

Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**PICASSO**  
**EL SOMBRERO DE TRES PICOS**  
**DIBUJOS PARA LOS DECORADOS**  
**Y EL VESTUARIO DEL BALLET**  
**DE MANUEL DE FALLA**

1993

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Fundación Juan March

Castelló, 77 - 28006 Madrid

PICASSO  
EL SOMBRERO  
DE TRES PICOS





PICASSO  
EL SOMBRERO DE TRES PICOS



Pablo Picasso, Retrato de Manuel de Falla (catálogo n.º 59)

PICASSO

EL SOMBRERO

DE TRES PICOS

Dibujos para los decorados y el vestuario  
del ballet de Manuel de Falla

7 de mayo - 4 de julio, 1993

**Fundación Juan March**

Comisario general

Philippe Durey

Conservador, Museo de Bellas Artes de Lyon

Comisaria de la exposición

Brigitte Léal

Conservadora, Museo Picasso de París

La organización de esta exposición ha corrido a cargo del Museo de Bellas Artes de Lyon con la colaboración del Museo Picasso de París y con el apoyo de la *Direction régionale des Affaires culturelles*.

Se ha exhibido en Lyon en septiembre-noviembre 1992 y en Barcelona en febrero-abril 1993.

Cubierta: Picasso, *Boceto de traje de torero*

Musée Picasso, París. © R.M.N. H. Lewandowski - © Spadem, París.

© Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1992

20, place des Terreaux, 69001 Lyon

© Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1992

49, rue Etienne-Marcel, 75001 Paris

© SPADEM, París, 1992 para las obras de Picasso



## INDICE

PRESENTACIÓN	p. 7
PICASSO, FALLA y MASSINE: UN TRÍO HISTÓRICO Vicente García-Márquez	p. 11
«UNA ESCENOGRAFÍA MARAVILLOSA» Brigitte Léal	p. 21
LOS DECORADOS	p. 31
EL VESTUARIO	p. 43
EL TELÓN	p. 69
ÁLBUM POLUNIN	p. 79
LAS REPRESENTACIONES	p. 91
PICASSO Y LA DANZA Brigitte Léal	p. 99
CRONOLOGÍA	p. 106
REVISTA DE PRENSA	p. 107
LISTA DE OBRAS EXPUESTAS	p. 112
LISTA DE DOCUMENTOS Laurence Berthon	p. 116
BIBLIOGRAFÍA	p. 118
EXPOSICIONES Laurence Berthon	p. 119



Diseño de Ethelbert White para la partitura de *El sombrero de tres picos*, publicado en Londres en 1919.

## PRESENTACIÓN

Las imágenes que sobre España tenían los europeos a comienzos de nuestro siglo habían sido popularizadas en gran medida a través de la música, y muy especialmente por el teatro musical. El mito de *Don Juan* tuvo cierta expansión a través del drama mozartiano, excelso pero siempre minoritario. *Don Quijote* había subido a la escena con mucha menos fortuna estética pero no menor reiteración. Eran sin duda más conocidos los héroes españoles inventados por extranjeros, como el barbero sevillano que creó Beaumarchais y popularizó Da Ponte con la ayuda de Paisiello, Rossini y, en medio, Mozart de nuevo; o la inmortal cigarrera de Merimée, que no hubiera pasado de un relato exótico para lectores especializados sin la espléndida música de Bizet.

Pero faltaba la propia voz española. Algunas páginas de zarzuela, como las del castizo Chueca, recorrían sin descanso balnearios, casinos y teatrillos de poca monta, y no faltaba la falsa voz del tópico andaluz en operetas y espectáculos de variedades. El renacimiento de la música española había conseguido obras maestras en el piano de comienzos de siglo (*Suite Iberia*, de Albéniz; *Goyescas*, de Granados; *Cuatro piezas españolas*, de Falla), pero la primera guerra mundial abortó de raíz el incipiente éxito de dos óperas españolas que acababan de triunfar en escena: *La vida breve*, en París (1914), y *Goyescas*, en Nueva York (1916).

El estreno en Londres, en 1919, del ballet *El sombrero de tres picos* y su éxito inmediato en todo el mundo tanto en la versión completa como en números sueltos (el fandango, por las bailarinas; la farruca, por los bailarines), así como las dos *suites* orquestales en conciertos, proyectó una nueva imagen española que, sobre sus innegables calidades, tenía la inmensa ventaja de ser más auténtica.

A la música de Falla, que es sin duda lo más trascendente de la obra, se unieron varios factores más que contribuyeron muy poderosamente a llamar la atención de todo tipo de públicos. Los decorados y figurines de Picasso, en primer lugar; la obra literaria en que la acción se basaba, en no menor proporción, ya que el encantador relato de Pedro Antonio de Alarcón bebía en las más puras fuentes de la tradición oral española: el ciclo de los romances sobre el Molinero de Arcos de la Frontera, que todavía se canta en muchas provincias españolas. Y, claro es, el soporte de los bailes rusos de Diaguilev, que habían revolucionado el concepto de la danza antes de la guerra y que, con ésta y otras obras, abandonaban definitivamente sus aires «bárbaros» y orientalizantes para recorrer otros caminos más modernos. La feliz coincidencia de un coreógrafo como Massine o un director de orquesta de la talla de Ansermet, añadieron calidades que probablemente no podrán ser superadas.

Aunque con algunas reticencias por parte de los sectores más anclados en el casticismo, este triunfo español no pasó desapercibido en España, y algunas de las plumas más ilustres se sintieron obligadas a glosarlo. Don Manuel Azaña, a raíz de las representaciones de París, alababa la «España desconocida» que la obra mostraba, «harto distante por fortuna de la que suelen presentarnos en truculentas españoladas de “music-hall” a uno y otro lado de los Pirineos». Y refiriéndose ya a Falla, subrayó magistralmente el talento de un artista de primer orden y en plena sazón: «Talento cuidadoso de su dignidad, exactamente informado, dueño de todos los recursos técnicos que la aplicación al trabajo puede proporcionar al artista». Gracias a ello había conseguido una obra de arte universal, es decir, deleitosa para todos los públicos pero sin renunciar a «la voz de la sangre». «Una España popular, mas no por la fachada, sino por dentro».

Estas son las razones que, a casi tres cuartos de siglo de distancia, nos han movido a presentar esta exposición en Madrid, venciendo para ello el criterio general de nuestras exposiciones, que suelen centrarse en la muestra directa de objetos artísticos. Es evi-

dente que *El sombrero de tres picos* de Falla, Picasso y Massine sólo puede disfrutarse en la escena, mientras que lo que aquí mostramos son algunos de los «documentos» visuales que la preparación del montaje escénico ha dejado en diversos museos y archivos.

Es ésta una de las servidumbres de las artes que se desarrollan en el tiempo, que en realidad no existen tras la experiencia del *instante único* en el que florecen, salvo en la memoria de quienes han podido contemplarlas. Al igual que una música no está en la partitura, sino en el momento en que se interpreta y suena, el ballet de Falla sólo existe cuando es bailado.

Por eso, y además de los materiales que configuran la exposición (dibujos, fotografías, maquetas, trajes, cartas...), ofrecemos al espectador –como en ocasiones anteriores, pero en ésta con más razón– diversas actividades complementarias: Un ciclo de conferencias en el que cuatro especialistas analizarán *El sombrero de tres picos* desde puntos de vista diversos (la música, la escenografía, la coreografía y el contexto literario), y un ciclo de conciertos en el que algunas músicas de Falla –incluida una espléndida versión pianística del ballet, debida al intérprete español que nos la ofrece– volverán a sonar en nuestras salas. En el folleto de mano ofrecemos más datos y documentos que ayudarán a comprender mejor uno de los instantes más universales de nuestra cultura moderna.

El centro de la exposición es, lógicamente, Picasso y su colaboración en *El sombrero de tres picos*: Una monográfica de artista tan señero es siempre atractiva. Hemos de recordar al respecto que en estas mismas salas ya hemos ofrecido otras muestras picassianas, como fueron la exposición «Pablo Picasso» de 1977 y «Picasso: Retratos de Jacqueline», en 1991; además de la importante presencia de cuadros del malagueño en otras exposiciones no monográficas, como fueron «Maestros del siglo XX: Naturaleza muerta» de 1979; «Obras Maestras de Wuppertal: de Marées a Picasso» de 1987 y «Cubismo en Praga» de 1990.

Queremos hacer constar nuestro agradecimiento a María Isabel de Falla, Presidenta de la Fundación Manuel de Falla, por su amable y docta ayuda; a Catherine Blay-Hutin y a Marina Picasso por su desinteresada participación; a Brigitte Léal y a Philippe Durey, comisarios de esta exposición, por su excelente trabajo, así como a Philippe Binot, Christian Leiber y Selim Saiah, del teatro de la Opera de París, por su generosa colaboración.

Nuestro agradecimiento también a todas las demás personas que por distintos conceptos nos han prestado su ayuda: I. Arnstam, N. Auboineu, V. Balu, C. Bizouard, I. Bizot, M. Bohusz, D. Brachlianoff, N. Brunet, J. Faujour, G. F. Hirsch, M. Kahane, G. Lafond, C. de Lambertye, A. de Margerie, P. Mazouet, M. T. Ocaña, J. de Persia, A. Raynaud, G. Régnier, E. Rosenberg, B. Saint-Maurice, H. Seckel y N. Wild. A todos, nuestro mayor reconocimiento.

Fundación Juan March  
Madrid, mayo 1993

## PICASSO, FALLA y MASSINE: UN TRÍO HISTÓRICO

El estreno de *El sombrero de tres picos* —telón, decorados y vestuario de Picasso, música de Manuel de Falla y coreografía de Leónide Massine— tuvo lugar en Londres el 22 de julio de 1919. Su preparación y concepción habían exigido una largo período de gestación de 1916 a 1919, tres años en total, superior a cualquier otra producción de los Ballets Rusos.

Los Ballets Rusos habían hecho su aparición en los escenarios españoles en el Teatro Real de Madrid en la primavera de 1916 por invitación personal del rey Alfonso XIII. En aquella ocasión Diaghilev y Massine conocieron a Manuel de Falla, que había vuelto de París al estallar la Primera Guerra Mundial, y pudieron escuchar una obra que estaba componiendo para la compañía de Gregorio y María Martínez Sierra. Se trataba de *El corregidor y la molinera*, inspirada en el cuento de Alarcón *El sombrero de tres picos*. Diaghilev y Massine se entusiasmaron con la música y, acabada la temporada, se fueron con Falla a recorrer las ciudades del sur de España: Sevilla, Granada y Córdoba. Durante el viaje tuvieron ocasión de profundizar en el conocimiento de la cultura y del folklore de la Península, de los que se impregnaron para preparar su primer ballet español.

Diaghilev, Massine y parte de la compañía abandonaron poco después España para instalarse en Roma, mientras que el grueso de la misma se iba de gira por los Estados Unidos. Por entonces Diaghilev tenía pensado montar en Roma *El sombrero de tres picos*, título dado al ballet, con bailarines españoles, pero al final el proyecto no pudo llevarse a cabo.

En febrero de 1917 Picasso se instaló en la capital italiana para trabajar con Diaghilev, Cocteau y Massine en un ballet cubista, *Parade*, cuyo estreno, muy discutido, tuvo lugar el 18 de mayo siguiente en el teatro del Châtelet durante la temporada parisina de los Ballets Rusos. Después la compañía volvió a España, país que, al declararse neutral en el conflicto mundial, iba a convertirse hasta 1918 en el centro de operaciones de Diaghilev. De este modo, Picasso volvió a su país natal con los rusos y a partir de este momento, según Massine, se vinculó realmente a la realización de *El sombrero de tres picos*. Por fin reunidos los tres artistas, los preparativos del ballet comenzaban de verdad.

A medida que Falla, Massine y Picasso trabajaban en la adaptación coreográfica del texto de Alarcón —sátira política basada en los enredos amorosos de un molinero, su mujer y un corregidor, especie de gobernador provincial

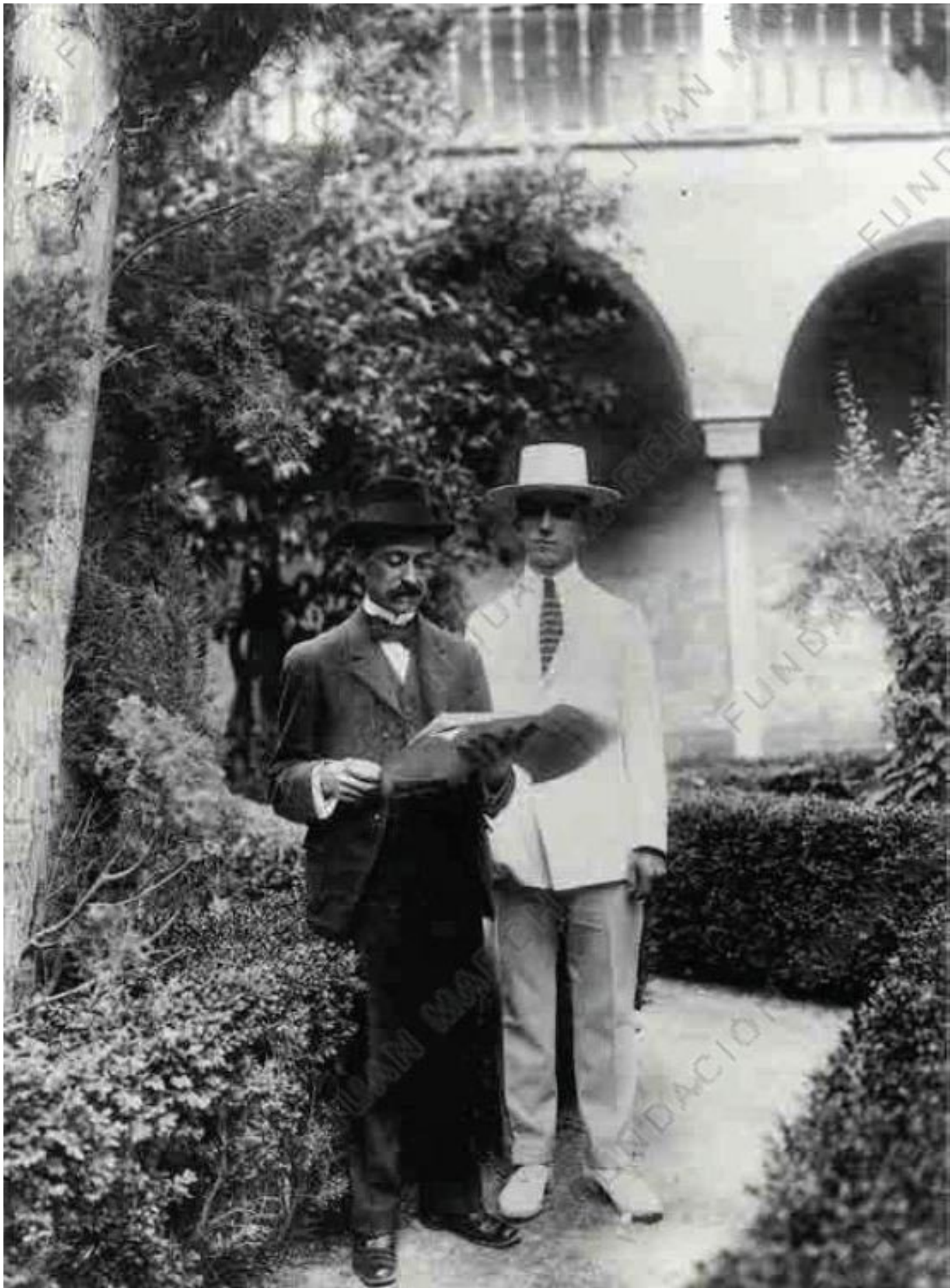


Fig. 1. Manuel de Falla y Leónide Massine en los jardines de la Alhambra de Granada en 1916



designado por el rey—, el tradicional relato del siglo XIX adquiriría un carácter más narrativo y original, resultado de una admirable síntesis de elementos de inspiración moderna, clásica y popular.

La acción se había esquematizado y dividido en dos partes que hacían más fácil su adaptación a las exigencias de la danza. La primera se articulaba en torno a las andanzas de los personajes principales. Para conservar la atmósfera bastante intimista de los solos y los dúos, Falla había elegido una orquesta de cámara con el fin de que música y acción estuvieran íntimamente vinculadas. La segunda parte —el desenlace— se convertía en una alegoría y concluía con la apoteosis simbolizada por el triunfo del pueblo sobre la monarquía decadente. Para ello, se había cambiado el nombre de los dos personajes principales, *Lucas y Frasquita*, por los de *el molinero y la molinera*, lo que subrayaba el alcance social de la alegoría de Alarcón convertida en victoria del pueblo llano sobre la aristocracia. Esta segunda parte tenía más envergadura que la primera debido a la presencia en el escenario de todo el cuerpo de baile y a la escalada *in crescendo* de todos los elementos de la orquesta sinfónica.

Para Falla, Picasso y Massine el cuento de Alarcón y la dimensión socio-político-folklórica de su sátira tenían sólo una importancia relativa. El texto original les proporcionaba un cañamazo narrativo que les servía de pretexto para expresar de forma artística y personal su apego a España, a su folklore, a su concepto de la vida y, en suma, al genio español.

Es bien sabido que la cultura popular marcó considerablemente a los artistas del siglo XX y, en particular, a los rusos y españoles, que se inspiraron frecuentemente en sus respectivos folklores. No trataban, evidentemente, de copiarlo servilmente, sino de utilizarlo como punto de partida para alcanzar la esencia del mismo, una vez depurado y despojado de cualquier resto de anecdotismo trivial. Manuel de Falla, uno de los más eminentes folkloristas de su época, asumía plenamente dichos principios y confesaba su inspiración a partir de temas populares. Para él, los elementos esenciales de la música y sus fuentes de inspiración radicaban en las naciones y en su gente. Pero no había que buscarlos en los documentos folklóricos, sino que había que hacerlo a través de la tradición viva de la música popular que perpetuaba y actualizaba las sonoridades y ritmos eternos<sup>(1)</sup>. La partitura de *El sombrero de tres picos* era en cierto modo una antología de la música Falla en la que farruca, sevillana y fandango fluían en su característico y más puro estilo clásico.

Por lo demás, *El sombrero de tres picos* se sitúa en un período decisivo para la evolución estética de Picasso. En esta obra —la segunda realizada para el teatro— se perpetúan los elementos más representativos de su fase de creación anterior, marcada por el cubismo y la constante experimentación sobre la aprehensión del espacio y de la perspectiva. Si el telón de boca y los acróbatas de *Parade*

(1) Cf. Manuel de Falla, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1950.

auguraban una estética más clasicista, *El sombrero de tres picos* señala la consolidación de esta tendencia, dominante en sus obras posteriores. Como ha observado Marilyn McCully: «*El sombrero de tres picos* es un magnífico ejemplo de la síntesis estilística propia del Picasso de aquella época y es probablemente el proyecto que más lo fijó en ella<sup>(2)</sup>». Más que por la ilustración tradicional de una historia, Picasso estaba interesado por el trabajo de interpretación de un tema español que era paradigma de su propia experimentación. En este aspecto sus amigos y él mismo latían al unísono.

En homenaje a Goya su telón de boca describía una corrida, tema eminentemente español y que daba el tono de la representación. Una vez elegido el motivo y mientras supervisaba su realización en Londres en 1919, Picasso sugirió a Falla que compusiera una obertura para el momento mismo de la aparición del telón, recurso del que ya se había valido en *Parade*. También le aconsejó que introdujera la voz humana<sup>(3)</sup> en la obertura. La parte vocal la constituían los olés, típicamente españoles, que recordaban el *cante jondo*, canto primitivo andaluz que igual expresaba la alegría que la pena.

Los principales elementos del decorado representaban un puente, la casa del molinero y un pueblo en lontananza sobre un fondo de cielo azul. Douglas Cooper ha sugerido que «los elementos estructurales aparecían contorsionados para mostrar más de lo que el ojo humano puede normalmente percibir, mediante un juego sutil de ángulos que creaban los volúmenes<sup>(4)</sup>». Efectivamente, el decorado presentaba una conjunción de formas geométricas presididas por la búsqueda de la perspectiva y dominadas por la utilización de una gama suave de tonos terrosos evocadores del campo español.

Según recuerda Vladimir Polunin, ayudante de Picasso en la realización de los decorados: «Se pintaron a grandes pinceladas paralelas, sin empaste pero con colores opacos<sup>(5)</sup>». En 1919 el crítico inglés Cyril Beaumont quedó muy sorprendido por «las paredes encaladas que brillaban bajo los implacables rayos del sol<sup>(6)</sup>». Pálido, casi neutro, el decorado hacía resaltar el vestuario de colores resplandecientes, las formas generosas de los distintos motivos —círculos, rayas, pliegues zigzagueantes— que parecían imbricados entre sí por sus contornos amplios y oscuros.

Como la partitura y la coreografía, el vestuario de inspiración también goyesca rendía homenaje a las distintas regiones de España. Aunque procedía del mismo e inagotable repertorio de Picasso, el vestuario fue peor acogido que los decorados. Los de los personajes principales, muy convencionales, se yuxtaponían a los del cuerpo de baile, concebidos como impresionantes estructuras tridimensionales en movimiento dentro de la línea de los *managers* de *Parade* que estaban representados por construcciones tridimensionales que favorecían la integración de los bailarines al decorado, preocupación que compartía con

(2) Marilyn McCully, «Picasso and *Le Tri-corne*», comunicación hecha en el congreso *España y los Ballets Rusos*, Granada, 17 de junio-2 de julio de 1989.

(3) Carta de Diaghilev a Falla, Londres, Savoy Hotel, 24 de mayo de 1919, Granada, Archivo Manuel de Falla.

(4) Douglas Cooper, *Picasso Theatre*, París, Cercle d'art, 1987, p. 40.

(5) Vladimir Polunin, *The Continental Method of Scene Painting*, Londres, Beaumont, 1927, p. 56.

(6) C. W. Beaumont, *Impressions of the Russian Ballet: The Three Cornered Hat*, Londres, Beaumont, 1919.



Fig. 2. Pablo y Olga Picasso durante la realización del telón en Londres en 1919 (detalle)

# LE TRICORNE

Ballet en un acte de MARTINER SIRERA, d'après un conte d'ALARCON.

Musique de MANUEL DE FALLA.

Chorégraphie de LÉONIDE MASSINE.

Rides, décor et costumes par PABLO PICASSO.

Le Meunier .. .. .	M. LÉON WOJZIKOVSKY.
La Meunière .. .. .	Mlle MARIA DALBAUD.
Le Gouverneur .. .. .	M. NICOLAS ZVEREFF.
Sa Femme .. .. .	Mlle GRANOVSKA.
Le Dandy .. .. .	M. STANISLAS IDZIKOVSKY.

*Les Aiguilles :* MM. JAVINSKY, NOVAK, STATKEVITCH, PAVLOFF, WESTER, SINGAYTSKY.

*Les Voisins :* Mmes VERA NEMCHINOVA, KLEMENTOVICZ, EDINSKA, SOUMARONOVA, KRUKTOVA, NEMCHINOVA, EVIDA, NOVITINA.

MM. KREMNEFF, SLAVINSKY, ROURMAN, OKHIMOVSKY, AUGUSTIN, ADDISON, KOSTETSKY, MASCAGNO.

*Jets :* Mmes DALBAUD, SOKOLOVA, BEWICK, ALLANOVA, KOMAROVA, SOUMARONOVA, SLAVITZKA et les précédents.

MM. WOJZIKOVSKY, IDZIKOVSKY, KREMNEFF, OKHIMOVSKY, MIROSLAVICHIK, STEPANOFF, LUKINE, MASCAGNO et les précédents.

*Vocaliste :* Mmes ZORA ROSOVSKA.

*Régisseur :* SERGE GRIGORIEFF.

*Chef d'orchestre :* ERNEST ANSKRMET.

## ARGUMENT

C'est une histoire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le meunier et sa femme mènent une vie paisible et apprennent à leur oiseau favori à chanter les heures du jour. Beaucoup de gens passent devant le moulin; parmi eux, un jeune homme qui est épris de la meunière et une jeune fille du village qui badineraient volontiers avec le meunier. On entend approcher un cortège qui fait escorte au corregidor, gouverneur de la province, et sa femme. Le corregidor remarque la délicate meunière. Il vient lui faire sa cour; mais adroitement elle ne veut pas s'en apercevoir et, quand il s'approche d'elle, elle joue la surprise.

Le meunier paraît alors sur la scène et sa femme s'efforce de lui expliquer de façon bouffonne la présence du gouverneur qui s'aperçoit qu'on le berne et part en menaçant. Le meunier et sa femme continuent leur danse, libres de tout souci, et les voisins viennent se joindre à eux, quand soudain arrivent des sœurs qui arrêtent le meunier et l'emmenent.

Laisée seule, toute anxieuse, la meunière voit dans

la lumière du crépuscule le corregidor qui essaie de pénétrer au moulin. Elle veut se venger et l'éblouit par une danse de séduction. Au moment le plus passionné, elle lui échappe, mais il la poursuit et, en traversant le pont, il tombe dans le canal du moulin. La meunière, épouvantée, court appeler du secours. Le gouverneur, cependant, réussit à se tirer de l'eau par ses propres forces et rentre au moulin. Il se dépouille de ses vêtements mouillés, les suspend pour qu'ils séchent et, en attendant, se couche dans le lit du meunier. A son retour, le meunier trouve le gouverneur dans son lit. Il est furieux et veut le briser. Il échange ses vêtements pour ceux du gouverneur et s'en va après avoir écrit sur la muraille: « Votre femme n'est pas moins belle que la miennne. » Le corregidor, en lisant l'inscription, est réduit à endosser les vêtements du meunier pour le poursuivre, mais il tombe dans un groupe faiblé qui le reconnaît et, devant l'intrigue, se met à lui jouer toutes sortes de farces et exprime enfin sa gaieté dans une fois dansée par toute la troupe.

Ce ballet est publié par la Maison J.-W. CHESTER Ltd, 1, Great Marlborough Street, LONDON, W. 1.

Fig. 3. Reparto y argumento del programa de la representación en la Ópera Garnier, París, 1920

el teatro futurista italiano. Si en el caso de *Parade* Picasso y Massine ya habían conseguido fusionar decorado y estructura musical, en *El sombrero de tres picos* crearon un inmenso fresco en tres dimensiones y en movimiento que prefiguraba las creaciones de Oskar Schlemmer en la Bauhaus o las del decorador y director de teatro futurista, Enrico Prampolini, de los años veinte.

El vestuario arquitecturado y los maquillajes de colores extravagantes —verde, azul y amarillo— de los papeles secundarios tendían a la deshumanización y creaban una impresión turbadora: algunos personajes lucían incluso barbas verdes. Según W. A. Propert, en el momento en que aparecían en el escenario los personajes secundarios: «Uno empezaba a sentirse más incómodo: la belleza del espectáculo se resentía del destello excesivo del vestuario chillón que no parecía moverse al mismo tiempo que los bailarines ni adherirse a las curvas cambiantes del cuerpo; parecía recortado en cartón rígido, con franjas y rayas toscas, muy subrayadas de negro<sup>(7)</sup>». El choque visual que provocaban se intensificaba además por los pasos geométricos y complejos inventados por Massine.

El largo período de colaboración y amistad con Falla y Picasso marcó profundamente al joven Massine que sólo tenía veinticuatro años en el momento del estreno de *El sombrero de tres picos*. No ignoraba nada del neoprimitivismo gracias a sus relaciones con Natalia Goncharova y Michel Larionov. Siguiendo sus indicaciones, se inspiró en el folclore ruso para sus primeros ensayos coreográficos: *Le Soleil de nuit* (1915), *Kikimora* (1916) y *Les Contes russes* (1917) que mostraban claramente las sugerencias y la expresividad que podía sacar de los bailes populares. Tres años de aprendizaje, coronados por *El sombrero de tres picos*, le habían bastado para mostrar la plenitud de su talento coreográfico dentro de la línea del «modernismo étnico».

Como él mismo ha contado, su objetivo había sido el de «intentar una síntesis entre las danzas folklóricas españolas y las técnicas de la danza clásica, aunque el intento desembocaría finalmente en una interpretación coreográfica del espíritu y del genio españoles<sup>(8)</sup>».

La coreografía de *El sombrero de tres picos* aunaba precisamente danza clásica y bailes populares españoles. Los ritmos de *staccato*, el trenzado de pies, la técnica del zapateado, la importancia que daba a que se apoyara el peso de cuerpo en las rodillas, el movimiento de hombros y de manos y la independencia del torso respecto a las piernas eran elementos que Massine integraba en su propio lenguaje sin desvirtuar por ello las cualidades específicas de la farruca, del fandango, de la sevillana y de la jota que había reforzado mediante una pantomima expresiva y unos movimientos angulosos de inspiración neoprimitiva y cubista. Toda su coreografía estaba profundamente impregnada por la dinámica interna de la danza española, desde los numerosos solos y dúos de las primeras figuras hasta las amplias evoluciones geométricas de los grupos. Manifestaba una sor-

(7) W. A. Propert, *The Russian Ballet in Western Europe, 1900-1920*, Londres, Bodley Head, 1921, p. 5.

(8) Leónide Massine, *My Life in Ballet*, Londres, Macmillan, 1968, pp. 141-142.

prendente habilidad en los bruscos saltos de ritmo —aceleraciones y desaceleraciones— «en busca de tensión, relajamiento, avance, retirada<sup>(9)</sup>» que contribuían a crear un ambiente particularísimo.

Sus personajes no traslucían ninguna preocupación psicológica ni introspectiva como en *Les Femmes de bonne humeur* (1917), ballet que había concebido dentro de la tradición de la *commedia dell'arte* —género que le fascinó como a tantos otros de sus contemporáneos— y en el que escenificaba arquetipos que dejaban transparentar en su totalidad caracterizaciones colectivas. Al rechazo de la comedia de costumbres tradicional habría que añadir el que compartía con los futuristas —que habían ejercido una influencia decisiva en Massine durante sus años de formación entre 1914 y 1917— por el drama psicológico burgués. De hecho su farruca se convirtió en un símbolo, en la quintaesencia, según sus propias palabras, de «todas las sensaciones fuertes experimentadas durante las tardes en que iba a los toros<sup>(10)</sup>».

El final, que concluía de manera apoteósica con una jota, se transformaba en un inmenso fresco que era todo él magia en movimiento. De hecho, se trataba de un homenaje a Goya<sup>(11)</sup> puesto que Falla se había inspirado en Fuendetodos, lugar de nacimiento del pintor, puesto que Picasso había tomado de sus cuadros los colores y las formas del vestuario y puesto que Massine había sacado de *El Pelele*, una de las obras maestras de Goya, la idea de mantear un muñeco que representaba al corregidor al final del espectáculo.

Aunque hubo algunas reticencias, el ballet consiguió un gran éxito en Londres el día de su estreno el 22 de julio de 1919, a pesar de que los intelectuales de Bloomsbury se habían mostrado desdeñosos por la estética de los Ballets Rusos antes de la Primera Guerra Mundial. T. S. Eliot, que prefería el teatro poético al realista, lanzó la idea de que Massine encarnaba «el alba de un nuevo arte teatral<sup>(12)</sup>». El poeta consideraba que el repertorio del ballet contemporáneo era «más sofisticado, aunque también más simplificado, y que iba camino de simplificarse aún más porque el arte exigía una estilización de la vida que produjera algo rico y extraño<sup>(13)</sup>».

Los espectáculos de Massine sedujeron al público londinense hasta el punto de que Eliot llegó a llamarlo «el mayor actor que hay en Londres. El más perfectamente inhumano, impersonal, abstracto... que pertenece ya a la escenografía del futuro...<sup>(14)</sup>» y añadía «comparados a la gestualidad convencional de las escenografías corrientes que pretenden expresar la emoción, los gestos y ademanes de Massine, que simbolizan la emoción, son soberbios. El arte de cualquier actor está vinculado a su época y puede acabar siendo ininteligible para épocas que no sean la suya. Pero como una época no es un instante, sino una infinita parcela de tiempo de consecuencias futuras, es posible apreciar formas de arte como las de Sarah Bernhardt, aunque se prefieran las de Leónide Massine<sup>(15)</sup>».

(9) *Ibídem*, p. 2, p. 142.

(10) Leónide Massine, *Conversaciones con el autor*, 1978.

(11) *Ibídem*.

(12) *The Dial*, Londres, agosto de 1921, p. 214.

(13) *The Criterion*, Londres, abril de 1923, p. 305.

(14) *Ibídem*.

(15) *Ibídem*.



Fig. 4. Fotografía de Massine dedicada a Picasso, 1920

En Francia el entusiasmo por *El sombrero de tres picos* fue más moderado. No obstante, el día después del estreno la prensa se manifestó en general favorablemente. *Le Figaro*, por ejemplo, dio cuenta de las largas ovaciones tributadas por el público a los actores cuando salían a saludar<sup>(16)</sup>. Pero los intelectuales franceses como Henri Ghéon, Jacques Rivière, André Suarès o Fernand Gregh —que habían aplaudido los Ballets Rusos de antes de la Guerra— no vieron con buenos ojos el abandono de la estética rusa de Diaghilev de los años 1904-1914 ni compartieron de inmediato su nuevo espíritu de modernidad. Con todo, la representación de Massine fue muy aplaudida y su farruca, descrita por Rivière como rayando la «alucinación<sup>(17)</sup>».

(16) *Le Figaro*, París, 24 de enero de 1920.

(17) «Les Ballets russes à l'Opéra», *La Nouvelle Revue française*, n° 78, 1920, p. 463.

Desgraciadamente ningún bailarín después de él supo dar a la figura del molinero la misma calidad dramática ni la misma carga simbólica.

Cuando al año siguiente el ballet se representó en España, levantó una gran polvareda entre los partidarios del arte moderno y del cosmopolitismo, por un lado, y los conservadores nacionalistas, por otro. Si algunos intelectuales como Adolfo Salazar, decano de los críticos musicales españoles, elogiaron *El sombrero de tres picos*, la prensa conservadora lo consideró un ejemplo de esnobismo típicamente moderno y denunció las libertades que se había tomado con los estilos locales y el argumento original de Alarcón, así como la falta de autenticidad de las creaciones de Falla y de Picasso. Fue, en suma, una nueva ocasión para poner en la picota al arte moderno.

Situado en su contexto histórico y visto desde una perspectiva actual, *El sombrero de tres picos* es una experiencia excepcional y, al mismo tiempo, un manifiesto artístico que ejemplifica las opciones estéticas en aquel momento de Falla, Massine y Picasso.

Vicente García-Márquez



## «UNA ESCENOGRAFÍA MARAVILLOSA»<sup>(1)</sup>

Para Sergio de Diaghilev, alejado de Rusia y de su punto de inserción parisino por los avatares políticos, las estancias obligadas en España y en Italia entre los años 1916 y 1920 significaron —a pesar de todas las dificultades materiales a las que tuvo que hacer frente— una oportunidad para renovar completamente el repertorio y el estilo de sus producciones. Siempre dispuesto a reaccionar contra la rutina y a adelantarse a los gustos del público, presintió que acabada la guerra la seducción que ejercían la Rusia legendaria, el Oriente fabuloso y el exotismo abigarrado se desvanecerían, por lo que a partir de 1916 buscó, secundado inteligentemente por Leónide Massine que se había convertido en su coreógrafo habitual, otras fuentes de inspiración y, algunas veces, otros colaboradores.

Antes de interesarse por el repertorio y por la *commedia dell'arte* italianos —*Pulcinella* con Picasso, música de Pergolese y arreglos de Strawinsky, y *Les Astuces féminines* con José-María Sert y música de Cimarosa en 1920—, apostará primero por la música y el folklore españoles que entonces estaban en voga, dejando ostensiblemente de lado el repertorio tradicional como la *Carmen* de Bizet que había montado con Golovine en 1908. Consigue la colaboración de tres músicos contemporáneos —Albéniz, Ravel y Fauré— y permanece fiel a una de sus colaboradoras más próximas, Natalia Goncharova, que se había encargado de sus dos primeros ballets españoles modernos —*España*, a partir de la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, y *Triana* de Albéniz—, para los cuales había concebido los decorados con unos planteamientos, según ella misma afirmaba, francamente constructivistas<sup>(2)</sup> e influidos también por la escenografía futurista italiana —ya que fueron realizados en Roma en 1916—, en los que los bailarines evolucionaban por entre grandes personajes «pintados y recortados sobre unos bastidores móviles, y que se delizaban paralelamente a las candilejas». Los dibujos preparatorios del vestuario que nunca llegó a realizarse mostraban todo el partido que podía sacarse del traje tradicional andaluz una vez desempolvado y estilizado geométricamente mediante la aplicación cubista de colores lisos que le conferían una fuerza sorprendente. Excesivamente vanguardistas probablemente para el gusto de Diaghilev, estos proyectos no llegaron a cuajar, y prefirió encomendar a José María Sert, el marido de su legendaria y generosa amiga Misis Godebska, la escenografía de otros dos ballets españoles: *Las Meninas* —música

(1) «Une merveille de mise en scène». Fragmento de una carta de Diaghilev a Falla enviada desde Londres (Savoy Hotel) el 10 de mayo de 1919. Granada, Archivo Manuel de Falla.

(2) Nathalie Gontcharova y Michel Larionov, «Serge de Diaghilev et l'évolution du décor et du costume de ballet», *Les Ballets russes*, París, Pierre Vorms, 1955, pp. 27-39.

de Fauré, decorados de Carlo Socrate— que se representaría en San Sebastián en el mes de agosto de 1916 y *Los jardines de Aranjuez*, una especie de popurrí de danzas antiguas españolas con arreglos a cargo del trío Fauré-Ravel-Chabrier montado en Madrid en 1918. Sert, que defendía la opinión contraria a la que representaban las ideas innovadoras de Goncharova, optó deliberadamente por el pastiche al preferir resucitar con *Las Meninas*, que eran un homenaje al universo de Velázquez, los exagerados vestidos de las damas españolas de la corte de los Austrias, «ordenados arquitectónicamente, con pórticos de columnas y frontones, vanos altos con intercolumnios y cornisas<sup>(3)</sup>» de aspecto barroco.

Es fácil de imaginar que los sucesivos fracasos dejaran insatisfechos a Diaghilev y a Massine, puesto que en la primavera de 1916 los encontramos en Madrid<sup>(4)</sup> en busca de otro ballet español. Una obrita para piano inspirada en Alarcón, *El corregidor y la molinera*, que escucharon por casualidad en casa de los Martínez Sierra<sup>(5)</sup>, interpretada por un músico con el cual no habían tenido aún la ocasión de colaborar y que resultaría ser nada menos que Manuel de Falla, cuya autoridad dentro de la música española era cada vez mayor, marcaría el punto de partida de una nueva aventura que no iba a concluir hasta tres años después.

A la muerte de sus maestros Albéniz y Granados, Falla había recogido la antorcha de la tradición nacional de inspiración popular y de gran refinamiento armónico que tenía por modelo de artista a Goya. El propio Diaghilev a su vez un ardiente promotor de la síntesis entre arte clásico, popular y primitivo, experimentada con éxito en el arte ruso anterior a la Primera Guerra Mundial, no podía por menos que intentar de nuevo la experiencia partiendo esta vez del folclore español. Tuvo el presentimiento de que había encontrado su gran ballet español y animó a Falla para que diera más envergadura a su proyecto. El 17 de abril de 1917 en el teatro Eslava de Madrid se interpretaba una primera versión sinfónica inspirada en la pantomima inicial, que satisfizo enormemente a los rusos: «La partitura de Falla con sus ritmos jadeantes, interpretados por once instrumentos de viento, y con su mezcla de violencia y de pasión nos ha parecido apasionante. Nos ha hecho pensar en la música de acompañamiento de las fiestas populares españolas. Diaghilev y yo estuvimos de acuerdo en que tanto el libreto como la música ofrecían elementos para un ballet español ambicioso. Cuando hablamos de ello a Falla, pareció estar de acuerdo para trabajar con nosotros en el proyecto [...] Pero añadió que necesitaba estudiar más detalladamente los bailes y la música popular para ser capaz de dar a la jota o la farruca un contexto contemporáneo<sup>(6)</sup>». Falla fue quien propuso los dos viajes que hicieron los tres juntos por la Península<sup>(7)</sup> y en particular por Andalucía para iniciar a los dos rusos en el arte español y para recoger en sus fuentes música, bailes y cante de los grupos de flamenco, de los cantaores y de los

(3) *Les Ballets russes de Serge Diaghilev, 1909-1929*, catálogo de la exposición, Estrasburgo, Ancienne Douanne, 15 de mayo-15 de septiembre de 1969, pp. 140-141.

(4) Respecto a la controvertida cronología de la historia del ballet, que va desde la pantomima inicial hasta el espectáculo final, nos atenemos al capítulo bien documentado, titulado «Visitas y giras españolas», del catálogo *España y los Ballets Rusos*, Granada, Fundación Manuel de Falla, 17 de junio-2 de julio de 1991, pp. 70-76.

(5) María y Gregorio Martínez Sierra eran los libretistas habituales de Falla y fueron los autores de los libretos sucesivos de *El sombrero de tres picos*.

(6) Citado por Richard Buckle en la traducción francesa de *Diaghilev*, París, Jean-Claude Lattès, 1979, p. 397.

(7) Para una descripción más precisa de los dos viajes, el de junio de 1916 y el de octubre de 1917, este último con Félix, véase el catálogo *España y los Ballets rusos*, o. cit., n. 4, pp. 70-75.



*Fig. 5.* Diaghilev y Seligsberg, Londres, 1919



Fig. 6. Vera Nemchinova y Félix ensayando *El sombrero de tres picos* en Londres en 1919

propios gitanos. Algunos años más tarde Massine recordaría a Picasso de qué modo estando en Granada fue testigo de cómo Falla «transcribió la música de la sevillana, interpretada por un músico ciego, que se convertiría, trasladada a la partitura, en el comienzo de la segunda parte del ballet; algo parecido ocurrió con la melodía de la farruca que transcribió cuando estábamos en un café de Madrid al que habíamos ido para ver bailar a Félix Fernández<sup>(8)</sup>». Esta investigación de naturaleza etnográfica no resulta nada sorprendente en los ambientes en los que se movía Falla, consagrados por entero a la recuperación de las fuentes más puras del arte español como el *cante jondo*, primitivo canto andaluz mezcla de elementos árabes y gitanos, del que su joven amigo el poeta Federico García Lorca era un ferviente apóstol y exégeta<sup>(9)</sup>. Además, el reclutamiento de un verdadero bailar gitano —el famoso Félix— materializó de manera sumamente simbólica su común voluntad de hacer de *El sombrero de tres picos*

(8) Carta de Massine a Picasso enviada desde Neuilly (8, rue Frédéric-Passy) el 25 de noviembre de 1958, París, archivos del Musée Picasso.

(9) Allegado a Gregorio Martínez Sierra, Lorca, excelente pianista y compositor, publicó su *Poema del cante jondo* en 1921 y organizó con Falla una fiesta del *cante jondo* en Granada los días 13 y 14 de junio de 1922; fiesta que coincidió con la aparición de su texto sobre el cante andaluz. Le habían precedido y le siguieron numerosas conferencias del poeta sobre el tema que le brindaron siempre la ocasión de celebrar la música de Falla. Véase al respecto Federico García Lorca, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972.

(10) El más bello testimonio sobre Félix aparece en los recuerdos de Tamar Karsavina, *Ballets russes*, París, Librairie Plon, 1931, pp. 264-267.

(11) Existe, con fecha del 29 de octubre de 1918, una carta de Diaghilev a Picasso (Londres, Savoy Hotel) en la que se lee: «[...] te he enviado una carta importante a Biarritz y acabo de enterarme de que estás en París. Reclama la carta en la que te cuento en detalle el viaje a Londres, nuestros planes, nuestro trabajo en común...». París, archivos del Musée Picasso.

(12) Un cuaderno de dibujos hechos en Londres (herencia Picasso) y las hojas publicadas por Cooper, *Picasso Théâtre*, París, Cercle des Arts, 1991, pp. 195-209, establecen las listas precisas del *attrezzo* previsto, desde la cantimplora hasta los sacos vacíos de los molineros pasando por los estandartes bosquejados con humor.

(13) Carta de Diaghilev a Picasso de 15 de abril de 1919 (Hôtel Westminster, rue de la Paix):

«Querido Picasso:

Le ruego que se haga cargo de la escenografía del ballet *El sombrero de tres picos* con música de M. de Falla para mis espectáculos de los Ballets Rusos. Vd. se ocupará de los bocetos del telón, de los decorados y del vestuario y del *attrezzo* necesarios para dicho ballet; tendrá que dirigir el trabajo de realización de los decorados y del vestuario en Londres, y pintar usted mismo aquellos fragmentos de los lienzos que estime necesario. Por el mencionado trabajo le pagaré la suma de diez mil francos. Se personará en Londres a partir del 20 de mayo de 1919 hasta el estreno del ballet en Londres. Los bocetos serán por supuesto de su propiedad, y el telón, decorados y vestuario de la mía. Suyo afectísimo.

Sergio de Diaghilev.»

París, archivos del Musée Picasso.

un ballet —el primero en su género— auténticamente popular y verosímil, «plus vrai que vrai», según palabras de Cocteau. A Félix se le encomendó que transmitiera los secretos de su arte a Massine y a todo el cuerpo de baile del ballet, que quedó estupefacto ante sus dotes<sup>(10)</sup>. El desenlace trágico de su historia es conocido: ¿malentendidos, manipulaciones, mistificaciones...? El brusco y cruel cambio que Diaghilev y Massine experimentaron respecto a Félix es sin lugar a dudas el síntoma de un reflejo conservador —el ballet había sido el coto reservado de cierto elitismo aristocrático y mundano— radicalmente incapaz de admitir la superioridad real del arte popular sobre el arte clásico. A este respecto, la tardía incorporación de Picasso, cuando el equipo de *El sombrero de tres picos* ya estaba constituido, no es nada sorprendente<sup>(11)</sup>. Desde el escandaloso estreno de *Parade* en 1917, su trayectoria se había ido alejando cada vez más del cubismo para seguir por otras sendas: las de un ilusionismo un tanto híbrido, preocupado por entroncar con la tradición greco-romana y la cultura mediterránea, sin renegar por ello de algunos de los logros del cubismo. Su estancia en Barcelona en 1917 coincide con un vuelco decisivo en su estilo. Vuelve a los viejos temas españoles y, en particular, al de la corrida, que se impone con fuerza en forma de pequeños reportajes goyescos reproducidos del natural en las plazas de toros o en forma de obras maestras como el majestuoso y patético *Caballo corneado* del Museu Picasso de Barcelona que será reproducido casi idénticamente en el *Guernica*. Pinta entonces a Olga Kokhlova, su futura mujer, con mantilla en un retrato de líneas puras y clásicas, representativas del nuevo estilo.

Por varias razones la proposición de Diaghilev no podía ser más oportuna: ante todo le permitía demostrar, después de los fracasos de Goncharova y de Sert, que era posible realizar con éxito un ballet español con todos los ingredientes del género, era una excelente ocasión para materializar en la escena los temas que le preocupaban en aquel momento y constituía un banco de pruebas ideal para contrastar su estilo dualista, como lo fue *Parade*, cuando hizo posible que el cubismo subiera al escenario. Diaghilev, por su parte, pensaba que Picasso era el único artista capaz de realizar con éxito su sueño de *Gesamtkunstwerk* wagneriano: el espectáculo total que aunase perfectamente música, pintura y danza. En este arte de síntesis, el pintor no era únicamente el decorador, sino la clave —por imposible que parezca— de todo el espectáculo, responsable de los decorados y del vestuario, incluido el *attrezzo*<sup>(12)</sup> —como efectivamente estipulaba la carta contrato de Diaghilev a Picasso<sup>(13)</sup>—, y también asociado a la escenografía, aún a riesgo de perjudicar a terceros, como naturalmente ocurrió.

Picasso y Falla... Sólo Diaghilev podía tener el rasgo de genialidad de poner el destino del ballet español en manos de las dos eminencias más dispares de la Península. Cada uno encarnaba de manera casi caricaturesca los dos rostros antagónicos del genio andaluz. Falla, espíritu místico, tenso y secreto, «cerrado

como una ostra, religioso a machamartillo<sup>(14)</sup> —según palabras de Strawinsky—; y Picasso, arlequín mago, voluptuoso y exuberante, que dejaba estupefactos a los otros artistas por sus dotes diabólicas y «una malicia de cazador furtivo» (Cocteau). Es difícil de imaginar que entre aquellos dos hombres tan distintos llegara a establecerse una corriente de simpatía. Es más fácil suponer que se trató más bien de una relación basada en «la soledad y el intercambio», utilizando la acertada fórmula que André Chastel aplicó al tándem cubista Braque-Picasso. Y ello, a pesar del monumental retrato que de su compatriota hizo Picasso en 1920, incontestablemente la imagen más penetrante que de Falla se haya dado y que deja translucir bajo una apariencia exterior de timidez —rostro enjuto y lampiño, mirada altiva y fatigada, labios sellados y porte demasiado estricto— la singular personalidad, púdica y orgullosa a la vez, de su modelo; a pesar también de los elogios que en sus cartas a Diaghilev Falla prodiga al que designa fraternalmente como «nuestro colaborador, el pintor»<sup>(15)</sup>. Amistad tanto más meritoria si se tiene en cuenta que Picasso no se privó, como tampoco lo hizo en *Parade*, de imponerle —escudándose en Diaghilev— retoques de último momento en el libreto y en la partitura para forzar la nota española y popular del ballet y, sobre todo, para poner de relieve su «hermoso telón», según palabras de Diaghilev, que abogará por él ante el compositor: «No estaría mal que se interpretara una pequeña obertura, y parece lo más indicado utilizar las tres composiciones para piano que usted ha denominado *Andalucía*. Si no estuvieran orquestadas, ¿le importaría hacerlo? [...] Picasso cree que también resultaría muy típico añadir la voz humana a algunos números de ballet como el de la jota, la farruca, etc.; opina que es muy español<sup>(16)</sup>.» Falla cedió generosamente, aunque no sin añadir con sorna: «Picasso tiene razón: en efecto, resultaría muy típico añadir la voz humana en algunos momentos, pero sin cantar me imagino, sólo con gritos, olés, etc. dados por los mismos bailarines<sup>(17)</sup>». Dio además su aprobación a las castañuelas exigidas por los dos cómplices, Picasso y Massine, que en Londres trabajaban sin interrupción y cuidaban hasta el último detalle para que el resultado final fuera perfectamente coherente.

Picasso estaba decidido a hacer de la corrida —su tema favorito y emblemático— el motivo central del telón, contando para ello con el acuerdo de Massine, gran aficionado a los toros que veía en la corrida una especie de ballet trágico —«una danza de vida y de muerte<sup>(18)</sup>»— como el de la farruca, en la que coreografió el enfrentamiento entre el molinero y el corregidor como si se tratara del duelo a muerte entre el toro y el torero.

En efecto, los primeros bocetos del telón giran en torno al episodio, que para él simbolizaba la vida erótica, de la suerte de la pica, en la que se enfrentan en una mortal lucha cuerpo a cuerpo el caballo —mujer destripada— y el toro —macho asaltante—. Inspirándose quizás en los bocetos de Goncharova para

(14) Citado por Buckle, *Diaghilev*, o. cit., n. 6, p. 396.

(15) Fragmento de una carta de Falla enviada a Diaghilev desde Madrid el 30 de abril de 1919: «El reparto de papeles me parece magnífico y lo mismo digo de nuestro colaborador, el pintor. Me acuerdo muy bien del día en que —en el Palace— hablamos con Picasso de *El corregidor*, y estoy encantado de contarlo entre nosotros.», Nueva York, The Pierpont Morgan Library.

(16) Fragmento de una carta de Diaghilev a Falla enviada desde Londres (Savoy Hotel) el 10 de mayo de 1919. Granada, Archivo Manuel de Falla.

(17) Fragmento de una carta de Falla a Diaghilev enviada desde Madrid el 24 de mayo de 1919. Nueva York, The Pierpont Morgan Library.

(18) Citado por Buckle, *Diaghilev*, o. cit., n. 6, p. 405.

*Le coq d'or* (1914) basados en la superación de la división entre el escenario y el público, va a concebir primero la integración en una composición única y compacta de las imágenes del espectáculo, del escenario y del público entrelazadas mediante un efecto de escorzo y de espejos. El truco consistía en imbricar el medallón central de la suerte de la pica, que representaba el espectáculo de la plaza de toros, en un edificio —sala-teatro-plaza de toros— con balcones en los que unos personajes hacían a la vez de actores y de espectadores. El resultado, considerado excesivamente austero, fue reemplazado por el proyecto definitivo, más animado pero más trivial, que se concibió inicialmente de una manera más penetrante como si fuera un *trompe l'oeil* del espacio escénico irónicamente orlado de cortinas y enmarcado por molduras que incluían en su centro el tema de la guitarra en forma de rombo de 1919, generalmente considerada como una imagen simbólica de Arlequín, lo que suponía volver a utilizar el efecto sorpresa ante unos espectadores desorientados por el asalto de motivos y espacios paradójicos. Hay que reconocer que, al lado de estas experiencias críticas sobre el equívoco de la percepción —contemporáneas de su famosa serie de naturalezas muertas sobre un velador ante una ventana abierta, es decir, sus propias construcciones confrontadas al espacio ilusionista<sup>(19)</sup>—, el telón final resultaba un tanto deslucido a pesar de una composición ingeniosamente teatral en sus encadenamientos de espacios proyectados en profundidad y de sus referencias explícitas al Manet español y moderno: una mujer que se quita las medias y que parece salida de *El almuerzo campestre* aparecía en la primera repetición y en uno de los esbozos pintados. Su academicismo reivindicado abiertamente mediante una ostentosa firma, PICASSO PINXIT, sus trazos gruesos y marcados y su carácter ampuloso al estilo de las tarjetas postales —como buen escenógrafo Picasso sabía que en el teatro hay que exagerar los efectos— iban a chocar, sin embargo, con la limpidez del cante andaluz de la obertura que no le sirvió de realce, como él pretendía, puesto que la crítica pasó por alto su telón.

Los críticos se fijaron sobre todo en el decorado cuya pureza y concisión fue elogiada casi por unanimidad, salvo algún que otro taciturno, desconcertado por la desnudez y por el colorido apagado. El crítico de *Le Correspondant* lo vio «monocromo, apagado, primitivo y polvoriento» y el de *L'Ordre public* lo definió sin más como «lienzo virgen»<sup>(20)</sup>. Con más perfidia, Louis Vauxcelles hablaba con sorna de la «amable sobriedad» y de la sabiduría recuperada por el «príncipe de los cubistas» autor de «dibujos que no hubiera desautorizado Luc-Olivier Merson».

Concebido como una inmensa construcción, que entroncaba con la tradición del cubismo sintético, hecha de grandes planos geométricos superpuestos que generaban una representación muy plana realizada por escasos detalles realistas de color y que le daban relieve utilizando sutilmente la perspectiva frontal

(19) Véanse al respecto los artículos sumamente pertinentes de Denis Milhau (catálogo *Picasso et le théâtre*, Toulouse, Musée des Augustins, 22 de junio-15 de setiembre de 1965) y «Picasso, la contagion des espaces et les montages du réel» (catálogo *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1978, pp. 75-82). Sobre la coincidencia entre el teatro y la serie de naturalezas muertas me permito remitir a mi artículo «La nature morte entre cubisme et classique» (catálogo *Picasso et les choses*, París, RMN, 1992).

(20) Respecto a los fragmentos de los artículos de prensa véase la antología recogida al final del catálogo.

# THEATRE NATIONAL OPÉRA

VENDREDI 23 JANVIER 1920

Rideau à 21 heures

## Ballets Russes

ARTISTES

Thamar **KARSAVINA**

Vera **CARALLI**

Lubov **TOMERNICHEVA**

Léonide **MASSINE**

Lydia **SOKOLOVA**

Joséphine **GEOMETTI**

Vera **NEMCHINOVA**

Alexandra **WASILEVSKA**

Leokadia **KLEMENTOVICZ**

Hilda **BEWICKE**

Wesolaw **SVOBODA**

Stanislas **IDKOVSKY**

Nicolas **KREHNEFF**

Léon **WOIKOVSKY**

Nicolas **ZVEREFF**

Jean **JASVINSKY**

Félia **RADINA**

Le Maître Enrico **GEOMETTI**  
et le Corps de Ballet

CHANT

M<sup>me</sup> Zoia **ROSOVKA**

Régisseur général: Serge **GRISORIEFF**

## PAPILLONS

Chorégraphie de **POKINE** - Décor de **DOBOUTSKI**

Musique de **SCHUMANN**

## LE TRICORNE (Création à Paris)

Chorégraphie de **L. MASSINE** - Décor de **P. PICASSO**

Musique de **Manuel DE FALLA**

## CONTES RUSSES

Chorégraphie de **L. MASSINE** - Décor de **E. LARJONOV**

Musique de **LIADOV**

L'Orchestre sera dirigé par **M. Gabriel GROVLER**

Samedi 24 Janv. | Dimanche 25 Janv. | Lundi 26 Janv. | Mardi 27 Janv.

**FAUST**

**BALLETS RUSSES**

**SALOMÉ - ROYSCAS**

**BALLETS RUSSES**

Le Bureau de Location est ouvert de 10 h. à midi et de 17 h. à 19 h., par Letter, dans le bâtiment de l'Opéra

Fig. 7. Cartel de la primera representación en París, en 1920



y lateral, lo vacío y lo lleno, lo cóncavo y lo convexo, el decorado era fiel, en todo caso, al libreto y estaba perfectamente adaptado a las evoluciones del cuerpo de baile. Aunque resultó apagado frente al vestuario brillante y de colores vivos que se avenía bien con el folklore de pacotilla, despreocupado y sin pretensiones de Alarcón. Si el estudio individual de los dibujos hace resaltar con mucho detalle la demasía decorativa, guiada por un humor formidable y un instinto infalible por el color, que va acumulando —contra toda verosimilitud histórica y etnográfica— borlas, cintas, volantes, encajes, plumas y bordados —sin olvidar las barbas azules de los locos y de la piña tropical que corona la silla de manos del corregidor—, sólo el propio espectáculo permite hacerse cargo del interés que presentan. Enteramente maquillados por Picasso, los bailarines —manchas móviles de color cercadas de negro que hacen que Bidou hable en *La Musique* de «manchas luminosas» y de «vidrieras emplomadas»— forman parejas y grupos en los que alterna el predominio de lo frío y lo cálido, de lo ácido y lo luminoso, y en los que la fantasía desbordada no es más que un engaño, ya que cada color está elegido para integrarse perfectamente en el decorado y para sugerir el equivalente visual del universo sonoro. El ballet se halla totalmente incorporado a la pintura. Música, pintura y coreografía forman de este modo un todo armonioso: el espectáculo de arte total perseguido por Diaghilev<sup>(21)</sup>.

La crítica no pudo evitar comparar los tres ballets que componían el programa de la Ópera de París del mes de febrero de 1920 y que se habían representado con anterioridad en Londres. Además de *El sombrero de tres picos* se podía ver *La Boutique fantasque* —música de Rossini, decorados y vestuario de Derain— y *Le Chant du rossignol* —música de Strawinsky, decorados y vestuario de Matisse<sup>(22)</sup>—. A los «tres *fauves* (fieras) de la pintura», según expresión de Michel Georges-Michel, se les puso uno frente a otro para que compitieran, y fueron atacados o defendidos según se sintiera uno conservador o moderno, partidario de uno u otro punto de vista. Hay que decir que el espectáculo decepcionante de Derain con su telón *naïf*, su decorado anecdótico y su vestuario anticuado de comedia burguesa tuvo valedores —Vauxcelles—, pero fue el tradicional duelo Matisse-Picasso el que acaloró a los críticos y el que atrajo al público. *L'Ordre Public* tradujo la atmósfera dominante: «Durante los entreactos, en los pasillos repletos de marchantes de cuadros y de pintorzuelos de Montmartre [...] sólo se oyen dos palabras: Matisse y Picasso, Picasso y Matisse...».

Su rivalidad, acompañada de un profundo respeto mutuo, venía de lejos y estuvo avivada por el encargo de *Le Chant du rossignol* que desagradó al clan Cocteau-Misia, verdadera máquina de guerra picassiana<sup>(23)</sup>. Sus temores no carecían de fundamento ya que los decorados de Matisse fueron magistrales, a pesar de tratarse de un primer intento, y algunos entendidos —Braga en *Le*

(21) Sobre el particular véanse los artículos de Denis Bablet «La plastique scénique», *L'Année 1913*, tomo 1, París, Klincksieck, 1971, pp. 782-822) y *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914*, París, Klincksieck.

(22) Los programas profusamente ilustrados de la época permiten hacerse perfecta idea de los mismos, en particular el de la Ópera de París de febrero de 1920, París, Musée Picasso.

(23) Pierre Schneider (*Matisse*, París, Flammarion, 1984, pp. 623- 625 y 735) resume la rivalidad entre Picasso y Matisse, así como la cuestión de *El Chant du rossignol*.

*Nouveau Monde*— los consideraron el acontecimiento artístico de la temporada. Su mayor preocupación eran las relaciones entre su pintura y el espacio y la arquitectura circundantes y sus cualidades soberanas de gran decorador —sencillez, fuerza y armonía— encontraron un terreno ideal. El modesto arriate de flores salpicado de máscaras y grifos —semejante a *L'Intérieur aux aubergines*— de su telón era más moderno y convincente que el telón de Picasso, y su decorado de gran pureza —hoy perdido— se adelantaba ya, según testimonios de la época, al espacio-luz de la Capilla de Vence. Espacio casi litúrgico o poético, se conjugaba con un vestuario de sencillez monumental —grandes lienzos blancos cruzados de signos geométricos—. El soplo de tul y de pétalos que llevaba la Karsavina no encontrará parangón hasta los años sesenta. Según Schneider, los trajes chinos marcaron además una etapa decisiva en su arte: la de la intervención de la técnica del recorte que iba a convertirse en su arma maestra.

Matisse y Picasso, Picasso y Matisse... No importaba quien saliera vencedor de la confrontación porque ésta tuvo el gran mérito de afirmar la superioridad de ambos sobre el resto de los pintores en el dominio del espacio arquitectónico de la escena —por compleja y grandiosa que fuera—, del color y de la luz. Contrariamente a *Le Chant rossignol*, superado por el tiempo, *El sombrero de tres picos* posee el gran mérito de ser representado todavía respetándose escrupulosamente el espectáculo original. Superioridad de una obra intensa y vigorosa «que vive» como había observado Ozenfant al descubrirla el día de su estreno<sup>(24)</sup> y que como Diaghilev, testigo de su gestación, dirá a Falla: «Massine está montando el ballet y Picasso una escenografía maravillosa. Quedará satisfecho<sup>(25)</sup>.»

Brigitte Léal

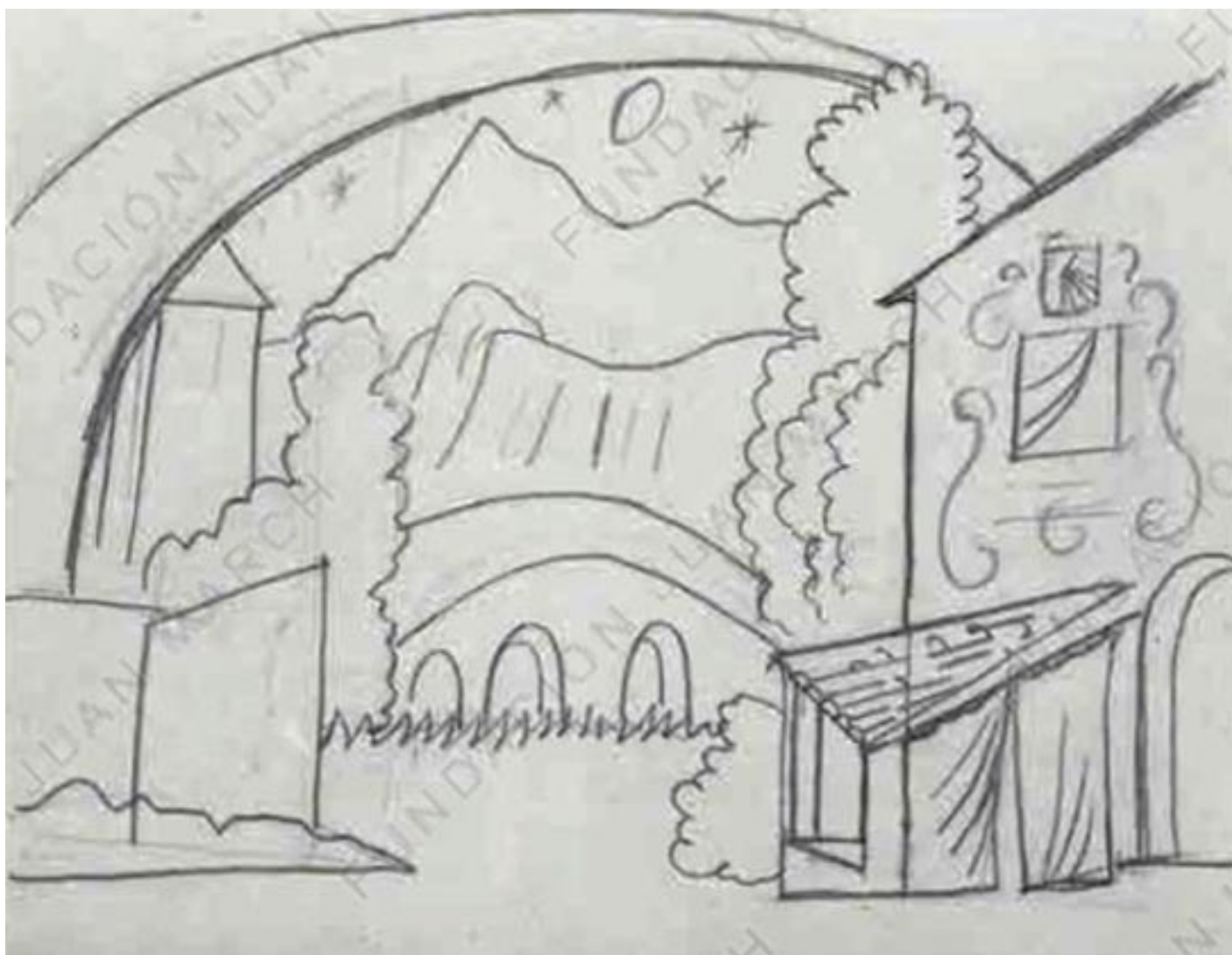
(24) Fragmento de una carta de Ozenfant a Picasso enviada desde París (35, rue Godot-de-Mauroy) el 25 de enero de 1920: «Con *El sombrero de tres picos* ha logrado una obra que ya no es un esbozo considerable sino muchos más: una obra que vive [...] es algo intenso, delicado que se convierte en algo fuerte, sin huecos, que se apodera de uno. No se trata únicamente de mi opinión, ha realizado, creo, una obra maestra que orienta los aplausos de los abonados de la Ópera y la de los artistas de verdad; lo que no es poca cosa.» París, archivos del Musée Picasso.

(25) Fragmento de una carta de Diaghilev a Falla enviada desde Londres el 10 de mayo de 1919. Granada, Archivo Manuel de Falla.

## LOS DECORADOS

A pesar de algunas modificaciones en la disposición de los elementos y en la elección de los colores —que van desde las pruebas del principio con un colorido muy intenso y de contrastes duros, pasando por unas acuarelas pálidas y ligeras, a los tonos lisos y mates del final—, la concepción general de los decorados se mantiene en todo momento adaptada al argumento sin que falte ningún elemento necesario para el correcto desarrollo del ballet. El pueblo está representado por las sobrias fachadas laterales dibujadas sobre bambalines. Muy visible, delante y a la derecha, aparece la casa del molinero —donde ocurre todo el enredo— y el puente —punto focal de la acción— está colocado en el centro del escenario. Todo queda sumergido en la «luz del crepúsculo» exigida, gracias a la bóveda azul oscura del cielo estrellado. El gran arco que cruza la escena de punta a punta y que la domina con su altura da amplitud y majestad a un decorado que, sin este hallazgo, carecería del toque de la inspiración.

Hay que observar en las distintas etapas del proyecto la presencia de un estudio a lápiz extremadamente preciso, anterior siempre al reporte en color, y la dos maquetas planas «formadas por hojas dobladas, superpuestas y cosidas con grapas» previas también a la solución finalmente adoptada.



2. Boceto de decorado



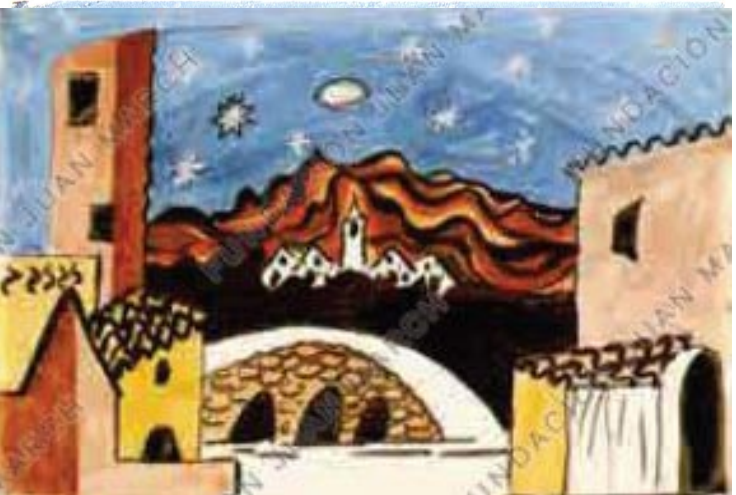
1. Maqueta de un primer boceto de decorado



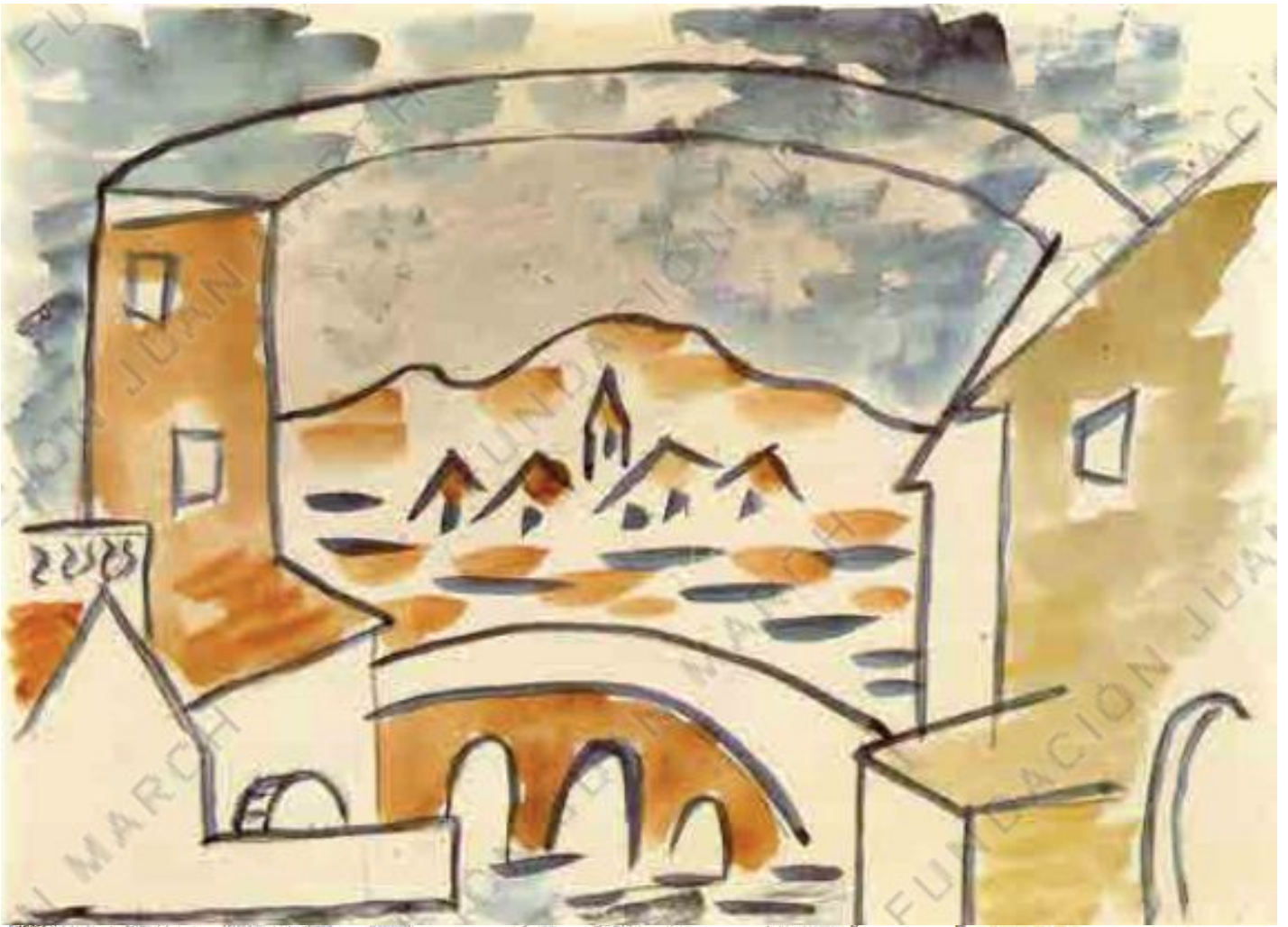
3. Boceto de decorado



4. Boceto de decorado



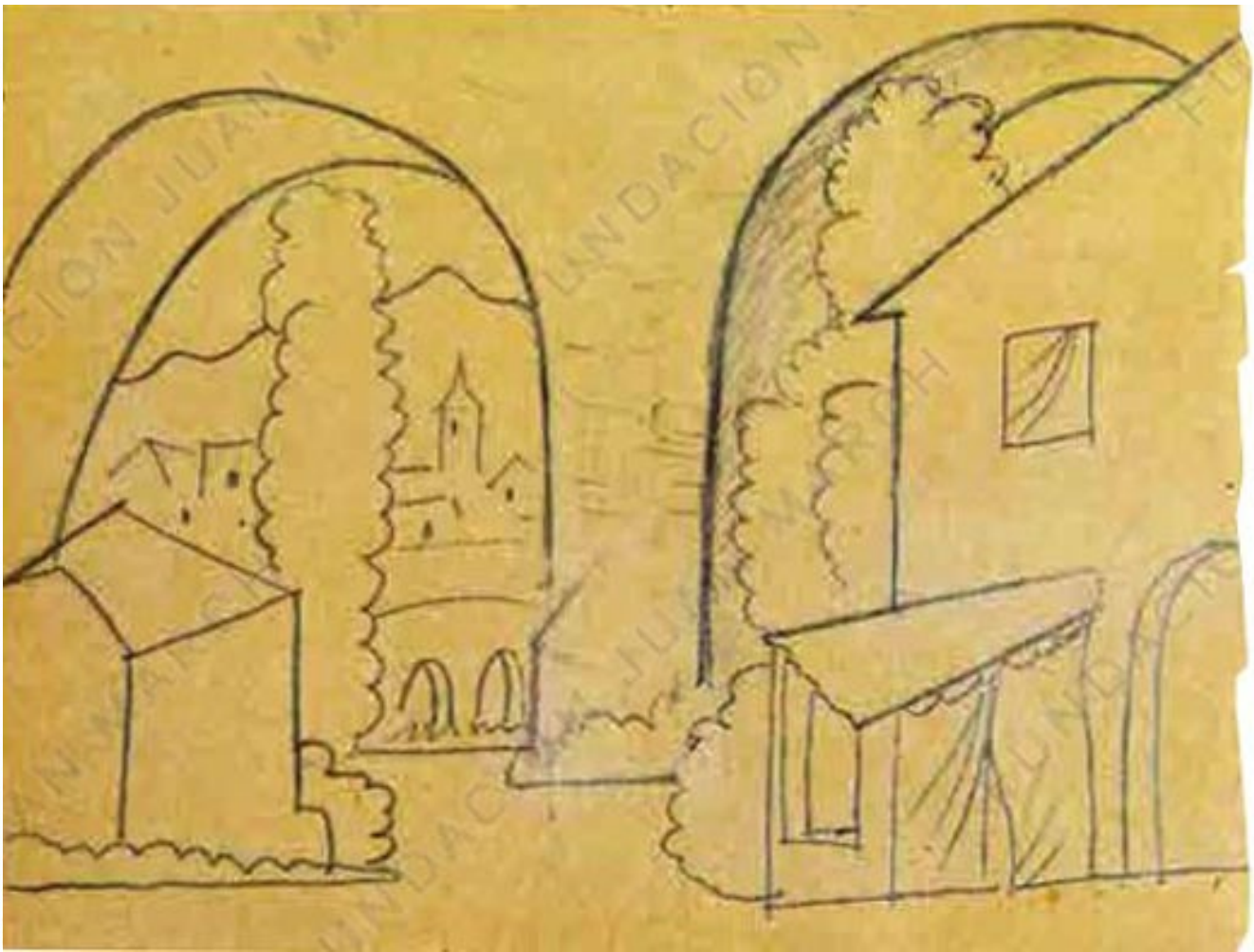
5. Boceto de decorado



7. Boceto de decorado



6. Boceto de decorado

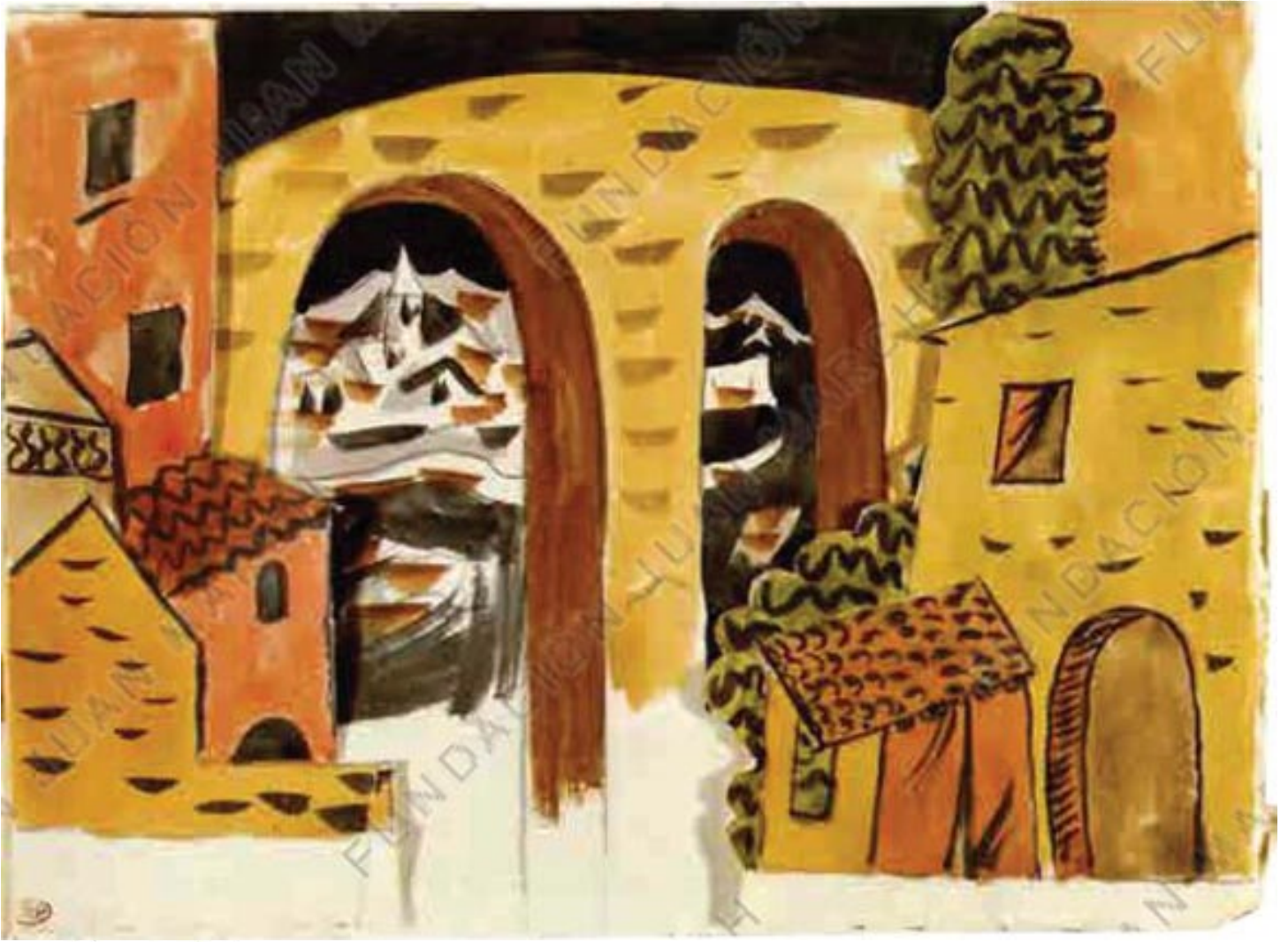


8. *Boceto de decorado*

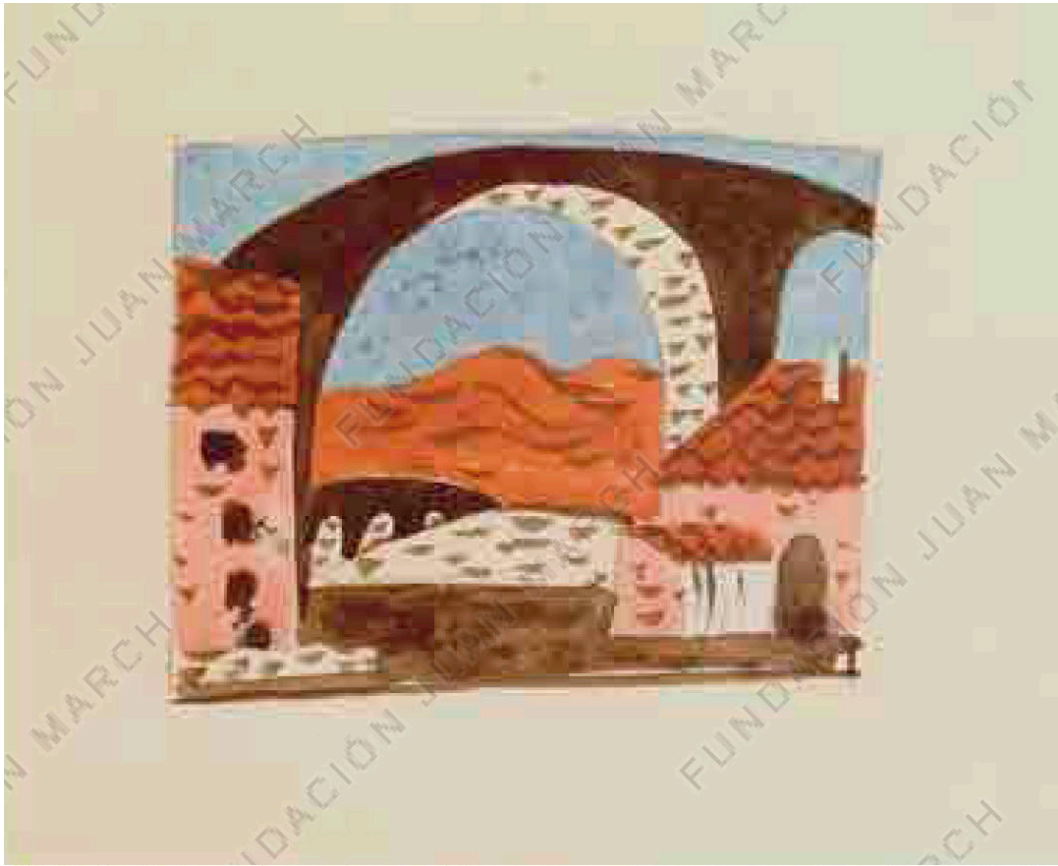


10. *El puente: fragmento de un boceto de decorado*

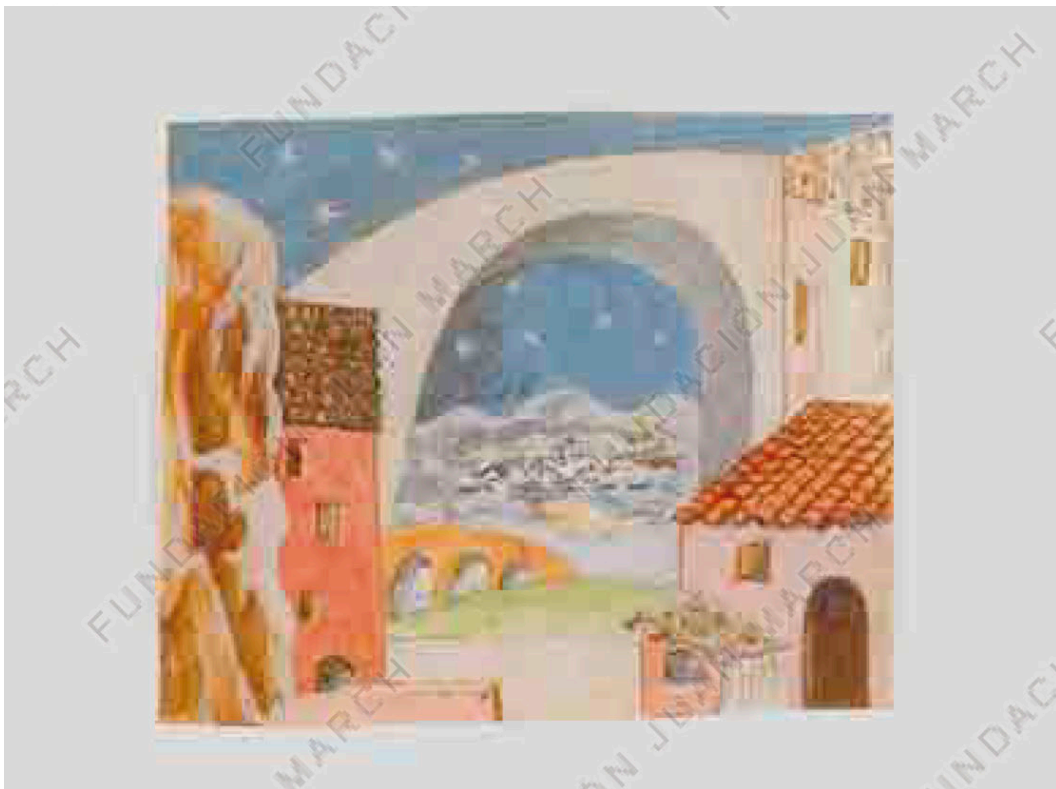




9. Maqueta de un boceto de decorado



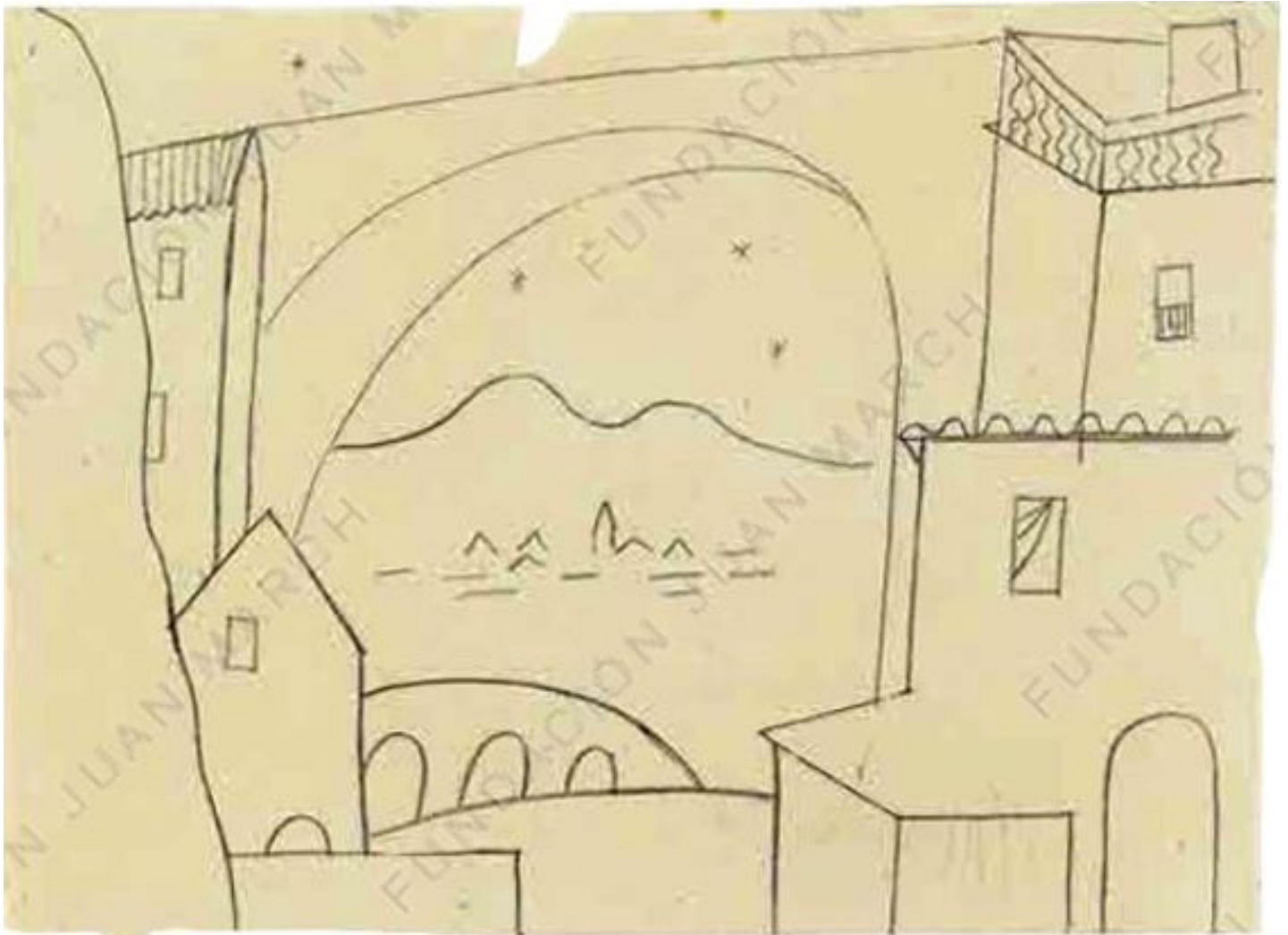
11. Boceto de decorado



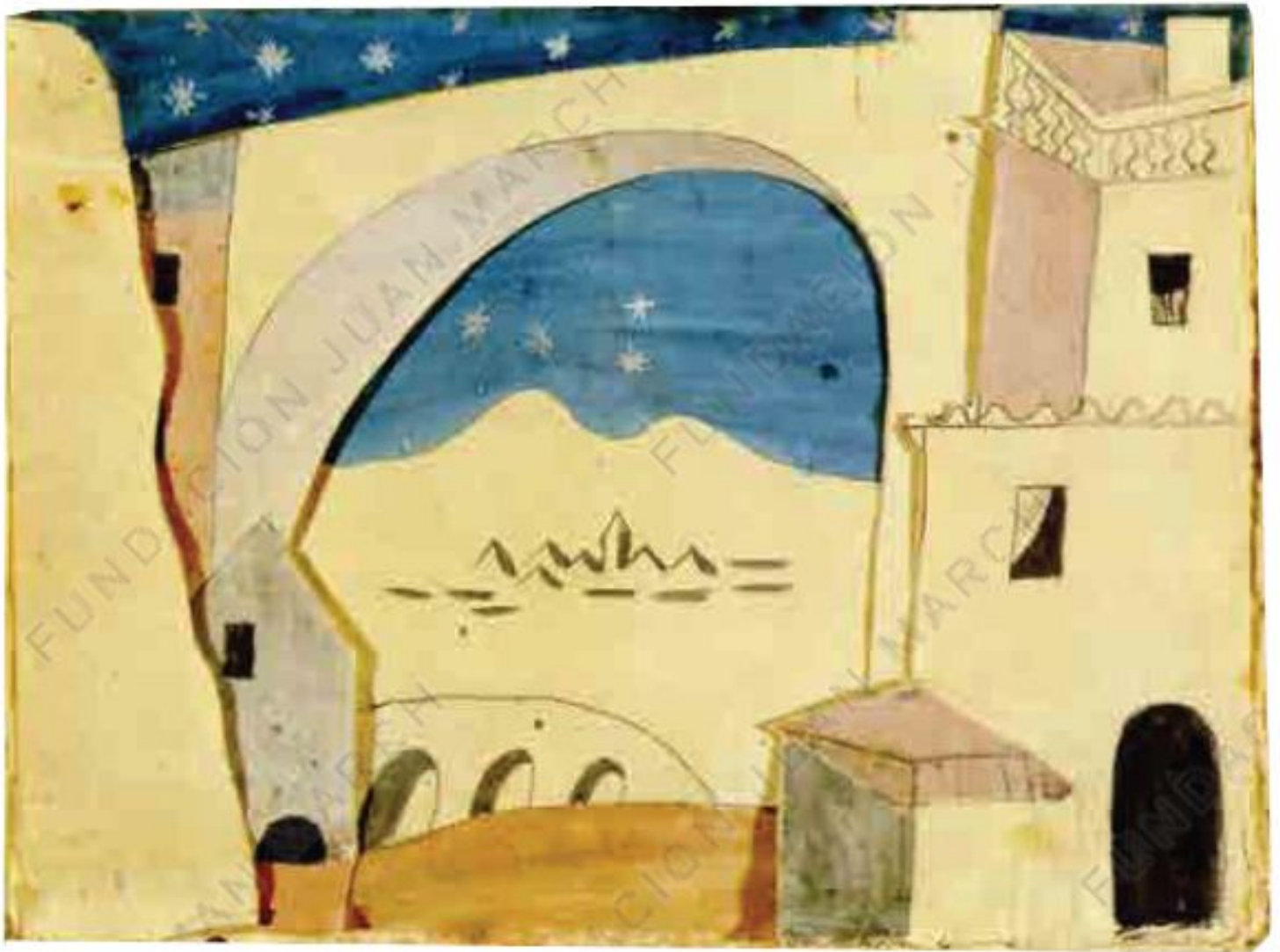
14. Boceto de decorado



12. Boceto de decorado



13. Boceto de decorado



15. *Maqueta del decorado definitivo*



26. *Traje de los tres muleros que acarrear sacos de harina*

## EL VESTUARIO

La presentación del vestuario refleja en la medida de lo posible el orden de los bailarines en el escenario y las peripecias de la trama; precedido por una hilera de muleros encorvados por el peso de los sacos de harina, el dúo protagonista del molinero y de la molinera abre la danza a la que pronto se añade el corregidor, viejo galán burlado, y todo el desfile inquieto de comparsas.

Los dúos y los solos repetidos de los dos personajes principales hacen destacar la sobriedad de sus atavíos: el del molinero, que va vestido casi completamente de negro, hace resaltar el vestido de encaje claro de su pareja de baile, una «joya rosa y negra» al estilo de Manet pero de inspiración romántica. La jota final, que reúne a todos los bailarines en el escenario, forma en cambio un verdadero torbellino de colores chillones y muy contrastados, articulados por los dibujos violentamente geométricos de los trajes y del *attrezzo*, minuciosamente descritos en los cuadernos de trabajo de Picasso, que apostaban ostensiblemente por un folklore alegre y sin pretensiones que sugería perfectamente el ambiente despreocupado y burlesco de la farsa.



16. *El molinero*





17. *La molinera*



19. Boceto de traje del corregidor



23. Boceto de traje del corregidor



25. Traje de los alguaciles que llevan los faroles



52. La silla de manos de la corregidora



18. *El corregidor*



36. *Vestido de la corregidora*



20. *El corregidor con el capote del molinero*



27. Vestido para un grupo de vecinas



45. Traje de picador



28. *Vestido para un grupo de vecinas*



38. *Traje de un vecino*



35. Boceto de vestido para las vecinas



34. Boceto de vestido para las vecinas



22. Librea de los lacayos de la silla de manos del corregidor





21. *El dandy*



24. Boceto de traje del corregidor



37. Boceto de vestido de una anciana



49. *Traje de impedido con muletas*



48. *Traje de un negro viejo*



41. *Traje de un vecino*



46. *Traje de uno de los locos*



47. *Traje de uno de los locos*



31. Boceto de vestido de las bailarinas de la sevillana



33. La mallorquina



32. *Vestido de las bailarinas de la sevillana*



44. Boceto de traje de torero





43. Boceto de traje de torero



51. Prendas del vestuario del torero, de la aragonesa y de los aragoneses



50. El mantón de la molinera



42. Boceto de traje de torero



30. *Vestido de las aragonesas*



39. *Traje de los aragoneses*



40. *Traje de un vecino*



29. *Vestido de las aragonesas*



Fig. 8. Estudio de maquillaje



Fig. 9. Estudio de maquillaje



Fig. 10. Estudio de maquillaje

1 - Une grande  
 2 - chaise à portants  
 3 - une cage avec un  
 4 - un fusil  
 5 - 1 trois sacs pelles de  
 6 - un mat  
 7 - la pompe du corridor  
 8 - 3 sacs de  
 9 - des pots  
 10 - une valise de laines

11 - 1/2 m de tissu  $3 \times 3 \frac{1}{2}$   
 12 - 1/2 m de corde de  
 13 - le bâton du corridor  
 14 - deux lanternes pour  
 15 - un marteau de papier  
 16 - un marteau de papier  
 17 - un marteau de papier  
 18 - un marteau de papier  
 19 - un marteau de papier  
 20 - un marteau de papier  
 21 - un marteau de papier  
 22 - un marteau de papier  
 23 - un marteau de papier  
 24 - un marteau de papier  
 25 - un marteau de papier  
 26 - un marteau de papier  
 27 - un marteau de papier  
 28 - un marteau de papier  
 29 - un marteau de papier  
 30 - un marteau de papier  
 31 - un marteau de papier  
 32 - un marteau de papier  
 33 - un marteau de papier  
 34 - un marteau de papier  
 35 - un marteau de papier  
 36 - un marteau de papier  
 37 - un marteau de papier  
 38 - un marteau de papier  
 39 - un marteau de papier  
 40 - un marteau de papier  
 41 - un marteau de papier  
 42 - un marteau de papier  
 43 - un marteau de papier  
 44 - un marteau de papier  
 45 - un marteau de papier  
 46 - un marteau de papier  
 47 - un marteau de papier  
 48 - un marteau de papier  
 49 - un marteau de papier  
 50 - un marteau de papier  
 51 - un marteau de papier  
 52 - un marteau de papier  
 53 - un marteau de papier  
 54 - un marteau de papier  
 55 - un marteau de papier  
 56 - un marteau de papier  
 57 - un marteau de papier  
 58 - un marteau de papier  
 59 - un marteau de papier  
 60 - un marteau de papier  
 61 - un marteau de papier  
 62 - un marteau de papier  
 63 - un marteau de papier  
 64 - un marteau de papier  
 65 - un marteau de papier  
 66 - un marteau de papier  
 67 - un marteau de papier  
 68 - un marteau de papier  
 69 - un marteau de papier  
 70 - un marteau de papier  
 71 - un marteau de papier  
 72 - un marteau de papier  
 73 - un marteau de papier  
 74 - un marteau de papier  
 75 - un marteau de papier  
 76 - un marteau de papier  
 77 - un marteau de papier  
 78 - un marteau de papier  
 79 - un marteau de papier  
 80 - un marteau de papier  
 81 - un marteau de papier  
 82 - un marteau de papier  
 83 - un marteau de papier  
 84 - un marteau de papier  
 85 - un marteau de papier  
 86 - un marteau de papier  
 87 - un marteau de papier  
 88 - un marteau de papier  
 89 - un marteau de papier  
 90 - un marteau de papier  
 91 - un marteau de papier  
 92 - un marteau de papier  
 93 - un marteau de papier  
 94 - un marteau de papier  
 95 - un marteau de papier  
 96 - un marteau de papier  
 97 - un marteau de papier  
 98 - un marteau de papier  
 99 - un marteau de papier  
 100 - un marteau de papier

le chapeau  
 est la cage du  
 marteau  
 la couverture du lit  
 la capote de papier  
 Demander deux  
 entrées pour  
 la coupe de papier



Fig. 11 a 14. Hojas de una libreta de dibujo con la lista del *attrezzo* y el boceto del pendón





## EL TELÓN

Picasso pintaba siempre un telón original para los ballets cuya plena responsabilidad recaía en él como en el caso de *Parade* (1917), *Mercure* (1924) o de *El sombrero de tres picos*. En cambio, en los espectáculos cuyo decorado y vestuario se encomendaba a otros artistas, como *Le Train Bleu* (1924) o *Rendez-vous* (1945), prefería encargar a un pintor decorador la realización a gran escala de un cuadro elegido por él —por ejemplo, *Dos mujeres corriendo en la playa (La carrera)* de 1922 para el telón de *Le Train Bleu*—. Sólo se han conservado los telones originales de *Parade* y de *Mercure* (París, Musée national d'Art moderne); sin embargo, el de *El sombrero de tres picos* no se conserva íntegramente porque Diaghilev, que era su propietario, le cortó los márgenes para venderlo en 1928 como cuadro al coleccionista suizo G. F. Reber por mediación de Paul Rosenberg, que conservó los dos estudios preparatorios al óleo (fig. 15 y 16). Después de la Segunda Guerra Mundial pasó a formar parte de la colección Seagram, que lo tiene expuesto permanentemente a la entrada del restaurante *The Four Seasons* en el *Seagram's Building* de Nueva York.

Se tuvo que reproducir el telón de boca para las representaciones dadas en la Ópera Garnier de París en marzo de 1992 a partir de las fotografías del álbum Polunin y de los dibujos del Musée Picasso a la escala adecuada al inmenso escenario de la Ópera Garnier. Puede observarse en la fotografía, el equipo de pintores trabajando en el taller improvisado de una fábrica abandonada de las afueras de París (Colombes) en el mes de febrero de 1992.



53. Primer boceto del telón de boca



54. La suerte de la pica: estudio para el medallón central del primer boceto de telón de boca



55. Escena de corrida: estudio para el medallón central del primer boceto de telón de boca



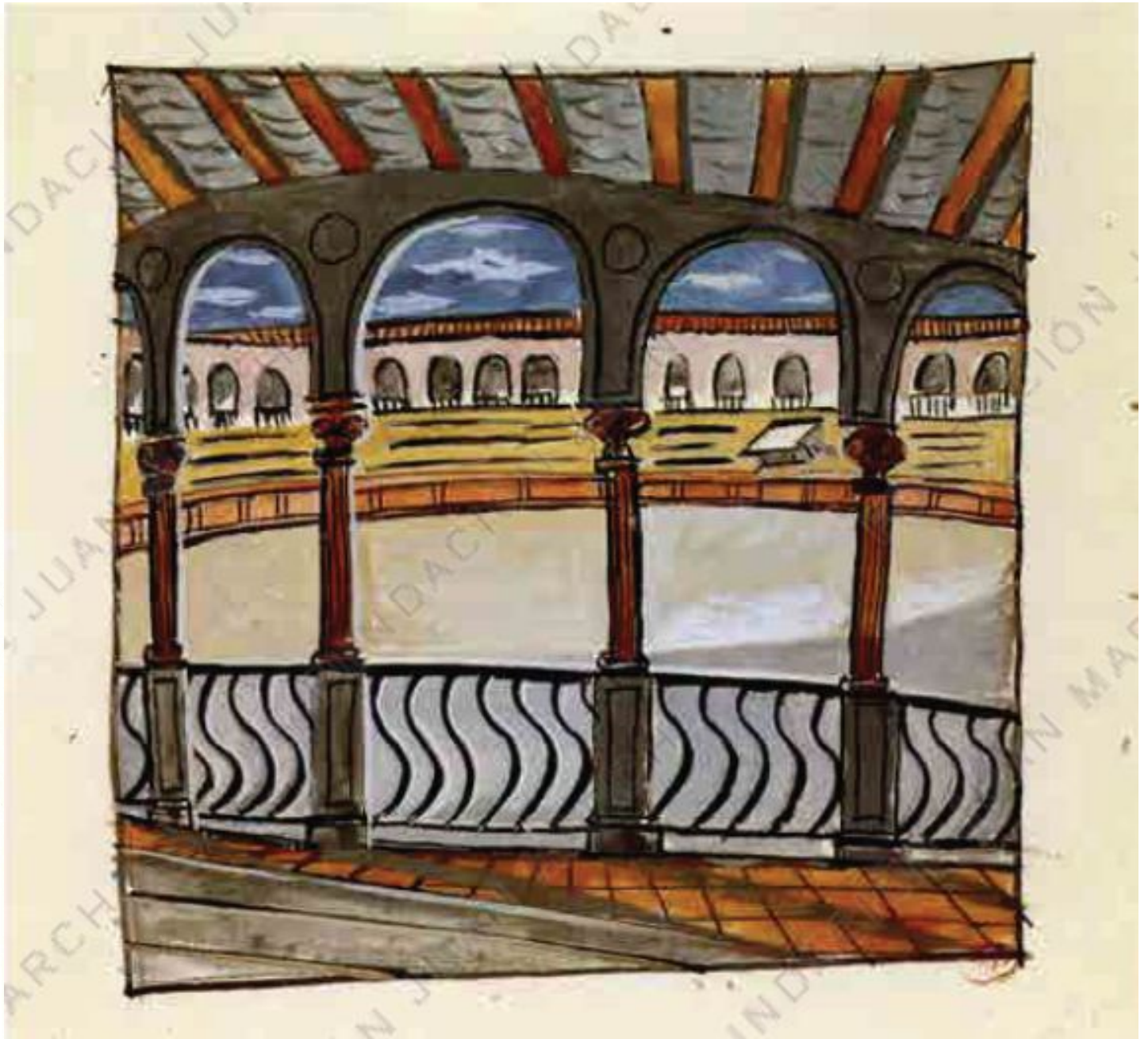
56. Estudio para el segundo boceto de telón de boca



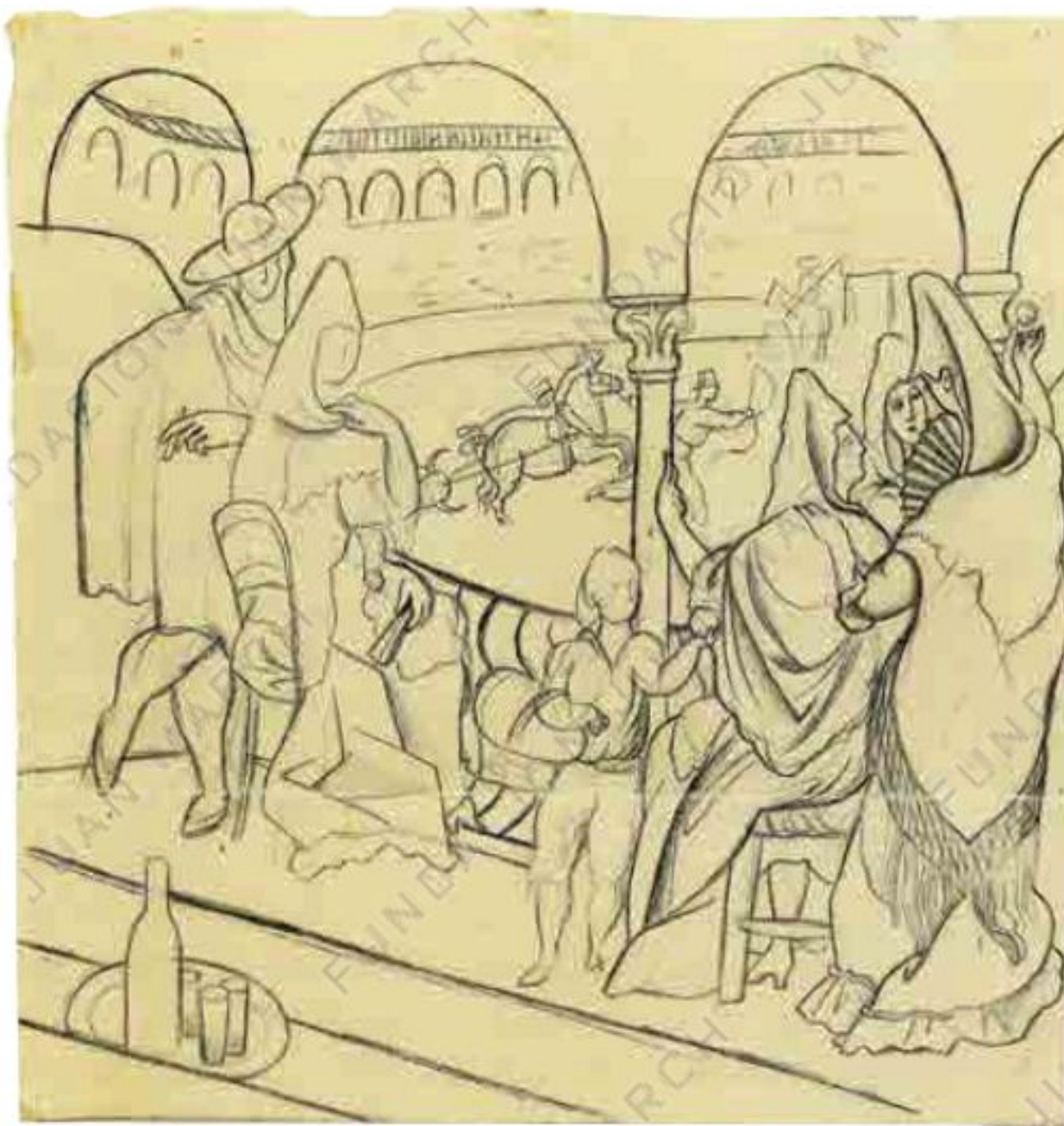
Fig. 15. Estudio para el boceto definitivo del telón de boca



Fig. 16. Estudio para el boceto definitivo del telón de boca



57. El ruedo: estudios para el proyecto definitivo del telón de boca



58. Estudio de conjunto para el boceto definitivo del telón de boca



Fig. 17. El telón de boca



Fig. 18. Fotografía del telón de boca durante su reproducción. Fundación Juan March







## ÁLBUM POLUNIN

Así llamado porque lo confeccionaron Violette y Vladimir Polunin para enviárselo a Picasso en 1919, dicho álbum recoge veintiuna fotografías —así como una copia de Polunin del decorado del *El sombrero de tres picos*— que son un verdadero reportaje sobre la realización del telón en los talleres del Covent Garden de Londres en 1919. En las fotografías se ve a Picasso trabajando con tres ayudantes, dos de los cuales son el matrimonio ruso formado por Violette y Vladimir Polunin, luego se asiste a la recepción dada allí mismo por Diaghilev para celebrar la conclusión del telón. En el fondo de las fotografías en que aparecen Olga y Picasso o Massine con una taza en la mano se puede ver la maqueta del decorado hoy perdida.



60. anverso folio 1



60. reverso folio 1



60. anverso folio 2



60. reverso folio 2



Fundación Juan March 60. anverso folio 3



60. *reverso folio 3*



60. *anverso folio 4*



60. *reverso folio 4*



60. *anverso folio 5*



60. *reverso folio 5*



60. *anverso folio 6*





60. *reverso folio 6*



60. *anverso folio 7*



60. *reverso folio 7*



60. *anverso folio 8*



60. *reverso folio 8*



60. *anverso folio 9*



60. *reverso folio 9*



60. *anverso folio 10*



60. *reverso folio 10*



60. *anverso folio 11*



*Fig. 19.* Tamar Karsavina posa vestida de molinera, Madrid, 1921

## LAS REPRESENTACIONES

Sólo las primeras representaciones de Londres, París y Madrid respetaron escrupulosamente el carácter folklórico que constituía la originalidad del ballet, al estar interpretadas por la misma compañía de baile formada por el gitano Félix, que practicaba un estilo muy particular de flamenco y castañuelas.

Desplazado por Boris Kochno en 1920 a instancias de Diaghilev, Massine siguió con todo interpretando el papel del molinero hasta los años cincuenta y montó de nuevo el espectáculo en 1934, siguiendo la coreografía original, para los Ballets de Montecarlo.

En 1943 la magnífica interpretación de la *Argentinita*, una de las bailarinas más célebres de la época, dio nuevo impulso al ballet. Recientemente el propio hijo de Massine, Lorca, recogiendo la antorcha de su padre, volvió a montar el espectáculo en la Ópera Garnier de París con el bailarín Patrick Dupond, en el papel principal. Con este motivo, el teatro de la Ópera de París reprodujo el telón de boca, el decorado y el vestuario originales gracias a los dibujos y documentos conservados en el Musée Picasso de París.



Fig. 20. La compañía durante la primera representación, Londres, 1919



Fig. 21. Saludo final el día del estreno, Londres, 1919





Fig. 22. Leónide Massine en el papel del molinero (sin fecha)



Fig. 23. Vecino y torero durante la primera representación, Londres, 1919



Fig. 24. Vera Nemchinova en el papel de vecina y Leónide Massine en el del molinero, París, 1920



*Fig. 25.* Pareja de vecinos, compañía de los Ballets de Montecarlo, 1939



*Fig. 26.* Un alguacil, compañía de los Ballets de Montecarlo, 1939



*Fig. 27.* Un vecino, compañía de los Ballets de Montecarlo, 1939



Fig. 28. Leónide Massine en el papel del molinero, París, 1950



Fig. 29. La representación de marzo de 1992, París, Ópera Garnier



Fig. 30. Fragmento de la representación de marzo de 1992, París, Ópera Garnier



Fig. 31. Monique Loudières y Patrick Dupond, Ópera Garnier, 1992



## PICASSO Y LA DANZA

Contrariamente a lo que se cree, Picasso apreciaba la danza antes ya de su encuentro con Cocteau y Diaghilev. Pasando por alto la tradición naturalista de un Degas, los bocetos de bailarinas de *french-cancan* que esbozaba en los cabarets parisinos de fines de siglo iban a lo esencial: el cuerpo en movimiento, desglosado y metamorfoseado era lo único que contaba para nuestro artista<sup>(1)</sup>.

En este sentido, su colaboración con los Ballets Rusos no hará más que reavivar un antiguo interés. Desde 1917 se ve, por cierto, cómo renueva durante los ensayos de *Parade* en Roma este tipo de estudios de movimiento en hojas delineadas con trazos breves y acerados que son verdaderas transcripciones estenográficas de las evoluciones de los bailarines<sup>(2)</sup>. Paradójicamente será el ballet clásico —olvidado por los ambientes cubistas pero rehabilitado por los partidarios de la «vuelta al orden», encabezados por Diaghilev, siempre atento a las modas— el que dé origen a un vuelco estilístico en su obra. Efectivamente, aunque da prioridad a las formas realistas consagradas por la tradición como en los pastiches al estilo de Ingres o como en los trabajos a partir de fotografías —método muy en voga entre los pintores de la segunda mitad del siglo XIX—, favorecerá la búsqueda de amplificaciones aerodinámicas del cuerpo —lo que Werner Spies ha definido acertadamente como «la amplificación de la forma a partir del espíritu de la danza»<sup>(3)</sup>— que prefiguran las deformaciones biomórficas características de su época surrealista.

Si repite todos los tópicos del género: fundamentalmente figuras de bailarines durante los ensayos o descansando en los pasillos, tratados al estilo del Degas de 1870 con una finura y una acuidad evocadoras de la fugacidad y de la delicadeza de sus movimientos «pintados como si fueran suspiros», según la fórmula de Cocteau, en las que busca insistentemente la expresión más adecuada, como en el caso de nuestra *Bailarina*, firmemente instalada en cuarta posición, que es la imagen misma de la gracia y de la más absoluta concentración; lo hace de manera distinta al francés. Los dibujos de Degas, por magníficos que sean, eran dibujos destinados esencialmente a la ejecución de sus pinturas y esculturas<sup>(4)</sup>. En opinión de Denis Milhau, gran experto en la materia, los estudios del natural de Picasso eran, salvo raras excepciones, una ayuda directa al trabajo coreográfico de Massine. Según el propio Denis Milhau: «Picasso toma-

(1) Véanse los carbonillos, a veces animados por unas pinceladas de acuarela, de las *Bailarinas* de 1901 (Z. XXI, 171 y 173), así como los estudios casi abstractos de la bailarina japonesa Sada Yakko, en la que el mismo Rodin se había fijado cuando estuvo en París durante la Exposición Universal. En 1899 realiza en Barcelona los dibujos de las *Bailaoras* (Museo Picasso de Barcelona, MPB. 110. 723) y en 1917 realizará un cuaderno de croquis, en los que los ritmos de la danza española y de la corrida se confunden.

(2) Se trata de una serie de acuarelas ocras o verdes conservadas en el Musée Picasso de París (n.º 517 a 524 del *Catalogue des Collections II*, París, RMN, 1987, pp. 186-187).

(3) Werner Spies, *Picasso. Pastels, dessins, aquarelles*, París, Herscher, 1986, p. 33.

(4) Véanse, en particular, sus famosos carbonillos y dibujos preparatorios de *La clase de danza*, 1873-76 (París, Musée d'Orsay) y de *Examen de danza*, 1874 (Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y más tarde la *Pequeña bailarina* en cera y bronce de 1879-81.



61. *Bailarina*

ba unos croquis que mostraba a Massine para indicarle las poses y los movimientos que le parecían tener algún interés particular. Massine adquirió de este modo el principio de las coreografías visualizadas, y sabemos que a partir de entonces utilizó con frecuencia el dibujo y más tarde el cine para fijar sus propias coreografías.»<sup>(5)</sup>

Otra diferencia notable con el estilo de Degas es el enfoque a menudo caricaturesco de sus personajes, no con un propósito de crítica social sino puramente humorístico y —huelga decir— iconoclasta.

¿Cómo no caer en la tentación de intervenir en el mundo aparentemente paradisiaco de la danza? Le vemos tratar con amable sorna el género de las bailarinas, violentamente iluminadas por las candilejas, cuyo arabesco aéreo contradice graciosamente el recio talle y los brazos demasiado rollizos, muy torpemente redondeados.

¿Qué pensar de los retratos de grupo que, con la apariencia engañosa de preciosidad y de gracia —Denis Milhau ha desvelado un tanto pérfidamente cómo en dichas obras se respiraba «la atmósfera del ballet romántico al estilo de Winterhalter, es decir, un mundo muy perfumado, típico del Teatro de la Ópera»—<sup>(6)</sup> muestran unas caritas afectadas e inexpresivas, unos ademanes excesivos y unos miembros desmesuradamente agrandados e hinchados como globos?

Un gran número de estos dibujos se hicieron a partir de fotografías conservadas por Picasso. Su examen pone de relieve su distanciamiento del realismo académico. No busca en las fotografías encuadres inesperados como los impresionistas, puesto que respeta meticulosamente las composiciones originales, ni la ilusión de realidad, puesto que vacía fondos y volúmenes de sus sombras

(5) Denis Milhau, *Picasso et le théâtre*, catálogo de la exposición, Toulouse, Musée des Augustins, 22 de junio-15 de septiembre de 1965, pp. 53-54.

(6) *Ibidem*, p. 55.



(7) El *Dictionnaire du Ballet Moderne*, París, Fernand Hazan, 1957, p. 216, hace un retrato entusiasta de esta famosa bailarina que empezó como alumna del Ballet Imperial de San Petersburgo y dejó la compañía de los Ballets Rusos de la que formaba parte desde 1910 para casarse con el célebre economista inglés Lord Keynes: «[...] su petulancia, su encanto, su talento le abrieron todas las puertas. Lopokova, cuyo estilo la hacía destacar del resto de las bailarinas, era la mejor actriz cómica de la compañía. Menuda, pero admirablemente proporcionada, de rasgos bien dibujados, veloz y ligera, bailaba con una vitalidad desbordante y un encanto irresistible, sabiendo utilizar con acierto sus manos menudas y muy expresivas. Su pelo rubio resplandecía a la luz de los focos, sus ojos azul verdosos centelleaban y su radiante sonrisa iluminaba todo el teatro [...]». Picasso le hizo otro retrato, esta vez sentada de frente en el mismo sillón (Z. III, 299).

(8) Gaëtan Picon, *Ingres*, Skira, Ginebra, 1967.

para no dejar más que siluetas escuetas, recortadas mediante contornos acerdados, como si estuvieran calcadas de las fotografías. ¡Pobres bailarinas! Están rígidas y yertas como maniquíes por un exceso de precisión plástica que, junto a las deformaciones y al agigantamiento de las formas, denota una voluntad manifiesta de acabar con cierto tipo de clasicismo, encarnado, en particular, por el ballet romántico.

Por ello, es fácil de comprender su adhesión al ideal de Ingres, que era un estilista sin par, a quien sus contemporáneos reprochaban las «extravagancias» y el «expresionismo arcaico»... Los retratos de la bailarina Lydia Lopokova —una de las personalidades más brillantes de la compañía de los Ballets Rusos<sup>(7)</sup>— forman parte de los más fascinantes de aquel período. En ellos aparece la postura femenina típica de Ingres —sentada en un sillón, con los brazos cruzados—, y ejecutada siguiendo la fórmula consagrada. En el rostro, más trabajado que el resto del cuerpo, es posible distinguir las sombras de los rizos proyectadas en la mejilla y el cuello. El trazo ágil, las líneas serpenteantes y límpidas realzan el porte de reina de la bailarina, mitigado por un aire pensativo, vagamente melancólico. Con unos simples trazos, Picasso emula al gran Ingres en su «poder de hacer emerger hasta la superficie del espejo esas imágenes de una gracia fascinante»<sup>(8)</sup>.

Brigitte Léal



62. *Bailarina*



63. *Bailarinas*



64. *Grupo de siete bailarinas*



65. *Retrato de Lydia Lopokova*



66. *Tres bailarinas*



67. *Siete bailarinas, con Olga Kokhlova en primer plano*



68. *Tres bailarinas: Olga Kokhlova, Lydia Lopukova y Lubov Chernicheva*

# CRONOLOGÍA

1919

22 de julio: estreno por los Ballets Rusos en el teatro Alhambra de Londres  
Reperto:  
El molinero: Leónide Massine  
La molinera: Tamar Karsavina  
El corregidor: León Woizikowsky  
El dandy: Stanislas Idzikowsky  
Regidor: S. Grigoriev  
Director de orquesta: Ernest Ansermet  
Soprano: Zola Rosovsky

1920

11a temporada de los Ballets Rusos  
París, Teatro de la Ópera  
Representaciones del 27 al 31 de enero, del 3 al 10 y el 16 de febrero  
12a temporada de los Ballets Rusos  
París, teatro de la Ópera  
Representaciones los días 13, 20, 29 y 30 de mayo y el 2 de junio  
13a temporada de los Ballets Rusos  
París, teatro de la Ópera  
Representaciones los días 14, 15, 21 y 27 de diciembre  
La molinera: Catherine Devillier

1921

14a temporada de los Ballets Rusos  
París, teatro Gaîté-Lyrique  
Representaciones los días 19 y 21 de mayo  
El molinero: León Woizikowsky  
La molinera: María Dalbaicín  
Madrid, Teatro Real  
5 abril-mayo  
Massine en el molinero  
Londres, Princes Theatre

1923

Montecarlo, teatro

1925

Londres, Coliseum

1928

Gira por Francia: Marsella, teatro de la Ópera, 18 y 19 de enero  
Gira por el extranjero: Viena

1929

Gira por Francia:  
Burdeos, Grand Théâtre, 10 y 11 de enero  
Vichy, casino, 1 y 4 de agosto  
El corregidor: Georges Balanchine  
Londres, Royal Opera House, Covent Garden

1934

Ballets de Montecarlo (coronel W. de Basil) con Leónide Massine y Tamar Tumanova

1939

Ballets de Montecarlo (Sergei I. Denham) con Leónide Massine y Tamar Tumanova

1943

Ballet Theatre con Leónida Massine y la Argentinita

1947

Sadler's Wells Ballet con Leónide Massine y Margot Fonteyn

1949

Grand Ballet de Montecarlo (marqués de Cuevas) con Leónide Massine y Tamar Tumanova

1950

París, teatro Chaillot con Leónide Massine

1952-1953

Milán, ballet del teatro de la Scala con Antonio y Mariemma

1953

Ballet de la Ópera de Roma con Leónide Massine y Mariemma

1953

Buenos Aires, ballet del teatro Colón

1956

Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro  
Ballet Real Sueco

1958

Ópera Ballet de Holanda con Leónide Massine y su hija Tatiana Massine

1963

Ópera Ballet de Colonia

1964

Ballet de la Ópera de Viena

1969

Nueva York, Joffrey Ballet

1973

Londres, London Festival Ballet

1992

París, Ópera Garnier, ballet de la Ópera de París, del 11 al 18 de marzo  
El molinero: Patrick Dupond  
La molinera: Monique Loudières  
El corregidor: Cyril Atanassoff

## REVISTA DE PRENSA

### *El Sombrero de tres picos*

[...] Sobre este cañamazo ha bordado sus colores, Picasso: sus movimientos, Massine; y sus armonías, Falla. La impresión de conjunto no es fiel transposición de la que se desprende de la novela, sino mucho más agudizada, quizá por las exigencias de la técnica de este arte. La alegría llega a excitación y lo cómico tiende a la caricatura. Picasso es, quizá, de todos los colaboradores, el que más ha acentuado esta tendencia.

Su escenario está tratado en un estilo más que sencillo, voluntariamente pueril. El motivo principal de la escena es un inmenso arco que parece prolongado ex profeso para dejar ver un trozo de cielo azul-tinta, ornado con cuatro caricaturas de estrellas cómicamente agrupadas. En el fondo, una caricatura de villorrio o villa, en líneas oscuras sobre fondo casi blanco. El puente sobre el río está «echado p'atrás», y no se ve agua alguna, aunque se supone la hay, pues el corregidor aparece todo mojado después de su chapuzón. El tono general es un amarillo casi blanco, que hace excelente fondo a los trajes. Estos trajes son una maravilla de movimiento. Los alguaciles, sobre todo, negra, acuchillada de azul la casaca, y negro, acuchillado de amarillo el chaleco, parecen fluidos e inasibles como espíritus infernales. Cada traje en sí, y por virtud de sus propias líneas y colores, posee tanta movilidad que los bailes del conjunto son verdaderos torbellinos. Picasso ha conseguido la síntesis del baile con la pintura. [...]

Salvador de Madariaga, *El Sol*, Madrid, 30 de julio de 1919.

### «*El sombrero de tres picos*», *Teatro de la Ópera de París*

Los Ballets Rusos de Sergio de Diaghilev acaban de ofrecernos una obra nueva: *El sombrero de tres picos* de M. de Falla. Es una obra pintoresca, vigorosa y original que ha obtenido un gran éxito. Animada y brillante, se ve con sumo gusto. Es un resumen de lo español: ¡bravo!

Massine es un bailarín sorprendente que ha concebido la coreografía de modo muy personal. Tamar Karsavina embelesó al público: ingrátida, fluida y diabólica. La entradas de los dos artistas, graciosas o grotescas, producen un efecto maravilloso. Los decorados de Picasso tienen un colorido y un dibujo curiosos. M. de Falla es un músico español de verdad.

Albert du Moulin, *La Belle France*, París, 28 de enero de 1920.

### *El maestro Falla en París* *Triunfo de «El Tricornio»*

Resuelta la huelga de los músicos y personal del teatro de la Opera, de París, la compañía de bailes rusos de Segio Diaghileff ha podido, por fin, estrenar *El Tricornio* de Manuel de Falla. El estreno constituyó un clamoroso triunfo para el compositor español y para otro artista también nuestro, Picasso, autor de las decoraciones y de los diseños de los trajes.

Los aplausos del público que llenaba por completo la amplia sala, comenzaron desde la introducción, y no cesaron un momento.

Thamar Karsavine y Leonide Massine, principales intérpretes, fueron aclamados en diferentes pasajes, uno de ellos la «farruca», que los espectadores hicieron repetir.

Al terminar la representación, el público hizo levantar el telón ocho veces, teniendo que presentarse en escena el maestro Falla, a quien se tributó una ovación entusiasta.

*El Tricornio*, del que se dieron más de treinta representaciones cuando se estrenó en Londres, ha tenido en París idéntica triunfal acogida y seguirá su camino largo y feliz.

*El Liberal*, Barcelona, 28 de enero de 1920.

### *Los Ballets Rusos en el Teatro de la Ópera de París*

Primera representación de *El sombrero de tres picos*, ballet en un acto de Martínez Sierra, inspirado en un cuento de Alarcón, con música de Manuel de Falla, coreografía de Leónide

Massine y telón, decorados y vestuario de Pablo Picasso.

¿Con *El sombrero de tres picos*, como con *La Boutique fantasque*, se puede hablar todavía de «ballet ruso»? ¿Ballet? A lo sumo pantomima. ¿Ruso? Ni Alarcón, ni Martínez Sierra, ni M. de Falla, ni Picasso lo son. ¿Dónde ha ido a parar Rusia en todo eso? Los Ballets Rusos de hoy son como Guiñol en el Salón de Otoño: algo suicida...

El escenario de *El sombrero de tres picos* es como la evocación simpática de algún cuento de La Fontaine porque vemos a un viejo corregidor burlado por una joven molinera. La inventiva coreográfica no es muy variada ya que la preferencia por las trepidaciones angulosas que observamos se inspira en la *Consagración de la primavera* y en el *Fauno*, donde estaban justificadas. Dejo al crítico de arte de *Excelsior* el cuidado de valorar el telón y el decorado de Picasso, incluso el vestuario, en los que algunas armonías mates resultan agradables.

El elemento más destacado del espectáculo es la música de M. de Falla: ágil, nerviosa, dócil a los movimientos escénicos y a las picardías de la intriga, animada por ritmos impetuosos y armonías brillantes, adornada del más bello color español y cuyas notas, en una sala tan grande como la de la Ópera, precisarían tan sólo en algún que otro momento una acentuación instrumental más marcada. El atractivo de una partitura tan cautivadora me hicieron todavía más insoportable el parloteo en voz alta, muy alta, que detrás de mí mantenían sin parar unos ruidosos admiradores de Picasso, que seguramente desconocían a Molière y las nociones más elementales de urbanidad.

Hay pocos «conjuntos» en *El sombrero de tres picos*, y en el pasado los Ballets Rusos brillaron precisamente por sus conjuntos, pues, tomados individualmente, la graciosa Karsavina está muy lejos de una Zambelli y Massine no se puede comparar a Aveline...

Jean Chantavoine, *Excelsior*, París, 28 de enero de 1920.

Unas palabras sobre...  
tres fieras

Los tres grandes *fauves*\* (fieras) de la pintura han entrado en la jaula del Teatro de la Ópera. Del mismo modo entró Cúrel en la otra Academia Nacional.

Pero ha sido la jaula la que ha parecido agrandarse porque ninguno de los *fauves* (fieras) ha querido limar las uñas de sus garras ni bajar la cabeza.

Picasso ha seguido con la pipa en la boca, Derain no se ha quitado su sombrero de fieltro y Henri Matisse no se ha puesto traje negro. Ya saben a lo que me refiero: los dorados del estilo Napoleón III no han impresionado a estos republicanos del arte. Picasso ha seguido jovial, irónico y osado al bosquejar los decorados de *El sombrero de tres picos*. Derain, con la misma tranquilidad que en su taller de la *rue Bonaparte*, frente al pavoroso edificio de *Beaux-Arts* cuyo patio sereno y clásico debe incitar sus pesquisas, ha obrado según su más íntimo parecer. Y Henri Matisse, sin la más leve sonrisa, ha compuesto tales armonías que el viejo y pomposo monumento parecerá más frágil que sus decorados de lienzo.

Porque se trata de tres personas honradas, de tres hombres libres. Honrados con su arte y con su época. Libres en su conciencia. Me ha sido útil tratarlos para conocerlos mejor: el andaluz ha sorprendido al corazón ardiente que late detrás de las bromas de Montmartre, Derain ha extraído con sus profundas raíces la savia de nuestra rica tierra, Matisse ha bebido con sus ojos claros todos los matices de nuestro cielo. Éstos, al continuar las más puras tradiciones, y aquél, al crear su fantasía, han aportado a su ámbito, el ámbito de lo universal, una piedra, una atmósfera y una perspectiva: han renovado nuestra visión. A su alrededor, detrás de ellos, algunos pilluelos han roto algún cristal; pero también otros, que los han comprendido, levantarán nuevos edificios.

\*N. del T. — El articulista juega con el sentido literal de *fauves* —en francés, *fieras*— con que se designa a los seguidores del movimiento pictórico del fauvismo.

Michel-Georges Michel, *L'Intransigeant*, París, 3 de febrero de 1920.

Los decorados de «El sombrero de tres picos»

El público del Teatro de la Ópera, antes de que se levantara el telón de *El sombrero de tres picos*, sentía un pequeño escalofrío, una emoción, digamos. «¡Decorados de Picasso!» murmuraban las distinguidas señoras que se veían ya transportadas a alguna abstrusa y pavorosa geometría. «¡Qué suerte! —pensaban los esnobos— será algo cubista. No entenderemos nada y pareceremos unos estetas.» Por desgracia hubo que desengañarse. No hay como las fieras para esconder las uñas y modular suaves maullidos, cuando uno espera de ellos una ronca cólera. Pablo Picasso, el terrible, estuvo benigno y tranquilizante. Sólo quienes conocen la maravillosa y proteiforme soltura del barcelonés [sic] naturalizado ciudadano del *Lapin agile* no se sorprenden en absoluto, porque conocemos algunos dibujos del príncipe de los cubistas que Luc-Olivier Merson no hubiera desautorizado. La pintura del telón es seria y formal como una composición de Valentín de Zubiaurre. Sus decorados —el interior de un molino, un puentecillo en escarpa, una casita en primer plano— son de una amable sobriedad, en la que se combinan discretamente los tonos beige, blanco y rosa pálido, formando armonías suaves. Parece como si Picasso, por consideración al delicioso músico M. de Falla, le hubiera dejado el canto de los colores. Se eclipsa, apenas se hace notar. Su gusto, como siempre, es de una exquisita seguridad. Se puede apreciar viendo el vestuario del corregidor, de los esbirros, de los alguaciles y de la seductora molinera. Suaves manchas, correspondencias azul negro, verde, limón y blanco que combinan delicadamente. Una pura delicia. El mantón turquesa de Karsavina. Picasso ha escondido, pues, las uñas. Derain en *La Boutique fantasque* se había prodigado a manos llenas, Picasso en *El sombrero de tres picos* ha sido el más reticente de los abstencionistas. El espectáculo, por lo demás, posee un encanto indudable.

Louis Vauxcelles, *Excelsior*, París, 4 de febrero de 1920.

A propósito de los Ballets Rusos

Sergio de Diaghilev acaba de contribuir a la consagración en la escena de nuestra Academia Nacional de Música del talento de tres de los pintores modernos más duramente combatidos: Picasso, Derain y Henri Matisse. Era realmente una empresa arriesgada la de encargar los decorados a estos artistas, dos de los cuales eran novatos en este arte de técnicas tan complejas. Y, sin embargo, nunca el éxito había sido tan rotundo.

En *La Boutique fantasque* Derain mezcla el arte de los tapices de 1875 con el —menos frecuente y de mayor grandeza— de Sano di Pietro y de Neri di Bicci de las escuelas renacentistas de Siena y Florencia. Encima de unos «sillones confortables» acolchados, ejecuta sobre unos sustentadores esbozados en un tono liso de tierra quemada dos ramos de flores dignos del pintor más prodigioso; a continuación, después de un segundo plano que recuerda mucho más el Renacimiento italiano que la época de Napoleón III, sitúa este maravilloso lienzo de fondo que más parece pensado —si exceptuamos el barco de vapor— para acoger a personajes de Mantegna que a la excéntrica familia inglesa. Picasso en *El sombrero de tres picos* nos muestra un molino español de formas sobrias y tonos muy refinados —armonías de colores beige rosa, de grises y de negros violeta realmente nuevas y muy poco frecuentes— que revelan por la perfección y la tenuidad de las correspondencias el «ojo» del pintor más sensible del que tengamos conocimiento en nuestra época. Por último, Matisse, a través *Le Chant du rossignol*, nos conduce, mediante una sinfonía de azules frescos, de blancos y de negros, a la China rica de extraños misterios. Y aunque haya que lamentar ciertos efectos fáciles —como el despliegue de la sorprendente capa roja— o ciertas oposiciones demasiado marcadas de materiales —como el brillo de los pijamas frente al mate de los fondos pintados al temple—, hay que reconocer la maestría de composición de estos conjuntos armoniosos y delicados. ¡Qué lección, con su éxito, dan estos bailarines a nuestros directores de teatro! Es de esperar que éstos experimenten la influencia de las audacias de aquéllos; audacias que son la causa, por lo demás, de tan merecido éxito.

Michel Dufet, *Eve*, París, 24 de febrero de 1920.



*La quincena musical*

[...] se nos ha mostrado un lienzo virgen en el que los trazos negros supuestamente figuran una casa, delimitan el vano de una puerta o de una ventana. Se trata de casas como las que podría dibujar un chiquillo de seis años. Así, en el decorado de *El sombrero de tres picos* (¿a cuál de las Españas somos transportados?) un puente corta la perspectiva. Parece, esquemático, un peineta de moño de negra. Lo peor es que es transitable y que el ir y venir de los transeúntes atrae la mirada... Y en estos recintos de lienzos tendidos —como los que se ven en los campamentos de zángaros— se agitan con frenesí, en loco revuelo, todo un gentío de bailarines, vestidos horrorosamente, que parecen aplicarse con gestos angulosos dignos de las caricaturas de Goya a una parodia de danzas españolas. Respecto al decorado de *Le Chant du rossignol* he renunciado a buscar su significado. La acción transcurre en China. Para quienes no la entiendan, la casa pone a su disposición un intérprete chino. Durante los entreactos, en los pasillos repletos de marchantes de cuadros y de pintorzuelos de Montmartre, orgullosísimos de ocupar gratis unas localidades que cuestan dos luises, sólo se oyen dos palabras: Matisse y Picasso, Picasso y Matisse... Todos esos señores parecen exultantes, los unos porque esperan colocar sus existencias a precio fuerte, los otros porque se sienten capaces de suministrar pinturas tan *da-da-icas* a un director con tanto gusto... [...]

Georges Sevières, *L'Ordre Public*, París, 26 de febrero de 1920.

*«El sombrero de tres picos»*

Nunca me he ejercitado en el vocabulario de la crítica de arte, e ignoro las características de los ritos consagrados a Picasso. Tan sólo sé que su telón de boca evoca un grupo español a la manera de una miniatura persa que se hubiera ampliado cien veces para proyectarla en una conferencia. Idénticos procedimientos, idénticas deformaciones; de los que consigo discernir mejor el cómo que el porqué. ¡Rápido, que desaparezca por las bambalinas!: ya está, se va sin haberme dicho nada de España. El decorado me gusta más: los grises, los pardos, los azules, todos los tonos quemados que recuerdan las arideces tórridas de Albéniz. ¡Dios mío! ¡Ojalá las construcciones pudieran,

conservando la simplicidad de factura que nos han enseñado los decorados de Boris Godunov, ojalá pudieran no «no chocar entre sí» como dicen los pintores que no son Picasso! Me parece que, si así fuera, sería muy agradable... Pero aquí estás, Tamar Karsavina. Te vuelvo a encontrar intacta, semejante a la Karsavina de mis mejores recuerdos. Veo de nuevo tus grandes ojos ardientes, tus sorprendente sonrisa, y ese estilo que habría que denominar «dicha de la danza» y que sólo tú posees. Me han dicho que otros bailarinas tienen pies tan diestros como los tuyos. Es posible, pero ninguna nos ha mostrado ese rostro luminoso, ese cuerpo estremecido para el que la danza es como la elocuente expresión de los movimientos del alma.

Sí, la fatalidad de los Ballets Russos me abruma, es cierto que ni siquiera he podido escapar al tradicional lirismo respecto a Karsavina. Y, sin embargo, no es en *El sombrero de tres picos* donde la prefiero. Intenta hacerse la española, pero el ardor de Karsavina conserva siempre un algo casto y aéreo. Los ritmos, la rapidez, las brusquedades de la danza española, están presentes... pero falta precisamente cierta languidez entre la violencia, y esas curvas fugitivas entre dos ademanes extremos. Los pueblos danzan según el color de sus almas y también según las formas de sus cuerpos: ¿es posible que algunos contornos de caderas sean una cuestión de clima?

Dussane, *Le Film*, París, febrero de 1920.

*Música: los Ballets Russos*

[...] *El sombrero de tres picos* aspira a más y lo consigue. Españolismo quintaesenciado del compositor Manuel de Falla y del pintor Pablo Picasso, y de Leónide Massine también, sorprendentemente gallardo y arqueado de cintura. Se trata de una obra completa, de tonalidad ibérica en todos sus elementos. No ponderaré suficientemente la riqueza sencilla del vestuario de Picasso, su inventiva calurosa y contenida. La música de Manuel de Falla es buena. Me reconcilia con esa falsa escuela española, de la que *Goyescas* de Granados dieron últimamente un aburrido ejemplo. [...]

Dominique Braga, *Le Monde nouveau*, París, febrero de 1920.

*La evolución de los Ballets Russos*

[...] La de *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla, uno de los más jóvenes y quizás el mejor de los compositores españoles actuales, es propiamente exquisita, llena de expresión y de originalidad, rebosante de gusto también, rica en hallazgos felices, al mismo tiempo ágil, ingeniosa y curiosamente evocadora. Traduce a su manera un cuento divertido del novelista Alarcón, en el que se ve a un corregidor burlado por la molinera a la que corteja, por el marido de la molinera y por los campesinos. Le está bien empleado. Pero la coreografía de Massine, rígida y dislocada, carece de la gracia irónica y de la agilidad esperada. La trepidación un poco mecánica, el violento taconeado que cada vez parece gustarle más y que «coloca en todas partes» (estamos en España, en el país de las silenciosas alpargatas), ese taconeado demasiado «ruso» que no consigue reemplazar la agilidad armoniosa y que mezcla desagradablemente su estrépito a las sonoridades delicadas y encantadoras de la orquesta, sin duda rompe desagradablemente la cadencia. El vestuario, bastante bonito, a veces divertido o pintorescamente anticuado, parece en algún momento un poco seco y un poco apagado para poder responder exactamente a la música brillante y luminosa. Es obra de Picasso que acierta bastante en el vestuario de ballet (*Parade* nos mostraba algunos muy seductores). No se puede decir lo mismo del decorado, monocromo, apagado, primitivo y polvoriento, simplificado y rebuscado a la vez, de la más «moderna» originalidad y de la más áspera también. ¿Tiene su mérito? Quizás... Aunque tuviera todavía más y aunque fuera en sí mismo excelente, nunca habría estado tan fuera de lugar como aquí ni contradecir tanto la música de M. de Falla ni disonar tan estruendosamente. La verdadera falta de gusto está en haber reunido sonidos, colores y danzas semejantes.

Maurice Brillant, *Le Correspondant*, París, abril de 1920.

Crónica de Francia: bailes rusos

«Le Tricorne» - «Pulcinella» - «La Boutique fantasque»

La Ópera brillantísima

La trama de «Tricorne», de Martínez Sierra, sobre un cuento de Alarcón, música de Manuel de Falla, coreografía de Leónide Massine, telón, decorado y trajes de Picasso, es ya conocida para nosotros. Es la vieja farsa del corregidor y la molinera.

La aportación de Manuel de Falla ha envuelto el tipicismo crudo, el anecdotismo violento de la música del Sur de España de orquestación riquísima, muy trabajada, y así el tipicismo ha pasado a ser un valor universal.

Picasso, en cambio, es aquí lineal, y llega a una crudeza conceptual del paisaje y de lo español que produce dolor. Picasso ha pintado aquí instintivamente, como un elemental, es decir, como un bárbaro. Un palco, en una plaza de toros, es el telón. Es un palco racial, pigmentadamente racial. Una buena bolsa de todos los vicios y de todas las virtudes de las lapas del «jipío».

Picasso ha captado esta luz de Andalucía, blanca, violenta, como una superficie plana, este puente de los pueblos, el patio de vecindad —yo creo que los hombres más buenos del mundo, los rusos y los castellanos pobres, viven en estos patios—, las cortinas listadas de rosa y de blanco, la jaula, la mata de claveles, el pozo, el chico que hace volar una cometa por encima del paisaje desnudo, y el horizonte desolado de los pueblos de España, que Picasso ha resuelto con una simplicidad de estampa japonesa. Las ropas son una sinfonía bárbara de encarnados —a señalar, una capa roja, que tiene la densidad de rojo de la ropa que lleva encima el hombre que tiene pequeñas protuberancias en la nariz, el cual fue pintado por Ghirlandajo—, blancos, negros, verdes, oros y variaciones sobre el color plomizo... [...]

José Pla, *La Publicidad*, Barcelona, mayo de 1920.

*Los Ballets Rusos en el Teatro de los Campos Elíseos*

[...] *El sombrero de tres picos*, con el que concluía la velada, es un embeleso. Leónide Massine, bailarín de extraordinaria elegancia, de saber y de dotes cautivadores, se hizo aclamar lo mismo que la música de Manuel de Falla, delicada, sabia, luminosa, que recuerda todos los arabescos de Granada y todas las maravillas de Sevilla, y que el vestuario de Pablo Picasso, que consigue una armonía de colores tan nueva como seductora.

Jean Catulle-Mendès, *Presse*, París, 15 de diciembre de 1920.

*Estrenos: Teatro de los Campos Elíseos, Ballets Rusos*

[...] *El sombrero de tres picos* cerraba el espectáculo: el telón de Picasso sigue pareciéndome discutible y la ejecución del decorado demasiado somera, pero la propia pantomima ha salido ganando al tener que evolucionar en un marco más reducido que el del Teatro de la Ópera. La acción escénica se condensa y los colores un poco apagados del vestuario suben de tono. Respecto a la cautivadora partitura de M. de Falla, he podido saborear de nuevo el delicado pintoresquismo.

El público ha celebrado en particular la vivacidad ingenua de la Savina en *Les Sylphides*, la inspiración de la Devillier y la fogosidad nerviosa de Massine en *El sombrero de tres picos*. [...]

Jean Chantavoine, *Excelsior*, París, 16 de diciembre de 1920.

*La semana musical:*

*Teatro de los Campos Elíseos, Ballets Rusos*

Por último se representó *El sombrero de tres picos*, creada el invierno pasado en el Teatro de la Ópera, pantomima-ballet española en el que se afirma uno de los músicos más destacables de la Península, Manuel de Falla: obra poco homogénea, enmarcada por un decorado de Picasso difícilmente descifrable, pero en la que abundan los ritmos ricos, variados y en la que cálidas melodías, orquestadas ingeniosamente, esparcen un aroma español embriagador, que realza el encanto apasionante del siglo XVIII.

Pero, ¡qué lejos estamos de las orillas del río Neva!

La interpretación sigue siendo extraordinaria, a pesar de la desaparición de Thamar Karsavina, que se añade a las de Volinin, la Paulova, Nijinsky. Una exquisita y joven estrella, Vera Savina, maravilló al público con su larga y casta falda de muselina en *Les Sylphides*, y el bailarín Idzikovsky, saltarín prodigioso, fue aclamado junto a ella. Catherine Devillier, pintoresca y salvaje en *La consagración de la primavera*, fue aplaudida en *El sombrero de tres picos*, en el que Leónide Massine cosechó a su vez un enorme y merecido éxito. La orquesta, excelente, pecó de lentitud en los movimientos.

Paul Bertrand, *Le Ménestrel*, París, 17 de diciembre de 1920.

*Los Ballets Rusos*

[...] *El sombrero de tres picos* tampoco exige una prolongada exégesis. La música de Manuel de Falla es agradable, pero carece de características originales. La aventura nos cuenta la rivalidad entre un viejo y un muchacho y, además, una Carmencita rosa y azul, en la que el viejo acaba manteado como el pelele de Goya. Pero el decorado de Picasso es cautivador, con la curva cordobesa de un puente inclinado, las casas construidas por la gracia del espíritu, los paneles enteros sin nada como grandes manchas de lienzo gris y, en el cielo azul malva, grandes estrellas con sus rayos. El todo forma un conjunto delicado, en el que florece, como una camelia, un lienzo tendido. Gocemos de estos encantos mientras nos plazcan.

Sobre este fondo, los trajes son como manchas luminosas. Y nada muestra mejor la evolución de la pintura. Hace apenas veinte años lo que se denominaba los valores, es decir, la gradación entre la luz y la sombra, nos parecía la necesaria escala de toda armonía. Y en cambio ahora esta escala ha dejado de utilizarse. El negro y el blanco, que formaban los polos extremos, se emplean no como la nota más alta y la nota más baja del teclado, sino como colores semejantes a todos los demás. La armonía es el encuentro de manchas que no tienen ninguna medida común entre sí. Cojamos un traje —verde, blanco y negro—, por cierto, muy bonito. No hay entre estos tres colores ninguna relación que pueda definirse. Y este mismo traje, a su vez, no tiene ningun-

na relación con los trajes que lo rodean, que son azules y negros como vidrieras emplomadas; éste, rosa y azul, aquél, de un pardo rojo y negro. El conjunto es de un gusto cautivador, pero este gusto no tienen nada en común con el de los primeros decorados de *Schéhérazade*. No hay declinación ni tránsito; los complementarios, que parecían la base científica de la pintura, son una moda que ha durado menos de un siglo. Los tonos son delicados, pero ya no se dejan influir. Una gama nueva acaba de aparecer compuesta por el negro y el blanco, el pardo rojo, un azul suave y claro, un verde vivo y, a veces, un tono de púrpura llamativo. Estos colores son fijos como los óxidos que utilizaban los vidrieros de antaño. Y es verdad que Picasso utiliza los colores en este ballet, más o menos como lo haría para un cuadro de cristales de colores.

Henri Bidou, *L'Opinion*, París, 18 de diciembre de 1920.

*Los bailes rusos. Estreno de  
«El sombrero de tres picos»*

[...] Visto desde este aspecto. *El sombrero de tres picos* es una insospechada sorpresa, en donde no se sabe qué admirar más; si el maravilloso sentido del color, presentado de la manera más desenfadadamente arbitraria, o bien la trama danzada de la obra entera. La labor realizada por Picasso es un alarde de finura de tonos, fundidos de un modo exquisito en una gama gris, sobre la que sinfonizan los matices más delicados, y en la que, aun los momentos de mayor exaltación cromática, están contenidos en un límite de inteligente discreción. En cuanto al trabajo realizado por Massine, como compositor de la parte danzada, es asimismo de la vena genial más rica. Es lástima que no haya sido él quien danzase el papel del molinero; pero, ciertamente, el señor Voidzowsky lo realizó de un modo extraordinario.

La disposición de los conjuntos es algo de una belleza superior, en donde Picasso y Massine rivalizan en una competencia deliciosa. El bo-

lero del primer cuadro es, acaso, uno de los trozos culminantes que existen en el arte de los Ballets Rusos, tanto como otros momentos de la danza final, en la que, con todo, no se ha consagrado completamente una progresión dinámica no interrumpida. De lo grotesco de *El sombrero de tres picos* a lo simplemente cómico de *El corregidor y la molinera*, existe esta distancia espiritual a que antes se aludía. ¿Puede ser comprendida por todo el mundo «y más por el de un teatro como el Real» la intensidad que lo grotesco posee y su honda raíz espiritual? ¿Españolismo? ¿Alarcón? ¿No hay demasiados lugares comunes?

Las barbas verdes de algunos personajes eran la mejor advertencia para el que sabía recogerla. Pero ésta y el refinado placer intelectual que música, danza y pintura ofrecen en *El sombrero de tres picos*, parecen que sólo fueron gozados en toda su intensidad por una escasa docena de concurrentes. [...]

Adolfo Salazar, *El Imparcial*, Madrid, abril de 1921.

# LISTA DE OBRAS EXPUESTAS

## 1 a 15

### Los decorados

#### 1

##### *Maqueta de un primer boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
(dos hojas recortadas superpuestas)  
22 × 24 cm  
Z. XXIX, 354  
París, Musée Picasso, MP. 1639.

#### 2

##### *Boceto de decorado*

Grafito  
17,3 × 22,3 cm  
Z. XXIX, 361  
París, Musée Picasso, MP. 1647.

#### 3

##### *Boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
17,4 × 22,3 cm  
París, Musée Picasso, MP. 1636.

#### 4

##### *Boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
17,3 × 22,3 cm  
Z. XXIX, 381  
París, Musée Picasso, MP. 1637.

#### 5

##### *Boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
27 × 27,3 cm  
París, Musée Picasso, MP. 1632.

#### 6

##### *Boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
8,9 × 20,5 cm  
Z. XXIX, 404  
París, Musée Picasso, MP. 1666.

#### 7

##### *Boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
19, 5 × 26 cm  
Z. XXIX, 405  
París, Musée Picasso, MP. 1635.

#### 8

##### *Boceto de decorado*

Grafito  
17,4 × 22,5 cm  
Z. XXIX, 360  
París, Musée Picasso, MP. 1645.

#### 9

##### *Maqueta de un boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
(cuatro hojas superpuestas)  
20 × 26,5 cm  
París, Musée Picasso, MP. 1638.

#### 10

##### *El puente: fragmento de un boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
10,5 × 15 cm  
Z. XXIX, 385  
París, Musée Picasso, MP. 1668.

#### 11

##### *Boceto de decorado*

Acuarela y grafito  
20 × 27 cm  
París, Musée Picasso, MP. 1664.

#### 12

##### *Boceto de decorado*

Grafito  
20 × 26 cm  
Z. XXIX, 350  
París, Musée Picasso, MP. 1641.

#### 13

##### *Boceto de decorado*

Grafito  
20 × 27 cm  
Z. XXIX, 362  
París, Musée Picasso, MP. 1648.

#### 14

##### *Boceto de decorado*

Acuarela  
10,5 × 12,3 cm  
Z. XXIX, 407  
París, Musée Picasso, MP. 1640.

#### 15

##### *Maqueta del decorado definitivo*

Gouache, acuarela y grafito  
(tres hojas dobladas y superpuestas)  
20,5 × 27 cm  
París, Musée Picasso, MP. 1634.

## 16 a 52

### El vestuario

#### 16

##### *El molinero*

Acuarela, gouache y grafito  
26 × 19,5 cm  
Z. III, 320  
París, Musée Picasso, MP. 1687.

#### 17

##### *La molinera*

Acuarela, gouache y grafito  
26 × 19,7 cm  
Inscripción en el reverso: 19 *Karsavina*  
Z. III, 326  
París, Musée Picasso, MP. 1712.

#### 18

##### *El corregidor*

Acuarela, gouache y grafito  
26,5 × 19,5 cm  
Inscripción en el reverso: 15/*Woizikowsky*  
(*Tarentelle*)  
Z. III, 314  
París, Musée Picasso, MP. 1680.

#### 19

##### *Boceto de traje del corregidor*

Acuarela y grafito  
23,1 × 17,5 cm  
Z. XXIX, 379  
París, Musée Picasso, MP. 1677.

## 20

*El corregidor con el capote del molinero*

Acuarela y grafito  
26,5 × 19,7 cm  
Z. III, 327  
París, Musée Picasso, MP. 1692.

## 21

*El dandy*

Acuarela y grafito  
20,3 × 19,8 cm  
Inscripción en el reverso: 17/*Jozkotsky*  
Z. III, 322  
París, Musée Picasso, MP. 1683

## 22

*Librea de los lacayos de la silla de manos del corregidor*

Acuarela y grafito  
26 × 19,7 cm  
Inscripción en el reverso: 23  
Z. III, 323  
París, Musée Picasso, MP. 1684.

## 23

*Boceto de traje del corregidor*

Grafito  
22,2 × 17,5 cm  
Z. XXIX, 370  
París, Musée Picasso, MP. 1678.

## 24

*Boceto de traje del corregidor*

Acuarela y grafito  
22,2 × 17,3 cm  
Z. XXIX, 380  
París, Musée Picasso, MP. 1679.

## 25

*Traje de los alguaciles que llevan los faroles*

Acuarela y grafito  
26,5 × 19,5 cm  
Inscripción en el reverso: n.º 10/*Novac/Zverew*  
Z. III, 337  
París, Musée Picasso, MP. 1681.

## 26

*Traje de los tres muleros que acarrean sacos de harina*

Acuarela y grafito  
26 × 19,7 cm  
Z. XXIX, 402  
París, Musée Picasso, MP. 1688.

## 27

*Vestido para un grupo de vecinas*

Acuarela, gouache y grafito  
26,4 × 19 cm  
Inscripción en el reverso: *Klementoriz/Istomina/Radiña/Zalesska/2*  
Z. III, 312  
París, Musée Picasso, MP. 1708.

## 28

*Vestido para un grupo de vecinas*

Acuarela, gouache y grafito  
26 × 20 cm  
Inscripción en el reverso: n.º 1/*Nemchinova Vera Olchina/Wassilevska/Mikoulina*  
Z. III, 321  
París, Musée Picasso, MP. 1709.

## 29

*Vestido de las aragonesas*

Acuarela, gouache y grafito  
26,5 × 19,8 cm  
Inscripción en el reverso: *Pavlovska/20*  
Z. III, 330  
París, Musée Picasso, MP. 1725.

## 30

*Vestido de las aragonesas*

Gouache y grafito  
26,5 × 19,7 cm  
Inscripción en el reverso: *Allanova/Slavicka/Tchernichova/Sokolova/n.º 4*  
Z. III, 333  
París, Musée Picasso, MP. 1724.

## 31

*Boceto de vestido de las bailarinas de la sevillana*

Grafito  
25 × 16 cm  
Z. XXIX, 393  
París, Musée Picasso, MP. 1700.

## 32

*Vestido de las bailarinas de la sevillana*

Gouache y grafito  
27,5 × 19,6 cm  
Inscripción en la parte superior derecha: *les ronds noirs/en velour(s)* (las circunferencias negras de terciopelo)  
Inscripción en el reverso: n.º 24/*Lopokova/sheminchova/Sokolova*  
Z. III, 315  
París, Musée Picasso, MP. 1707.

## 33

*La mallorquina*

Acuarela, gouache y grafito  
26,8 × 20 cm  
Inscripción en el reverso: *Kostiaskaia/n.º 5*  
Z. III, 328  
París, Musée Picasso, MP. 1722.

## 34

*Boceto de vestido para las vecinas*

Acuarela y carboncillo  
27,5 × 20,5 cm  
Inscripción en el reverso: 21/*granow/15 frs*  
París, Musée Picasso, MP. 1710.

## 35

*Boceto de vestido para las vecinas*

Acuarela, gouache y grafito  
26 × 20 cm  
Inscripción en el reverso: 3/*granow*  
París, Musée Picasso, MP. 1711.

## 36

*Vestido de la corregidora*

Acuarela, gouache y grafito  
26,5 × 20 cm  
Inscripción en el reverso: *Grantjwa/n.º 3*  
Z. III, 318  
París, Musée Picasso, MP. 1714.

## 37

*Boceto de vestido de una anciana*

Acuarela, gouache y grafito  
26,5 × 19,5 cm  
Inscripción en el reverso: 13/*Nemakinova Lydia*  
Z. III, 324  
París, Musée Picasso, MP. 1723.

## 38

*Traje de un vecino*

Acuarela, gouache y grafito  
27 × 19,8 cm  
Inscripción en el reverso: *Kostrovskoy/Kremnew/n.º 6*  
Z. III, 331  
París, Musée Picasso, MP. 1685.

39

*Traje de los aragoneses*

Acuarela, gouache y grafito

27,3 × 19,7 cm

Inscripción en el reverso: *Debajo unas enaguas con muchos pliegues y encima simplemente la forma así y n.º 7/Kegler/Ochiminsky*

Z. III, 325

París, Musée Picasso, MP. 1686 anverso.

40

*Traje de un vecino*

Acuarela y grafito

26,5 × 20 cm

Inscripción en la parte superior derecha: *Sur la chemise/le bleu clair/sur le pantalon/le bleu foncé* (azul claro en la camisa, azul oscuro en el pantalón)Inscripción en el reverso: *18/Burman/Kostezky*

Z. III, 334

París, Musée Picasso, MP. 1690.

41

*Traje de un vecino*

Acuarela y grafito

22,5 × 17,5 cm

Z. XXIX, 377

París, Musée Picasso, MP. 1695.

42

*Boceto de traje de torero*

Acuarela y tinta negra

26 × 20 cm

Z. XXIX, 406

París, Musée Picasso, MP. 1676

43

*Boceto de traje de torero*

Acuarela y grafito

27 × 20 cm

Inscripción en el reverso: *n.º 11/Ribas*

Z. III, 313

París, Musée Picasso, MP. 1696.

44

*Boceto de traje de torero*

Acuarela y grafito

26,4 × 19,6 cm

Inscripción en el reverso: *n.º 11*

Z. III, 316

París, Musée Picasso, MP. 1697.

45

*Traje de picador*

Acuarela y grafito

26,5 × 19,7 cm

Inscripción en el reverso: *n.º 12/Mascagni*

Z. III, 311

París, Musée Picasso, MP. 1691.

46

*Traje de uno de los locos*

Acuarela, gouache y grafito

26 × 19,8 cm

Inscripción en el reverso: *Ochinowsky/n.º 22*

Z. III, 335

París, Musée Picasso, MP. 1698.

47

*Traje de uno de los locos*

Acuarela y grafito

27 × 19,5 cm

Inscripción en el reverso: *n.º 8/Lukine*

Z. III, 332

París, Musée Picasso, MP. 1699.

48

*Traje de un negro viejo*

Acuarela, gouache y grafito

27 × 20 cm

Inscripción parte superior derecha: *un vieux nègre/cheveux et barbe/blanches* (un negro viejo de pelo y barba blancos)Inscripción en el reverso: *14/un nègre figurant* (un comparsa negro)

Z. III, 319

París, Musée Picasso, MP. 1694.

49

*Traje de impedido con muletas*

Acuarela y grafito

26,5 × 19,7 cm

Inscripción en el reverso: *Alexandroff/n.º 21*

Z. III, 317

París, Musée Picasso, MP. 1693.

50

*El mantón de la molinera*

Acuarela y grafito

19,5 × 26 cm

Z. III, 336

París, Musée Picasso, MP. 1727.

51

*Prendas del vestuario del torero, de la aragonesa y de los aragoneses*

Gouache y grafito

27 × 19,5 cm

Inscripción: *l'aragonais — sur une jupe très large/de forme simple com(m)é ça/la cape du torero/son dos/La aragonaise (de dos)* [el aragonés — sobre una falda muy amplia de forma sencilla como esta/la capa del torero/su espalda/La aragonesa (de espaldas)]

Z. VI, 1378

París, Musée Picasso, MP. 1728.

52

*La silla de manos de la corregidora*

Acuarela y grafito

27,6 × 21 cm

Z. VI, 1379

París, Musée Picasso, MP. 1672.

53 a 58

**El telón**

53

*Primer boceto del telón de boca*

Grafito

31,5 × 24,2 cm

Z. III, 305

París, Musée Picasso, MP. 1661

54

*La suerte de la pica: estudio para el medallón central del primer boceto de telón de boca*

Grafito

31,5 × 24 cm

París, Musée Picasso, MP. 1630.

55

*Escena de corrida: estudio para el medallón central del primer boceto de telón de boca*

Grafito

20 × 27 cm

Z. XXIX, 347

París, Musée Picasso, MP. 1658.

56

*Estudio para el segundo boceto del telón de boca*

Acuarela y grafito

20 × 26,5 cm

París, Musée Picasso, MP. 1631.

57

*El ruedo: estudios para el proyecto definitivo del telón de boca*

Acuarela y grafito  
20,7 × 27,4 cm  
Z. XXIX, 352  
París, Musée Picasso, MP. 1653.

58

*Estudio de conjunto para el boceto definitivo del telón de boca*

Grafito  
28 × 26,5 cm  
Z. III, 306  
París, Musée Picasso, MP. 1628.

59

*Retrato de Manuel de Falla*

París, 9 junio 1920  
Grafito y carboncillo  
63 × 48 cm  
Inscripción en la parte inferior derecha: 9-6-20-  
Z. IV, 62  
París, Musée Picasso

60

*Album Polunin*

21 fotografías tomadas en Londres en los talleres del Covent Garden durante la realización del telón de *El sombrero de tres picos* en 1919.  
Con un croquis del decorado y dedicatoria de Vladimir Polunin  
París, Musée Picasso, archivos Picasso

61

*Bailarina*

1919  
Grafito y acuarela  
11,5 × 8,5 cm  
Z. III, 356  
Colección particular

62

*Bailarina*

1919  
Grafito sobre dos hojas pegadas  
40 × 22 cm  
Z. XXIX, 410  
Colección particular

63

*Bailarinas*

1919  
(a partir de una fotografía)  
Pluma y tinta china  
19,5 × 26,5 cm  
Z. III, 354  
Colección particular

64

*Grupo de siete bailarinas*

1919  
(a partir de una fotografía)  
Pluma y tinta china, acuarela  
26,5 × 39,5 cm  
Z. III, 355  
Colección particular

65

*Retrato de Lydia Lopokova*

1919  
Grafito  
35,5 × 25,5 cm  
Colección particular

66

*Tres bailarinas*

1919-1920  
Lápiz plomo sobre tres hojas pegadas  
37,5 × 35 cm  
Z. XXIX, 432  
París, Musée Picasso, MP. 840.

67

*Siete bailarinas, con Olga Kokhlova en primer plano*

(a partir de una fotografía de White)  
París, principios de 1919  
Lápiz plomo y trazos de carboncillo  
62,6 × 50 cm  
Z. III, 353  
París, Musée Picasso, MP. 841.

68

*Tres bailarinas: Olga Kokhlova, Lydia Lopukova y Lubov Chernicheva*

(a partir de una fotografía)  
Principios de 1919  
Lápiz plomo y carboncillo  
62,7 × 47 cm  
Z. III, 352  
París Musée Picasso, MP. 834.

## LISTA DE DOCUMENTOS

Los documentos presentados en la exposición van precedidos de un asterisco

- Fig. 1  
\* Manuel de Falla y Leónide Massine en los jardines de la Alhambra de Granada en 1916. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Fig. 2  
\* Picasso y su mujer Olga en Londres en el taller del Covent Garden durante la realización del telón en 1919. París, Musée Picasso, archivos Picasso.
- Fig. 3  
\* Reparto y argumento del programa de la representación en la Ópera Garnier de París en 1920.
- Fig. 4  
\* Fotografía de Massine dedicada a Picasso, 1920. París, Musée Picasso, archivos Picasso.
- Fig. 5  
\* Diaghilev y el mecenas de los Ballets Rusos, Alfred Seligsberg, en Londres en 1919. París, Musée Picasso, archivos Picasso.
- Fig. 6  
Vera Nemchinova y Félix ensayando *El sombrero de tres picos* en Londres en 1919. Grafito. 31,5 × 24,5 cm  
Firmado parte inferior izquierda: *Picasso*  
Colección particular.
- Fig. 7  
Cartel tipográfico con el anuncio de la primera representación de *El sombrero de tres picos* en el Teatro de la Ópera de París el 23 de enero de 1920. París, Musée de l'Opéra.
- Fig. 8  
Estudio de maquillaje  
Acuarela y grafito  
10 × 10 cm  
Z. XXIX, 396  
Colección particular.
- Fig. 9  
Estudio de maquillaje  
Acuarela y grafito  
10 × 10 cm  
Z. XXIX, 397.  
Colección particular.
- Fig. 10  
Estudio de maquillaje  
Acuarela y grafito  
10 × 10 cm  
Z. XXIX, 399  
Colección particular.
- Fig. 11 a 14  
Hojas de una libreta de dibujo con la lista de *attrezzo* y el boceto del pendón. Londres, 1919. Grafito.  
Colección particular.
- Fig. 15  
Estudio para el boceto definitivo del telón de boca.  
Óleo sobre lienzo.  
36,5 × 35,4 cm  
Z. III, 303.  
París, colección Elaine Rosenberg.
- Fig. 16  
Estudio para el boceto definitivo del telón de boca.  
Óleo sobre lienzo.  
36,5 × 35,4 cm  
Z. III, 302.  
París, colección Micheline Sinclair.
- Fig. 17  
El telón de boca.  
Pintura al temple sobre lienzo.  
1.000 × 1.600,4 cm  
Nueva York, colección Joseph E. Seagran and Sons Inc.
- Fig. 18  
\* Fotografía del telón de boca durante su reproducción.  
París, talleres de la Ópera-Bastilla, 1992. París, Ópera-Bastilla, dirección técnica. Fot. C. Leiber y Ch. Pelé.
- Fig. 19  
\* Tamar Karsavina posa vestida de molinera, Madrid, 1921. Granada, Archivo Manuel de Falla.
- Fig. 20  
\* La compañía durante la primera representación, Londres, 1919. París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.
- Fig. 21  
Representación del ballet, Londres, 1919. París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.
- Fig. 22  
\* Leónide Massine en el papel del molinero (sin fecha). París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.
- Fig. 23  
\* Vecino y torero durante la primera representación, Londres, 1919. París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.
- Fig. 24  
Vera Nemchinova en el papel de vecina y Leónide Massine en el del molinero, París, Teatro de la Ópera, 1920.
- Fig. 25  
\* Pareja de vecinos. Ballets de Montecarlo, 1939. Fot. Roger-Viollet.
- Fig. 26  
\* Un alguacil. Ballets de Montecarlo, 1939. Fot. Roger-Viollet.
- Fig. 27  
\* Un vecino. Ballets de Montecarlo, 1939. Fot. Roger-Viollet.
- Fig. 28  
\* Leónide Massine en el papel del molinero. París, Ópera Garnier, marzo de 1950. París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno. Fot. Cecil Beaton.
- Fig. 29 y 30  
Representación de *El sombrero de tres picos* París, Ópera Garnier, marzo de 1992. París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno. Fot. C. Leiber y Ch. Pelé.



- Fig. 31
- \* Monique Loudières en el papel de la molinera y Patrick Dupond en el del molinero. París, Ópera Garnier, marzo de 1992. París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.  
Fot. C. Leiber y Ch. Pelé.
  - \* Carta de Daighilev a Picasso (contrato para *El sombrero de tres picos*), París, 15 de abril de 1919.  
París, Musée Picasso, archivos Picasso.
  - \* Tarjeta de felicitación de Polunin a Picasso, Londres, 1919.  
París, Musée Picasso, archivos Picasso.
  - \* Programa de los Ballets Rusos: representación de la 11a temporada de los Ballets Rusos, París, Teatro de la Ópera, diciembre de 1919-febrero de 1920.  
Cubierta: dos bocetos de trajes de Picasso.  
París, Musée Picasso.
  - \* Programa de los Ballets Rusos: representación de la 13a temporada de los Ballets Rusos, París, Teatro de los Campos Elíseos, diciembre de 1920.  
París, Musée Picasso.
  - \* Leónide Massine, por Foulsham y Banfield, París, 1920, con dedicatoria a Picasso.  
París, Musée Picasso, archivos Picasso.
  - \* Telegrama de Diaghilev a Picasso, relativo al éxito de la primera representación de *El sombrero de tres picos* en Madrid, 6 de abril de 1921.  
París, Musée Picasso, archivos Picasso.
  - \* Tres fotografías de Tamar Karsavina vestida de molinera, Madrid, 1921.  
París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.

- \* Tamara Tumanova y Leónide Massine en los papeles de la molinera y el molinero, Nueva York, 1934.  
París, Bibliothèque nationale, Ópera, fondo Kochno.
- \* Una vecina  
Ballets de Montecarlo, 1939.  
Fot. Roger-Viollet.
- \* Carta de Leónide Massine a Picasso, 25 de noviembre de 1958.  
París, Museo Picasso, archivos Picasso.
- \* Fotografías de detalles de representaciones y vestuario.  
París, Ópera Garnier, marzo 1992.  
París, Ópera Bastilla, dirección técnica.  
Fot. C. Leiber y Ch. Pelé.

## VESTURARIO Y MAQUETAS

- \* El molinero  
Traje realizado en los talleres de la Ópera de París para las representaciones de *El sombrero de tres picos*, París, Ópera Garnier, marzo de 1992.  
Préstado por la dirección técnica de la Ópera de París.
- \* La molinera  
Vestido realizado en los talleres de la Ópera de París para las representaciones de *El sombrero de tres picos*, París, Ópera Garnier, marzo de 1992.  
Préstado por la dirección técnica de la Ópera de París.
- \* El torero  
Traje realizado en los talleres de la Ópera de París para las representaciones de *El sombrero de tres picos*, París, Ópera Garnier, marzo de 1992.  
Préstado por la dirección técnica de la Ópera de París.
- \* La sevillana  
Vestido realizado en los talleres de la Ópera de París para las representaciones de *El sombrero de tres picos*, París, Ópera Garnier, marzo de 1992.  
Préstado por la dirección técnica de la Ópera de París.
- \* Maqueta del decorado  
Cartón pintado.  
50 × 70 cm  
Realizado por Selim Saiah, asesor artístico de la Ópera de París.  
París, Musée Picasso, donación de Selim Saiah.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro Antonio de, «El sombrero de tres picos», *Revista Europea* (2 de agosto de 1874), reedición, Madrid, Cátedra, 1991.
- ANSERMET, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, París, Robert Laffont, Bouquins, 1989.
- Ballet Material and Manuscripts from the Serge Lifar Collection*, catálogo de venta, Sotheby's, 9 de mayo de 1984.
- BEAUMONT, C. W., *Impressions of the Russian Ballet: The Three Cornered Hat*, Londres, Beaumont, 1919.
- BUCKLE, Richard, *Diaghilev*, París, Jean-Claude Lattès, 1980.
- BUDWIG, Andrew, «The Evolution of Manuel de Falla's *The Three Cornered Hat*, 1916-1920», *J. Musicological Research*, 1984, vol. 5, pp. 191-192.
- Casa Museo Manuel de Falla, *La Casa de Manuel de Falla de Manuel Orozco; Manuel de Falla de Enrique Franco; Presentación de María Isabel de Falla*, Granada, Ayuntamiento de Granada, 1984.
- Choix des plus beau Comoedia illustrés et programmes des Ballets russes, 1909-1921*, París, Bru-noff, 1922.
- COGNIAT, Raymond, «Picasso et la décoration théâtrale», *L'Amour de l'art*, IX, 1928, pp. 299-302.
- COOPER, Douglas, *Picasso Théâtre*, París, Cercle d'art, 1987.
- CORTAT, Raymond, *Le Tricorne, comédie en trois actes et un prologue, d'après la nouvelle de Pedro Antonio de Alarcón*, París, Education et Théâtre, 1954.
- Costumes and Curtains from the Diaghilev and de Basil Ballets* (introducción de Richard Buckle, prefacio de Leónide Massine), Nueva York, Viking Press, 1972. [Contiene la reedición de los catálogos de venta de la colección Diaghilev del 17 de julio de 1968 y del 19 de diciembre de 1969 de Sotheby's]
- COURVILLE, Xavier de, «Les décors de Picasso aux Ballets russes», *La Revue musicale*, febrero de 1921, pp. 187-188.
- DANILOWITZ, Brenda Mary Ann, *The iconography of Picasso's Ballets Designs: 1917-1924*, Johannesburgo, Faculty of Arts, University of the Witwatersrand, 1985.
- DIAGHILEV, Serge de, «Mes collaborateurs», *Comoedia*, 22 de enero de 1920.
- EVANS, E., «The Three Cornered hat», *The Chesterian*, xv, MAYO DE 1921, pp. 453-456.
- FALLA, Manuel de, *Escritos sobre música y músicos*, Madrid, Espasa Calpe, 1950.
- GALLEGO, Antonio, «Evolución de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*», *Conciertos de inauguración del Archivo Manuel de Falla*, Granada, Ediciones Anel, 1991. [Texto incluido en el programa de los conciertos de inauguración]
- GARCÍA-MÁRQUEZ, Vicente, «Le Tricorne», programa *Picasso et la danse*, París, Opera Garnier, 11-18 de marzo de 1992, pp. 47-55.
- GEORGES-MICHEL, Michel; George Waldemar y Nathalie Gontcharova, *Les Ballets russes de Serge Diaghilev*, París, Worms, 1930.
- HENRY, L., «The Three-Cornered Hat», *Musical Opinion*, DVI, noviembre de 1919, pp. 122-123.
- KARSAVINA, Tamar, *Les souvenirs de Tamar Karsavina, Ballets russes*, «Choses vues», París, Plon, 1931.
- KOCHNO, Boris, *Diaghilev and the Ballets russes*, Nueva York, Harper & Row, 1970.
- LALOY, Louis, «Le Tricorne», *Comoedia*, 27 de enero de 1920.
- Le Tricorne, ballet*, a partir de los dibujos en color de Picasso, París, Paul Rosenberg, 1920. [Album de estarcidos, edición de 250 ejemplares]
- LIEBERMANN, William S., «Picasso and the ballet», *Dance Index*, vol. V, n.º 11-12, noviembre-diciembre 1946, pp. 261-308.
- LIFAR, Serge, *Serge de Diaghilev, sa vie, son oeuvre, sa légende*, Mónaco, Editions du Rocher, 1954.
- MACDONALD, Nesta, *Diaghilev Observed by Critics in England and the United States, 1911-1929*, Nueva York, Dance Horizons, Londres, Dance Books, 1975.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, libreto de la adaptación escénica de *El sombrero de tres picos* a partir de *El Molinero de Arcos*, Madrid, R. Velasco Impresor, 1917.
- MASSINE, Leónide, *My Life in Ballet*, Londres, Macmillan, 1968.
- MIGEL, Parmenia, *Pablo Picasso, dessins pour Le Tricorne*, París, Chêne, 1978.
- MILHAU, Denis, «Picasso, la réalité et le théâtre», *Europe*, n.º 492-493, abril-mayo, 1970, pp. 214-228.
- PERCIVAL, John, *The World of Diaghilev*, Londres, Studio Vista, 1971.
- PERSIA, Jorge de, «Manuel de Falla. Diálogos con la cultura del s. XX», *Boletín de la Fundación Archivo Manuel de Falla*, n.º 1, marzo de 1991, número especial con motivo de la exposición «Manuel de Falla» y de la inauguración de la fundación en Granada.
- POJARSKAIA, Militsa y Tatiana Volodina, *L'Art des Ballets russes à Paris, projets de décors et de costumes 1908-1929* (preámbulo de Martine Kahane), París, Gallimard, 1990.
- POLUNIN, Vladimir, *The Continental Method of Scene Painting*, Londres, C. Beaumont, 1921.
- PROPERT, Walter E., *The Russian Ballet in Western Europe 1909-1920*, Londres, Bodley Head, 1921.
- RAMÍREZ ÁNGEL, A., «El corregidor y la molinera», *Música*, VIII, abril de 1917, p. 4.
- RICHET, Michèle, *Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections*, vol. II (dibujos, acuarelas, gouaches, dibujos al pastel), París, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.
- RIVAS CHERIFF, Cipriano, «El tricornio», *España*, CCLII, febrero de 1920, pp. 12-13.
- SALAZAR, Adolfo, «El corregidor y la molinera», *Revista musical hispano-americana*, 30 de abril de 1917, pp. 8-13.

SALAZAR, Adolfo, «Una pantomima-ballet española: de *El corregidor y la molinera* a *El sombrero de tres picos*», *Sinfonía y Ballet*, Madrid, Mundo Latino, 1929, pp. 347-352.

SOKOLOVA, Lydia, «A pair of castanets», *Ballet*, vol. IX, n.º 6, junio de 1950, pp. 23-30.

SOPENA IBÁÑEZ, Federico, *Picasso y la música*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

THARRATS, Joan-Josep, *Picasso i els artistes catalans en el ballet*, Barcelona, Cotal, 1982.

*The Serge Lifar Collection of Ballet Set and Costume Designs* (published on the occasion of the opening of Harkness House for Ballets Arts), Nueva York, noviembre de 1965, by the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

## EXPOSICIONES

*Exposition rétrospective de maquettes, décors et costumes exécutés pour la compagnie des Ballets russes de Serge de Diaghilev*, París, galería Billiet-Pierre Vorms, 12-28 de octubre de 1930.

*Ballets russes de Diaghilev, 1909 à 1929*, París, Musée des Arts décoratifs, abril-mayo 1939.

*Fifty Years of Ballet Design: a retrospective exhibition of original ballet designs, assembled to commemorate the Fiftieth Anniversary of the first performance by the Ballet Russe de Serge de Diaghilev at the Théâtre du Châtelet*, París, May 18, 1909, Indianapolis, The John Herron Art Museum, 22 de marzo-19 de abril de 1959.

La exposición se exhibió a continuación en Hartford, San Francisco y Nueva York.

*Picasso et le théâtre*, Toulouse, Musée des Augustins, 22 de junio-15 de septiembre de 1965.

*Les Ballets russes de Serge de Diaghilev, 1909-1929*, Estrasburgo, Ancienne Douane, 15 de mayo-15 de setiembre de 1969.

*Diaghilev, les Ballets russes*, París, Bibliothèque nationale, 1979.

*The Diaghilev Ballet in England*, Norwich, Sainsbury Centre for Visual Arts, University of East Anglia, 11 de octubre-20 de noviembre de 1979; Londres, The Fine Art Society, 3 de diciembre de 1979-11 de enero de 1980.

*Hommage à Diaghilev pour le cinquantenaire de sa mort: peintures et dessins de la collection John Carr Doughty*, Londres, Institut français, 7-30 de noviembre de 1979.

*Spotlight: Four Centuries of Ballet Costume Tribute to the Royal Ballet*, Londres, Victoria and Albert Museum, 8 de abril-26 de julio de 1981.

*Picasso and the Theatre: an exhibition celebrating Picasso's involvement with the theatre, as designer, performer, playwright and poet*, Brighton College, Burstow Gallery and Great Hall, 1-30 de mayo de 1982.

*L'Avventura del Sipario: figurazione e metafora di una macchina teatrale*, Prato, Assessorato alla Cultura e Centro Storico, mayo-15 de julio de 1984.

*Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert*, Fráncfort, Schirn Kunsthalle, 1 de marzo-19 de mayo de 1986.

*Three Centuries of the Paris Opéra Ballet: trois siècles d'histoire du ballet de l'Opéra de Paris*, Nueva York, Lincoln Center, 14 de julio-27 de setiembre de 1986.

*Lever le rideau*, París, Bibliothèque Forney, 1 de diciembre de 1988-25 de febrero de 1989.

*España y los Ballets Rusos*, Granada, Auditorio Manuel de Falla, 17 de junio-2 de julio de 1989.

## CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Granada, Archivo Manuel de Falla, Gerardo F. Kurtz, pp. 12, 90  
Londres, Sotheby's Belgravia, p. 95  
Lyón, Musée des Beaux Arts, p. 9  
Nueva York, galería Rosenberg, p. 72  
Nueva York, Richard Pare, courtesy of Joseph E. Seagram and Sons Inc., p. 75  
París, Bibliothèque nationale, Ópera, pp. 28, 92, 93  
París, Cercle d'Art, p. 66  
París, Musée Picasso, archivos Picasso, pp. 15, 19, 23, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89  
París, Opera-Bastilla, dirección técnica, C. Leiber y Ch. Pelé, pp. 77, 96, 97  
París, RMN, Ph. Bernard, G. Blot, H. Lewandowski, pp. 2, 16, 24, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 70, 71, 73, 74 y n° 66, 67, 68  
París, Roger-Viollet, p. 94  
Imageart, Antibes, n° 61, 62, 63, 64, 65

Este catálogo se acabó de imprimir en enero de 1993  
en la imprenta de Jacques London de París.

Fotocomposición realizada en Víctor Igual, s.l. de Barcelona,  
ilustraciones en G.E.G.M. de París  
y papel Périgord mate 150 g fabricado por Condat.

Concepción gráfica y maqueta: Jean-Pierre Rosier.

Traducción: Albert Ribas.

Depósito Legal: M. 6.580-1993

ISBN: 84-7075-441-6



