoptar un tema y un tono decididamente dramáticos —la muerte del caballo, o la del matador—, tanto la escena escogida para *Le tricorne* como los medios plásticos para llevarla al telón de boca iban a contribuir decisivamente a afianzar ese tono clásico, de no exagerada ni afectada celebración de lo popular español.

El pintor realizó varios dibujos preparatorios, buscando una escena de tauromaquia para llevarla al centro del coso taurino, que representaría en el telón. Hubo picadores castigando al toro, suerte de banderillas y alguna otra escena. Finalmente desechó todas las que implicaban mayor o menor violencia, las que pudieran permear con tintes dramáticos el conjunto de la representación. Y optó por una cuadrilla de mulas llevando el toro al arrastre, mucho más discreto desde el punto de vista visual y más neutro también emocionalmente, que las primeras.

Algo similar hizo con los valores tonales de la representación, pues el conjunto estaría dominado por un rojo teja, luminoso y cálido, pero convenientemente apagado al ser yuxtapuesto a los grises y negros umbrosos que lo rodean. También las sombras apagan los colores de las superficies, de las que en todo caso pueden escapar algunos fulgores ocasionales... Eso hace el azul sobre la falda de una de las majas que, al contrastar con los rojos de su entorno, proporciona una nota de viveza y de color en un conjunto más bien apagado.

La justeza de las decisiones de pintura y dibujo adoptadas para la realización del telón de boca habían de ser evaluadas, también, por todo lo que le seguiría. Pues el telón pintado se acabaría elevando, al concluir la obertura orquestal, para dar lugar al espectáculo de ballet, y entonces daría comienzo, no el preámbulo, sino la cosa real, que ciertamente no era tan real, porque volvía a ser ficción escénica: música popular española recreada por el maestro Falla, más danza popular española recreada por Massine, frente a un paisaje y unos tipos vestidos a la manera tradicional española, recreados por Picasso.

[4]

Picasso también fue un paisajista: así lo confirmó otra de esas soberbias exposiciones organizadas por el Museo de Picasso de Barcelona, en 1999, por la que entonces era su directora, María Teresa Ocaña. Pero por más que Picasso cultivara ese género pictórico, no menos que el bodegón o el retrato, lo que pintó para *Le tricorne* no era un paisaje sino simplemente *le décor*. Ello quiere decir que trabajó sobre una serie de telas, desde la más extensa que situaría como telón de fondo, hasta

10 / Cfr. Palau i Fabre 1999: 136, 150.

11 / Pablo Picasso, «Conversation avec Picasso», ed. Ch. Zervos, *Cahiers d'art* [Paris] n° especial, 1935; cit. en M.-L. Bernadac, A. Michael, *Picasso: Propos sur l'art*, Gallimard, Paris 1998, p. 31.



PIE DE FOTO

las bandas que cubrirían las bocas de salida al escenario, y que habrían de servir en su conjunto para enmarcar el espectáculo coreográfico. De ahí que, además de dibujos y acuarelas, Picasso hiciera también maquetas preparatorias, pues le interesaba anticiparse a la planificación volumétrica creada por esa composición de planos.

Pero como ya vimos que ocurría en el telón de boca, también para los decorados había que respetar un doble orden nomológico. Era preciso, en primer lugar, respetar las leyes que los decorados tendrían como objetos físicos: su posición en el escenario, su escala con el tamaño de los bailarines que danzarían frente a él, etc. Y atender, en segundo, a las dinámicas que esos objetos generarían como elementos lingüísticos o representativos, por lo que ellos iban a *significar*.

El escenógrafo de *Le tricorne* necesitó 22 dibujos a lápiz, 7 acuarelas, 11 gouache, un óleo sobre madera y una maqueta coloreada para hallar una solución para esa doble escala de fuerzas que convergían en el *décor*. Buena parte de esos dibujos y piezas fue reunida y analizada en la exposición que itineró por Lyon, Barcelona y Madrid, según ya hemos dicho. Y como fue ampliamente estudiada en tal ocasión, nosotros nos atendremos a un breve comentario sobre la versión final.

La acción del ballet *Le tricorne* se desarrolla en una pequeña villa o localidad española de finales del siglo XVIII, a donde llega el gobernador de la provincia. Él es un noble viejo y viciosillo, que se topa con los vecinos reunidos en torno al molino del pueblo, los jóvenes molinero y molinera, entre ellos. El *dramatis personae* es simple y se enmarca en la típica sociedad estamental pre contemporánea, muy similar a la que encontramos en el *Don Giovanni* de Mozart, por ejemplo. Ese esquema, además, es el que se da en los dramas de honor del Barroco español, en los que se inspiró Pedro Antonio de Alarcón para realizar *El sombrero de tres picos* — fuente literaria original de *Le tricorne*, como es sabido, adaptado para una ver-

sión pianística anterior, que Falla compuso por encargo de los productores Martínez Sierra.

La sencilla trama del ballet requería, pues, de un decorado también sencillo, en que el tuviera sentido que una joven y hermosa molinera fuera vista, deseada y acosada por el señor marqués (no epítome del poder sensual, como Don Juan, sino más bien un viejo verriondo). Pero como el acosador había de aprovechar la oscuridad para burlar la vigilancia de su dueña, la señora marquesa, y aproximarse al lecho de la molinera, los decorados habían de facilitar esa nocturnidad a la acción coreográfica.

Pero la nocturnidad en pintura le era esquivo al pintor malagueño. Picasso podía haber dicho, como Leonardo, que su arte era el más universal de todos, pues podía representar lo que hay en los cielos, en la tierra y en los infiernos, salvo lo que hay, o deja de haber, en la luz por la noche. Eso se le escapaba mayormente a Picasso, según confesión propia. Todavía en 1958 podía él comentar, ante un lienzo que representaba su atelier en La Californie en plena noche: «La noche es para mí un tema esquivo, que se me escapa constantemente: no permite que mis pinceles lo capturen»¹².

Algo de esto parece que le ocurría al escenógrafo Picasso en 1919, cuando trataba de encontrar la solución para el decorado nocturno de *Le tricorne*. Realizó todos esos bocetos que quedan dichos, buscando el modo de combinar los tintes negros de la noche con los signos de las estrellas sobre ellos, sin que ninguno pareciera satisfacerle. Seguramente todos ellos ensombrecían en demasía el escenario, haciéndolo poco idóneo para un enredo que, en realidad, no era más que una anécdota picaresca, ni excesivamente dramática ni tan sublime que necesitara imperiosamente de la oscuridad; al fin y al cabo una bellaquería puede realizarse a plena luz del día.

La versión definitiva pudo felizmente combinar la luz que devolvían unas telas muy claras, limpias como las paredes de

12 / Cfr. David Douglas Duncan, *Los Picasso de Picasso*, Editorial Rauter S. A., Barcelona, 1962, p. 190.



PIE DE FOTO

un pulcro pueblecito andaluz, con apenas algunas carnaduras rosáceas en los planos en sombra, con un cielo azul no marino sino celeste oscuro, como si, opuesto a él, el sol estuviera poniéndose, y ya empezaran a verse las primeras estrellas. Unos valores tonales, pues, muy neutros, casi pastel, que enmarcarían a la perfección tanto los acontecimientos diurnos en la villa como la salida secreta del marqués, al amparo de la noche en ciernes.

Junto a este valor tonal, había un elemento formal del decorado, al que Picasso no renunció en ninguna de sus versiones preparatorias ni tampoco en la definitiva. Me refiero a esas líneas curvas en la parte superior del decorado, que en la mayoría de las versiones habrían de significar un inmenso puente, como si viéramos el de Ronda, con sus pilonas y arcadas sobre el barranco del río Guadalevín, sólo que el puente estuviera esta vez por detrás del pueblo y fuera más alto que la más alta de sus casas. Un absurdo urbanístico, por tanto, pero que en el decorado de Picasso tenía todo el sentido como elemento contenedor de la zona alta del espacio pintado.

En efecto, aunque en la parte superior de ese decorado se viera el azul del anochecer, por delante de él y como impidiendo que el espacio representado se fuera al horizonte infinito de ese cielo, Picasso necesitaba de un arco que limitara esa superficie y, por su concavidad, impidiera que la mirada del espectador se perdiera en el infinito: tenía que hacerlo regresar, conduciéndole hacia abajo, hasta encontrarse con el escenario.

De esa manera, aunque la figuración del decorado permitiría al espectador fantasear con un pueblo de montaña, cuyas casas y habitantes estarían cobijadas bajo inmensas moles de piedra — un poco como Pancorbo lo está ante el desfiladero que lleva su nombre; y aunque ese mismo horizonte permitiese al espectador asomarse al horizonte infinito del cielo azul, ese mismo espectador sería devuelto a la tierra y puesto

al pie del escenario, por esas poderosas formas cóncavas situadas en lo alto de la pintura escénica.

Esas mismas formas respetarían también, por su neutralidad cromática, la asepsia tonal que Picasso había buscado para el fondo. Pues aparte de que lo contrario hubiera sido contradictorio, dado que un fondo no puede tener mayor protagonismo que el que corresponde a cualquiera de los planos anteriores a él, esa neutralidad cromática respetaría el vivísimo protagonismo que Picasso quería dar al vestuario en los primeros planos. El pintor había reservado hasta ese momento su paleta de color, porque sabía dónde quería emplearla sin restricciones. Si el Picasso pintor del telón y de los decorados había trabajado con apenas color, el figurinista entraba en acción, dispuesto a utilizar los más fulgurantes tonos y contrastes de su arte, y a lograr que el vestuario celebrara una auténtica «orgía de colores»¹³.

[5]

Desde que empezara a trabajar como escenógrafo para los ballets de Diaguilev, Picasso había estudiado con suma atención las dinámicas coreográficas de los bailarines. Prueba de ello son los numerosos dibujos a lápiz, o acuarelas, realizados desde febrero de 1917, en los que aparecen, esquematizados, grupos, tríos, dúos en composiciones coreográficas, lo mismo que solistas¹⁴.

Esta observación de los bailarines y bailarinas de Diaguilev hubo de incrementarse tan pronto como el pintor descubrió a Olga Kokhlova entre ellos. Verla bailar proporcionaba a Picasso un redoblado placer, pues Olga era muy buena bailarina y él estaba enamorado. Ambas razones bastaron para que Picasso prolongara su estancia en Italia du-

13 / Cfr. Cooper, 1987: 40.

14 / Serie de dibujos (8) sobre *Bailarines*, 1917 [acuarela sobre papel, M.P. 844-851.

rante casi tres meses, que empleó en acompañar a la *troupe* de Diaguilev por varias ciudades, mientras él mismo le bailaba el agua a Olga. Esta nueva pasión de Picasso también está documentada por el dibujo, pues ella es la figura señalada por su nombre en varios de los dibujos de bailarinas, realizados por Picasso en esa época (unos del natural, otros a partir de fotografías)¹⁵.

Seguro que esa exposición prolongada de Picasso al movimiento coreográfico hubo de fortalecer su convicción sobre lo decisivo que era la libertad de movimiento de los bailarines, en el patrón de sus trajes. Los experimentos iniciales con los hábitos para los gigantescos *managers* en *Parade* (carcasas de cartón piedra de tres metros de alto), le habían proporcionado algunas experiencias negativas, y en adelante no insistió en ellas. De hecho, ni el vestuario que creó para *Pulcinella* ni el que estaba creando para *Le tricorne* generaron, que se sepa, críticas sobre el estorbo que pudieran producir a la movilidad de los bailarines. Parece incluso que sus opiniones se encontraron con las de Massine, pues este era partidario de que el molinero vistiera pantalón largo, como es lo habitual entre los bailaores flamencos, mientras que Picasso lo era de que vistiera un calzón más corto, como una taleguilla de torero, por causa de la mayor libertad de movimientos. Finalmente, solo a regañadientes, al parecer, aceptó Picasso que el molinero vistiera pantalón largo para bailar la farruca en la primera parte, aunque le satisfizo que reapareciera con taleguilla para bailar el ensamble final de la jota¹⁶.

Más allá de esta cuestión funcional clave, que damos por resuelta en la guardarropía para *Le tricorne*, el vestuario para los cinco bailarines solistas (molinero y molinera, corregidor y corregidora, más el dandi), junto al que habrían de vestir los numerosos acompañantes del cuerpo del ballet, planteaban problemas visuales específicos al escenógrafo Picasso.

El pintor realizó una cincuentena larga de bocetos para ese vestuario. Y como la sociología de los caracteres y la coreografía de sus pasos exigían una jerarquía entre los personajes, a ello debía responder también el diseño de su vestuario. Picasso había de concebir un indumento para los personajes de clase alta y uno distinto para los personajes populares: un vestuario para los lacayos del marqués, por un lado, y harapos para los locos y mendigos del pueblo, por otro. Concebiría un traje de día y otro de noche para el señor marqués, el primero para caracterizarlo como hombre poderoso y de muchos posibles, el segundo para caracterizarlo en su rol de libertino. Un vestido escotado para la deslumbrante molinera; y capas encubridoras para las mujeres ancianas. Traje de torero, traje de picador, traje de alguacil: cada personaje tendría su traje.

Y cada traje tendría que corresponder, por su patrón y su color, al carácter del personaje que habría de vestirlo: la fastuosidad absurda del gobernador y la severidad de los alguaciles; la coquetería de la molinera y la *joie de vivre* y *l'élégance naturelle* de su compañero; y en el *corps de ballet*, el aire desenvuelto, la resistencia y la indestructible bondad natural y la jovialidad de los vecinos¹⁷.

Picasso se convirtió en modisto, inventor de patrones y sastre, preparando así el camino a Coco Chanel: ella sería también figurinista en algunas otras producciones escénicas de Massine, en las que intervendría asimismo Picasso.

Para esta guardarropía de edades, oficios y clases sociales tan dispares, la obra de Goya —contemporánea histórica del tiempo que había de ser recreado por la ficción de *Le tricorne*— podía proporcionarle a Picasso un punto de partida inapreciable. Desde el boato de la familia real de Carlos IV hasta la sencilla lechera de Burdeos, pasando por los trajes de luces de los matadores goyescos, la obra del aragonés tenía un alma capaz de inspirar al figurinista de *El sombrero de tres picos*.

La inspiración goyesca es manifiesta, me parece, en el diseño del vestuario de la molinera. El tono azul celeste de su traje sin mangas, recubierto por esas gasas blancas llenas de brillos sedosos, recuerdan a los trajes excelentemente patronados, y siempre favorecedores con que Goya retrataba a la duquesa de Alba (y a las otras duquesas que le gustaban). Sin llegar al lujo de esos vestidos de casa principal, la molinera de Picasso ha sido vestida con una gracia y una elegancia que subrayan su disposición a bailar, a reír, a cantar... La podíamos encontrar asiendo las manos de sus risueñas compañeras de danza, jugando a la gallinita ciega...

Aparece también la inspiración goyesca en los figurines de varones, tocados con variadas suertes de cachirulos; y en esos otros de mujeres, que vienen denominadas precisamente como *aragonesas*. Ello estaba condicionado por el baile de jota de la partitura coreográfica, con la que acababa coralmemente la obra. Picasso se inspiró en la indumentaria tradicional de otras regiones españolas, como la sevillana (hombre y mujer), pero no hay ninguna que sea nombrada ni aparezca como propiamente *flamenca* — Picasso desarrollaría ese vestuario específico para *Cuadro flamenco* (1921).

Común a todos estos figurines es su fulgurante color y las «audaces rayas y arabescos»¹⁸ que Picasso concibe para realzar y obtener contrastes en cada uno de ellos. Picasso se anticiparía a imaginar las masas de color formada por el *corps de ballet*, que unas veces se extenderían sobre el escenario, cuando se movieran por él; como otras se detendrían, para dejar actuar y rodear como un coro a los bailarines y bailarinas solistas.

También estos habrían de tener un color y un diseño de detalle sobre sus trajes, que los hiciera destacar más que todos los grupos colectivos. Y los trajes de los primeros bailarines y bailarinas mandarían sobre los trajes de sus respectivas parejas: el traje de la molinera sobre el del molinero; el del corregidor, sobre el de la corregidora; pero el de los alguaciles, aunque distintos, no mandaría ninguno sobre el otro, por ser ambos de la misma graduación.

Y aunque los figurines son eso, figurines y no retratos, también parece común a todos ellos haber sido concebidos para ser vestidos con una gran dignidad. La dignidad la tienen las personas y no lo que visten, pero también el hábito hace al monje y el vestuario de Picasso parece poder hacer dig-

15 / Por ejemplo, *Sept danseuses dont Olga Konkhlova au premier plan*, 1919 (lápiz y carboncillo, Z. III, 353). *Trois danseuses: Olga Konkhlova, Lydia Lopokova et Loudov Chernicheva*, 1919 (lápiz y carboncillo sobre papel, Z. III, 352).

16 / Cfr. Cooper, 1987: 40.

17 / Cooper, 1987: 40.

18 / Cfr. Cooper, 1987: 40.

no a quien quiera que los vistiera.

De manera que ese rasgo, que habíamos ya encontrado en los personajes dibujados en la pintura para telón de boca, reaparece en la guardarropía.

Por ejemplo: nunca pobre ni loco español pudo seguramente vestir harapos ni fardes tan elegantes y dignos como los que Picasso creó para sendos caracteres del reparto. Ciertamente es que la pintura sabe cómo presentar a los caracteres mucho peor de lo que pudieran ser y aparecer en la realidad, gracias precisamente a los hábitos que los pintores les hacen vestir —y también en esto Goya era un maestro—. Pero no menos sabe este arte sublimar la pobreza hasta hacerla aparecer con una dignidad y una belleza que nunca hallaríamos en su realidad viva.

Y esta vez, tratándose de *Le tricorne*, Picasso ha optado por sublimar la miseria, la que anteriormente inspiraba impotencia y melancolía en las bebedoras de ajeno y en los pescadores del periodo azul, o en los saltimbanquis y los *clowns* del rosa, esa misma es ahora sublimada por la fuerza del espectáculo.

[6]

El estreno de *Le tricorne* se demoró más que las otras producciones de Diaguilev. Él y Massine escucharon la primera versión de *La molinera y el corregidor*, cuando era una música para piano encargada a Falla por Martínez Sierra, a mediados de 1916 — recién llegados, pues, los Ballets Rusos a España¹⁹. Diaguilev propuso entonces a Falla que, a partir de los temas que estaba creando para la pantomima, desarrollara otros de mayor aliento para el ballet. Y durante un tiempo las dos producciones avanzaron a la par.

En abril de 1917 Diaguilev y Massine escucharon la primera versión orquestal de la música para su ballet, que Falla hizo interpretar en el Teatro Eslava por una orquesta de cámara. El empresario pensó que el ballet podría entrar en el repertorio de la siguiente temporada²⁰. Pero las dificultades que planteaba la guerra europea, los avatares financieros de Diaguilev y el acabado final de la partitura por parte de Falla, obligaron a posponer dos años más el estreno.

El tiempo empleado por Falla en completar la partitura tuvo su recompensa, porque el estreno de *Le tricorne* en el Alhambra Theatre de Londres fue un acontecimiento. James Joyce asistió al estreno y lo aplaudió, y tuvo oportunidad de encontrarse con Picasso. T. S. Eliot ponderó la simplicidad del ballet como el rasgo definitorio de su modernidad²¹. Roger Fry, Clive Bell y los mejores críticos del país se hicieron lenguas sobre *The Three-Cornered Hut* y aprovecharon la presencia de Picasso en los salones de la ciudad para procurar una mejor comprensión de su obra, conversando con él²².

La producción de Diaguilev hizo, en fin, que la danza española se pusieran de moda entre los ingleses, y numerosas academias de baile en aquel país empezaron a ofrecer las correspondientes lecciones de danza. Félix Fernández podría haberse beneficiado de aquel *boom* de la danza española entre los ingleses, al que sin duda había contribuido, pero ya no estaba en condiciones de vivirlo.

De Londres, el ballet viajó a París en 1920, donde tuvo una acogida favorable, aunque no tan entusiasta como en la capital del imperio británico.

El sombrero de tres picos fue estrenado en el Teatro Real de Madrid en junio de 1921 y causó gran sensación. Aunque también dio lugar a un debate en la opinión pública, según se desprende del análisis de la prensa de la época²³.

El telón de boca, los decorados y el vestuario creados por Picasso acompañaron al ballet por toda Europa, pues eran, por contrato, propiedad de Diaguilev. Su historia como elementos del espectáculo dura tanto como la compañía del ruso; en realidad, por desgracia, no más de cinco años después del estreno de *Le tricorne* en Londres. Diaguilev, en crisis y necesitado de dinero, recortó del telón la parte pintada por Picasso y la vendió a un coleccionista privado en 1928. El telón fue adquirido en 1957 por el restaurante neoyorquino Four Seasons, y ha permanecido allí medio siglo, hasta que recientemente ha sido rescatado y restaurado por una sociedad dedicada de la historia de la cultura en Nueva York.

Diaguilev y su empresa productora de ballets pudieron sobrevivir a la separación de Nijinsky, en 1917, porque tenían a Massine; de hecho, éste llegó a ser más importante para los Ballets Russes que Nijinsky, en opinión de Cooper²⁴. Pero el empresario no pudo sobrevivir a la separación de Massine, cuando este decidió permanecer en Londres, porque acababa de conocer a la mujer que sería su esposa. A la negativa del bailarín de acompañarle en su largo periplo americano de 1921, Diaguilev respondió con un despido fulminante. Y aunque al año siguiente volvió a encontrarse con Massine, este ya era su competidor, pues había creado su propia compañía de danza²⁵.

Tocados de muerte por esta separación, los ballets de Diaguilev hubieron de sufrir también la muerte de Erik Satie, ocurrida en 1925. De todos los componentes de la *troupe* diaguileviana, él era con quien Picasso tenía trato desde más antiguo y con el que mejor se entendía. Tantas veces se veía juntos a Picasso y a Satie, trabajando bien compenetrados, que Cocteau llegó a tener celos de su amistad²⁶.

Todos los que habían trabajado con el escenógrafo Picasso querían volver a contar él. Después de hacerlo en *Le tricorne*, Diaguilev, Massine y Picasso volvieron a coincidir en *Pulcinella* (1920); en esta ocasión Stravinsky sustituyó a Satie. Picasso colaboró con Diaguilev en la producción de *Cuadro flamenco* (1921), pero aquí ya no estaba Massine.

19 / Vicente García-Márquez, «Picasso, Falla y Massine: un trío histórico», en *Picasso y El sombrero de tres picos*, 1993: 11.

20 / Brigitte Léal, «Una escenografía maravillosa», en *Picasso y El sombrero de tres picos*, 1993: 22.

21 / Cfr. T. S. Eliot, «London Letter», en *The Dial* (Londres) 07.1921.

22 / Cfr. Palau i Fabre 1999: 151.

23 / Cfr. B. Leal, 1993: 111.

24 / Cfr. Cooper, 1987: 48.

25 / Malén Gual, «Mercure», en *Picasso y el teatro* 1996: 140.

26 / Ornella Volta, «Picasso y Satie», en *Picasso y el teatro* 1996: 18-19.



PIE DE FOTO

El empresario ruso seguiría buscando a Picasso para proponerle colaboraciones — sabía que su nombre y su trabajo eran garantía de éxito. En 1923 le propuso realizar un nuevo escenario para *L'Après-Midi d'un Faune*, pero la sencilla solución que le adelantó Picasso no le satisfizo y el proyecto no prosperó. Tampoco lo hizo la invitación a colaborar en el *Philemon et Baucis*, de Gounod, que Diaghilev produjo para la ópera de Monte Carlo, en invierno de 1923. Ninguna de las otras propuestas de Diaghilev a Picasso, documentadas de maneras diversas en los años siguientes, llegó a prosperar. Picasso aceptó solamente firmar la pintura del telón de boca para *Le Train Bleu*, ballet con guión de Cocteau, música de Darius Millhaud y producción de Diaghilev estrenado en junio de 1924. Picasso había aceptado que su dibujo *Carrera de bañistas* (1921), fuera reproducido en escala sobre ese telón, y el resultado fue lo que él firmó.

Antes de obtenerla para esta producción, Cocteau ya había contado con la colaboración de Picasso para el decorado de su *Antigone*, pequeña producción teatral que llevó a escena en diciembre de 1922.

También Massine, que a su vocación de bailarín y coreógrafo sumó la de empresario teatral, buscó la colaboración de Picasso en sus proyectos. No lo consiguió en varias ocasiones, pero la amistad de Picasso con Satie, a la que ya hemos hecho referencia, explica seguramente que el pintor aceptara trabajar en un nuevo ballet, *Mercury*.

Estrenada en 1924, esta sexta y última producción coreográfica de gran aliento en la que trabajó Picasso, no era ya una iniciativa de Diaghilev sino del conde Étienne de Beaumont. Con ella se cerró el ciclo iniciado con *Parade* en 1917. En *Mercury*, el pintor quiso abandonar el figurativismo neoclásico, del que se había servido, en mayor o menor grado, en los decorados y vestuarios para *Pulcinella*, *Le tricorn* y *Cuadro flamenco*, para sustituirlo por un medio de expresión muy vanguardista en el medio escénico.

En esta última ocasión no sería tanto la pintura cuanto el dibujo —y un dibujo alambicado, de arabesco, como aquel que vimos nacer en la época de *Parade*—, separado e independiente de las manchas de color, el que aparecería en el fondo del escenario e interactuaría con las *poses plásticas* ideadas y llevadas a escena por Massine para este ballet sensacional, el más audaz de los ballets producidos por la vanguardia histórica.

[7]

Prolongado y fecundo fue, pues, el periodo en el que Picasso trabajó para la producción escénica. En los más de cuarenta años entre su primera colaboración con los ballets de Diaghilev y su trabajo para el ballet *Icare*, de Serge Lifar, en 1962, Picasso aportó a la producción escenográfica todo lo que había aprendido y sabía como artista plástico.

Pero estaríamos muy equivocados si pensáramos que su inventiva escenográfica se circunscribió a esas colaboraciones con Diaghilev y las producciones que les siguieron. Pues Picasso incorporó a su pintura todo lo mucho que había aprendido de las artes escénicas, desde que empezara a intervenir en ellas en 1917.

La muestra más temprana nos la ofrece, a mi entender, *El paseo de Colón* (1917, óleo sobre tela, Z III. 47, Museo Picasso de Barcelona). Se trata del más claro ejemplo de *pintura-balcón*, un encuadre típicamente picassiano que, si lo encontramos reiteradamente en su obra a partir de esa fecha, nunca hasta entonces lo había empleado de modo tan consciente.

El pintor ya había utilizado como encuadre para bodegones o grupos de figuras, marcos de puertas, ventanas o balcones, claro está; pero nunca como hasta el otoño de 1917 en Barcelona — allí vivía su madre y a esa ciudad lo había conducido el estreno de *Le tricorn* —, Picasso había abordado con tanto interés la fusión del espacio interior de una casa con del espacio exterior a ella, como en aquel lienzo realizado precisamente desde la habitación con balcones que había alquilado para pasar los meses del otoño en Barcelona, acompañado por Olga y cerca de su familia.

El paseo de Colón es la primera de una larga serie de obras de Picasso, entre las que podemos contar las acuarelas (5) sobre *Porte donnant sur un paysage* (1918, Z. III-216-220); la suite de dibujos (10), acuarelas (12), *gouaches* (5) y óleos sobre lienzo

(5), realizados en verano de 1919 en Saint-Raphäel, de naturalezas muertas ante balcón abierto, la mayoría de las cuales serían reunidas en la primera exposición que hizo en la galería Rausenberg (y en cuya invitación figuraba uno de esas ventana-horizonte). Más *La danse* (óleo sobre lienzo, 1925. Tate Gallery, Londres), y *Composition à la tête en plâtre* (1925), el primero realizado en Monte Carlo y el segundo Juan-les-Pines. Y *Serenade* (1942, Centre George Pompidou), el óleo sobre lienzo de mayores dimensiones, entre los realizados por Picasso, después del Guernica. Y el *Paisaje visto desde la ventana* (1948). En fin, por citar otra serie que puede visitarse en Barcelona, los balcones abiertos a la bahía de Cannes, con los que Picasso quiso completar sus versiones de *Las meninas* (de unas y otras me he ocupado en *Picasso frente a Velázquez*, 2014), responden también a este encuadre del espacio exterior dentro de otro encuadre de un espacio interior, cuyo análogo principal es el espacio escénico, con su boca y con su fondo decorado.

Todas esas pintura-balcón invitan a sus observadores a situarse simultáneamente dentro y fuera de la habitación finita-abertura-horizonte infinito que se representa en ellas.

Dentro, porque el perímetro de la representación pictórica corresponde a un interior: una habitación en penumbra, con las contraventanas semicerradas para impedir que entre la luz y el calor del exterior.

Pero el observador-espectador de esos lienzos está al mismo tiempo abierto hacia el exterior, pues este se representa en el centro de la ficción pictórica, a través de la ventana o balcón abiertos: ahí están el Paseo de Colón, los monumentos de la ciudad, sus palmeras, las fachadas con balcones, los mástiles de los que cuelgan banderas... Y todo esos objetos externos se ofrecen bajo una luz cálida y vibrante, la del Mediterráneo septentrional, que arranca de las superficies colores hervorosos...

Un cuadro-balcón transforma a sus observadores en espectadores; los mismos que, sentados en el patio de butacas de un teatro, se hallan ante un telón de boca pintado por Picasso. El observador del cuadro-balcón se halla también en una sala, la de su casa. Lo que esa pintura le ofrece no es, tal vez, la visión del *gran teatro del mundo*, pero sí una parte de ese espectáculo de la vida, algo más limitado y modesto por el encuadre que le impone su pequeña vivienda; pero espectáculo al fin y al cabo.

Allí está él, sentado entre las sombras, inspeccionando a satisfacción el infinito espectáculo del mundo, como un mirón observa la pista de circo a través del agujero que se ha abierto en la lona... El tiempo fluye por dentro y por fuera de esas pinturas-espejo, de esos cuadros-balcones, unas veces fuera y otras veces dentro... Y van cosiendo, poco a poco, a nuestra conciencia el espacio de dentro y el espacio de fuera, hasta que en la pintura nos reconocemos a nosotros mismos, como en un espejo.

Claro está que lo que esta pintura-espejo, o esta pintura-balcón nos ofrece no es más que eso, pintura. Ni el espacio de dentro ni el espacio de fuera son reales; son pintados. Lo único real aquí es la visión humana y el lienzo con

pintura. El espacio de dentro es ficción, el de fuera también, aunque la representación pictórica tenga recursos para soldarlos en la superficie única y bidimensional del lienzo, como lo hace Picasso.

Los frequentadores habituales de los locales escénicos conocen bien cómo funcionan estos espacios, reales e irreales a la vez. Saben que las salas de teatro pueden transformarse en lugares fantásticos, cuando en ellas aparecen pinturas como las de Picasso o coreografías como las de Massine. Lo mismo ocurre en un coso taurino, que se transforma en otro espacio cuando en él torea un matador *enduenado* como Belmonte.

A la postre, el coso taurino, los asistentes endomingados, los muleros con sus látigos y las aves atolondradas en el telón para *Le tricorne*, son tan irreales como el molinero y la molinera, el conde y la condesa, el loco y el alguacil que bailan sobre el escenario; y el Paseo de Colón, con sus palmeras, sus banderas y las ventanas que se asoman a él, en la pintura-balcón de Picasso. Pero nos gustan, nos conmueven, nos hacen habitar en lugares a donde nunca hubiéramos llegado si no hubiésemos sido conducidos hasta allí por los artistas.

Lo crucial es que no hay espectáculo, escénico ni pictórico ni de ningún otro tipo, que no sea alumbrado y sostenido desde el patio de butacas. Si la creación realmente funciona, entonces espectadores y artistas crean entre ambos esa poderosa y eficaz comunidad de interpretación, que es el milagro escénico. A la actuación dancística, actoral, musical, pictórica o cinematográfica que se desarrolla en el escenario o sobre el lienzo o la pantalla, corresponde un alumbramiento anímico en las gradas o en los patios de butacas.

Donde está el público, allí es donde se persigue, encuentra, aprueba y sostiene lo que hay de más real y verdadero en todas las apariencias y artificios que se producen sobre el escenario, el lienzo, la pantalla o el coso taurino. Y es entonces cuando se produce esta comunidad de sentido artístico. Una fraternidad que no es contigüidad en el espacio físico, sino un lugar anímico, del espíritu.

Si uno ha tenido la fortuna de participar alguna vez en esa comunidad, habrá comprendido qué significa sentir acompañada la propia respiración con la de una multitud de compañeros de viaje, durante un tiempo corto, sí, pero feliz — tanto cuanto el espacio físico se transforma en *ese otro lugar*, visitado por la presencia entusiasmante de la divinidad escénica.

...

El sombrero de tres Picos, estreno del Ballet Nacional de España; con vestuario y escenografía de Pablo Picasso, música de Manuel de Falla y coreografía de Antonio Ruiz Soler. Dirección de Antonio Najarro. Museo Universidad de Navarra. Pamplona, 5 de mayo de 2018.

Picasso. Le tricorne. Exposición de los figurines de Picasso para *El sombrero de tres Picos*. Museo Universidad de Navarra, en colaboración con la Fundación Bancaja (Valencia). Pamplona, mayo-julio 2018.

Rafael Llano, director artístico del área de Programas Públicos

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA
**PABLO PICASSO.
PICASSO ESCENÓGRAFO
DE 'LE TRICORNE'**
4 MAY
1 JUL
2018



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Rector Universidad de Navarra
Alfonso Sánchez-Tabernero Sánchez

Presidente del Patronato
Ángel Gómez Montoro

Director General del Museo
Jaime García del Barrio

Dirección Artística
José Manuel Garrido Guzmán
Rafael Levenfeld Ortiz
Rafael Llano Sánchez
Fernando Pagola Marín
Valentín Vallhonrat Ghezzi

Administrador
Fernando de la Puente García Ganges

Departamento de Comunicación
Elisa Montserrat Rull

EXPOSICIÓN

Comisario
Rafael Llano Sánchez

Coordinación
Ignacio Miguéliz Valcarlos

Montaje
Cloister Services S.L
José Manuel Jiménez Arano

Seguro
Axa Art

Traductor
Tradtec

Diseño gráfico
Ken

© Sucesión Pablo Picasso,
VEGAP, Madrid, 2018