

PINTURA Y MÚSICA ESCÉNICA

MANUEL GARCÍA GUATAS*

Resumen

Desde mediados del siglo XIX hubo bastantes pintores que, sin ser escenógrafos, trataron en sus apuntes y lienzos temas del teatro musical. En España fueron sobre todo las zarzuelas, pero también, como en Roma y París, serán las óperas fuente de inspiración. Hubo dos momentos y obras que más influyeron en la pintura: las óperas de Wagner y, a continuación, los Ballets Rusos, porque renovaron, además, el teatro musical concebido como obra de arte total (pintura música y danza).

Since de middle of XIXth century, there were a lot of painters that, without not being set designers, worked in their sketches and paintings with subjets of musical theatre. In Spain it was the «zarzuelas» over all, but also like in Roma and Paris, the opera was an important source of inspiration. There were two moments and musical masterpieces that influenced the most: Wagner's operas and, immediately after, the Russians Ballets; both renovated the musical theatre because they conceived it as complete masterpiece integratig all artistic manifestations (painting, music and dance).

* * * * *

En la cultura social de los espectáculos de las décadas de cambio de siglo entre el XIX y el XX la música escénica —óperas, operetas y zarzuelas— ejerció de musa para muchos pintores y se convirtió en uno de los géneros más solicitados por el público y frecuentado igualmente por los artistas. Parafraseando el aforismo clásico de *ut pictura poesis*, podríamos decir también que *ut pictura ars musica*, pues, como iré nombrando y comentando a lo largo de los párrafos siguientes en una mínima selección de nombres y títulos de obras, fueron muchos los pintores españoles y de otros países que trasladaron a sus lienzos escenas y temas de la música teatral que más les gustaba.

Hubo además pintores con notorias aficiones musicales que tocaban instrumentos, guitarras y mandolinas por ejemplo, que, en algunos cuadros y fotografías, vemos colgando en las paredes de sus estudios o las pintarán los cubistas en sus bodegones. No podían faltar en las fiestas, carnavales y saraos, como hicieron, por ejemplo, los pensionados españoles en Roma con motivo del carnaval en marzo de 1892.

* Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arte de los siglos XIX y XX.

En aquella ocasión escenificaron en el Círculo Artístico Internacional un Café Árabe, disfrazados a la usanza y con instrumentos musicales. Entre los inmortalizados en un grabado de fotografía de *La Ilustración Española e Iberoamericana*, el pintor Mariano Barbasán, quien, además, pintará una escena de aquella fiesta¹.

Bien conocido es que Ingres fue un melómano y un virtuoso del violín (que se convertirá en proverbial referencia estética y literaria). Le escribía desde Roma a un amigo de infancia en Montauban: *yo hago música con frecuencia y las sonatas de Haydn, Mozart y Beethoven son mi dicha y el consuelo de mi vida*. Se profesaron gran amistad con el compositor florentino Cherubini, al que retratará coronado por la danza, quien le corresponderá con la pieza musical *Oda a Ingres*. Y era, lógicamente, muy aficionado del teatro lírico, pues, por ejemplo, de la ópera de Etiénne Mehul *Antíoco y Estratónice* pintó en 1840 la escena, con ambientación neoclásica tan austera, titulada *La enfermedad de Antíoco*².

Pero también otros artistas cultivaron sus aficiones musicales. Derain había retratado a Vlaminck en 1905 tocando el violín. Del joven Braque se conoce al menos una fotografía tocando el bandoneón sentado en su estudio. Mandolinas y violines con partituras ocupan el foco de atención y de la composición en los bodegones cubistas.

Indudablemente, debieron ser muchos los pintores que frecuentaron, según sus posibilidades, los espectáculos teatrales-musicales en España, en Roma o en París y aunque algunos recibieron encargos para hacer decorados, la escenografía fue un género y técnica que abordaban otros pintores escenógrafos de formación y oficio, a los que no me refiero en este artículo.

Pero obras musicales que se representaron con éxito para el público o que suscitaron el interés personal de algunos artistas inspirarán también algunos de sus apuntes y lienzos.

Fue, por consiguiente, esta clase de pintura de asuntos musicales un arte para su entretenimiento o placer estético. Pero cuando los pintores de las vanguardias pasen a colaborar en las escenografías para los ballets rusos o suecos se debe interpretar como una ocasión para participar en ese arte escénico total tan innovador y una oportunidad de exhibirse ellos

¹ *La Ilustración Española e Iberoamericana*, 22-III-1892 y 9-V-1892, Grabado de fotografía a doble página. Dedicó Barbasán la acuarela a su amigo el pintor José Echenagusia «Echena», quien, como él, se había establecido en Roma, donde vivirá hasta su fallecimiento. (Fuenterrabía, 1844-Roma, 1912).

² GARCÍA GUATAS, Manuel, *Ingres*. Historia 16, n.º 32 de la colec. «El arte y sus creadores», Madrid, 1993, pp. 22-27 y 88.

mismos con sus decorados, a escala de los escenarios, asombrar, de paso, a los espectadores o provocar su estupor y tener un sitio para su nombre y obras en las crónicas de los estrenos y en los fotograbados de los periódicos.

Es muy laborioso, por no decir difícil, identificar algunas de esas pinturas con obras teatrales coetáneas que pronto pasaron al olvido o fueron minoritarias. Me referiré en este trabajo, primero a pinturas (preferentemente inéditas o muy poco conocidas) que tuvieron como asunto escenas, actos, cuadros o protagonistas de obras teatrales musicales. Y después, a los pintores que, circunstancialmente, diseñaron telones, accesorios escénicos y figurines para estrenos.

Una de las pinturas más indicativas de esa afición de un artista por obras del teatro musical que el éxito mantuvo muy bien en las carteleras es el lienzo de Fortuny titulado *Fantasia sobre Fausto*, que pintó en Madrid en 1866 (Museo del Prado).

En el cuadro funde los dos niveles de la representación: el de la realidad del estudio madrileño del pintor barcelonés Francisco Sans Cabot, en el que retrató a otros dos compañeros, el alcoyano Lorenzo Casanova y el palentino Agapito Francés, y el de la fantasía medieval con la aparición en la parte superior de Mefistófeles seduciendo a la vieja Marta para distraerla del cuidado de su pupila Margarita, deseada por Fausto, que surge entre veladuras en un ángulo de esa parte alta del lienzo³.

Está sentado al piano Sans Cabot interpretando el tercer acto de la ópera *Fausto*, de Gounod, inspirada en la célebre obra de Goethe, estrenada en París en 1859, mientras lo escuchan absortos los otros dos pintores.

En este cuadro, testimonial de una época y de una cultura musical y pictórica confluyen tres temas de su tiempo: las veladas musicales, las nuevas obras operísticas de moda y las veteranas comedias de magia, síntesis de esos mundos real y fantástico y ejemplo del espectáculo teatral decimonónico más completo e integral, creado mediante complicados efectos y transmutaciones en el escenario que encandilaban a los espectadores.

Salvador Martínez Cubells pintará la escena final del acto segundo de la ópera *Lucrecia Borgia* de Donizetti, en la que sitúa a la pareja de protagonistas en un interior minuciosamente ambientado con mobiliario gótico y tapices, como si de un pequeño cuadro de pintura de histo-

³ DÍAZ, José Luis, CASADO, Esteban y REYERO, Carlos, *Pintura española del siglo XIX. Del neoclasicismo al modernismo*. Catálogo de la exposición, Ministerio de Cultura, 1992-1993, pp. 146 y 147.



Fig. 1. Fortuny, Fantasía sobre Fausto, 1866.



Fig. 2. Pallarés, El Dios de las aguas en Zaragoza, 1890.



Fig. 3. Martínez Cubells, Acto segundo de la ópera, Lucrecia Borgia, s.f.



Fig. 4. Barbasán, La isla de San Balandrán. Boceto, 1893.

ria (al estilo de Pradilla) se tratara. (Museo de Bellas Artes de Asturias. Colección Pedro Masaveu).

Del cosmopolita pintor zaragozano, Joaquín Pallarés hay un cuadro titulado: *El dios de las aguas en Zaragoza*, que pintó en 1890, en el que representó una concurrida escena costumbrista con tipos de todas las clases sociales en la plaza de la Constitución, alrededor de la monumental fuente de abastecimiento de agua, presidida por la estatua de Neptuno, y bajo un cielo de espesas nubes cargadas de lluvia, poco habitual en este paisaje local⁴.

Pues bien, el asunto y parcialmente el título estuvieron inducidos por el éxito de la zarzuela *El año pasado por agua*, estrenada en el anterior, que alcanzó el éxito de mantenerse en cartelera durante dos años. El título y tema de esta pieza teatral, tan divertida para su época, hacía alusión a aquel lluvioso año de 1888 en Madrid y estaba plagado de referencias políticas y cómicas de la actualidad nacional. Se hicieron muy populares los cantables de habaneras, chotis, zortzicos, etc. y, entre ellos, uno de ellos en que salía a escena Neptuno en paños menores entonando el solo «De los mares el rey me llaman [...]»⁵.

Pallarés, pintor acomodaticio a todos los asuntos costumbristas, romanos, parisinos o zaragozanos, era también un aficionado al teatro y ya en su vejez pintará en 1921 el telón de boca para el nuevo teatro Bellas Artes de Tarazona⁶.

Otra obra teatral de éxito en su época fue el drama de José Feliú Codina, *La Dolores*, estrenada en Barcelona en 1892, a la que pondrá música poco después Tomás Bretón, que junto con el cine la harán masivamente popular hasta nuestros días por la muy conocida y mortificante copla.

De esta obra pintará el valenciano José Garnelo un lienzo con una escena en el patio de la posada bilbilitana, con la moza Dolores saliendo cabizbaja y un grupo de hombres conversando al fondo tras ella, a la que pondrá el mismo título. Debió pintarlo en Zaragoza cuando vino en 1893 de profesor a la Escuela de Bellas Artes. Lo expondrá al año siguiente en la Bienal del Círculo de B. A. de Madrid y lo adquirió la infanta Isabel de Borbón, la popular «Chata».

⁴ Óleo sobre lienzo, 55 x 84 cm, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Lo había presentado a la Exposición de Bellas Artes de Barcelona de 1891 y desde entonces pasó al museo.

⁵ *El año pasado por agua*. Zarzuela con música de Federico Chueca y libreto de Ricardo de la Vega, estrenada en el Apolo de Madrid el 1 de marzo de 1889.

⁶ GARCÍA GUATAS, Manuel, Telones y teloneros, *Artígrama*, revista del Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 473-474.

A estas curiosas coincidencias de pinturas inspiradas en obras del teatro español más castizo de aquellos años, hay que sumar, por ejemplo, otra de Mariano Barbasán, que en ese mismo año había firmado un tercer boceto para una zarzuela antigua y olvidada pronto de los escenarios, de título mitológico: *La isla de San Baladrán*⁷.

Fue una obra menor dentro del ingente repertorio de zarzuelas breves decimonónicas, a la que pusieron música Cristóbal de Oudrid y letra José Picón, estrenada en Madrid hacía bastantes años, en 1864.

Esta extraña «zarzuela ilusoria en un acto y en verso» representaba la acción en una isla, aún por descubrir, pero donde gobernaba la reina Magnolia con su corte de odaliscas y guerreras. En la acotación inicial se apuntaba que «la decoración debe ser caprichosa, que no se parezca a nada». Y tampoco el boceto de Barbasán se parece a nada, ni a escena alguna de la zarzuela, por lo que podría tratarse de una refundición o adaptación posterior.

Pintó en tonos grises y blancos, como asunto para este tercer y único boceto conocido hasta ahora, a la Virgen María con el Niño en brazos en pie sobre el mar, ante un cielo de grandes nubes con cabecitas de ángeles que la rodean por un lado.

Hay testimonios de la afición que Barbasán tenía por la música popular italiana de la que intercalaba fragmentos de letrillas y partituras de moda, dibujadas y coloreadas entre los párrafos de las cartas y tarjetas de felicitación que enviaba desde Roma o Anticoli Corrado, y por las obras teatrales musicales a las que asistía siempre que su economía y tiempo se lo permitían.

En una carta enviada desde Roma el 15 de diciembre de 1888 le explicaba así a su amigo el gran hotelero zaragozano Gaudencio Zopetti:

*Ayer vi un magnífico teatro Constanzi y pude oír una ópera que dicen está escrita desde el siglo pasado y que me gustó mucho a pesar de ser algo monótona. Se llama Orfeo. Un bonito decorado y muy bien puesta. De la orquesta nada te diré, pues ya puedes figurarte que será buenísima: salí complacido*⁸.

Se trataba seguramente del *Orfeo y Eurídice* de Gluck, estrenada la versión italiana en Viena en 1762.

⁷ Este lienzo (46'5 x 35 cm) de Mariano Barbasán aparece firmado, fechado e identificado en el ángulo inferior derecho de esta manera: 3.º boceto para la isla de / Sn Baladrán / Anticoli Corrado 1893 / M. Barbasán Lagueruela (Zaragoza, colec. particular).

⁸ HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio y AA.VV., *Mariano Barbasán (1864-1924)*. Catálogo de la exposición. Caja de Ahorros del Jalón. Obra Cultural, Zaragoza, 1996, pp. 35-36.

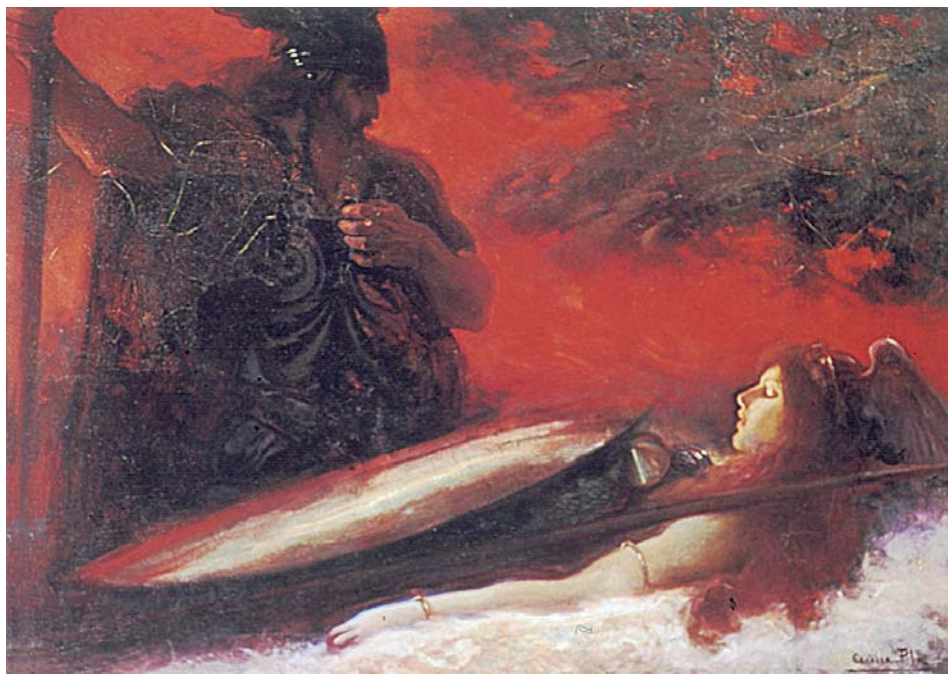


Fig. 5. Cecilio Pla, *La cabalgata de Las Walquirias*, h. 1915.



Fig. 6. Barbasán (Título desconocido), h. 1915.



Figs. 7 y 8. Anverso y reverso del programa de mano (tamaño postal) de los Ballets Russes en el Teatro Real de Madrid. Junio de 1917. (Pertenció al pintor Marín Bagüés).



El wagnerismo hizo furor

Es bien sabido que la música de Wagner, sobre todo la de su célebre tetralogía del *Anillo del Nibelungo*, conmovió el gusto musical en Europa y también en la España del paso de un siglo a otro el de muchos aficionados y la imaginación de los más prestigiosos escenógrafos que trabajaron para el Teatro Real de Madrid y el Liceo de Barcelona⁹ y la musa de circunstancias de pintores, ilustradores y decoradores y vidrieros, como hicieron en 1903 Junyent y Bordalba para el Círculo del Liceo¹⁰.

Provocó encendidas polémicas entre los aficionados a la ópera tradicional, al gusto italiano, y los partidarios de la renovación de las formas y dicción alemanas y desató pasiones descomunales en los teatros europeos pues formuló la puesta en escena como una «obra de arte total» (*Gesamtkunstwerk*), como pretendía serlo también el modernismo para las artes, que tuvo igualmente en Wagner uno de sus guías espirituales por su expresionismo y simbolismo, alentados en los años finiseculares desde el pensamiento de Nietzsche.

Oscar Wilde dejó una irónica referencia de aquel clima wagneriano en *El retrato de Dorian Gray* (publicado en 1891), cuando pone en boca de la nerviosa lady Woton esta respuesta al protagonista que le preguntaba por la ópera Lohengrin:

*Amo a Wagner más que a nadie. Es tan ruidoso, que puede una hablar todo el tiempo sin entenderse. Es una gran ventaja*¹¹.

Pero el wagnerismo, dejando aparte esta nota irónica de humor británico, representó, como escribía Pérez Rojas: *una extraordinaria sensualidad y aún amoralidad, que lo hace coparticipar en los finiseculares ambientes del decadentismo y una necesidad de ahondar en las leyendas nórdicas en busca de un ideal*¹².

El valenciano Cecilio Pla —condiscípulo de Barbasán y Sorolla— debió ser el más wagneriano de los pintores y a la vez aficionado a las zarzuelas, pues le dio el título de *La Revoltosa* a una figura de muchacha y pintó otra con un colorista mantón de Manila amarillo y al fondo una pareja de castizos bailando un chotis, que parece ser le inspiró otra zarzuela finisecular: *El santo de la Isidra*.

⁹ BRAVO, Isidre, L'escenografia wagneriana a Catalunya, *Serra d'Or*, n.º 281, 1983, pp. 15-22.

¹⁰ TRENC, Eliseu, El wagnerisme a les arts plàstiques catalanes (1880-1910), *Miscel·lània Joan Gili*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, págs. 561-562 y 564. ARIAS DE COSSIO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Mondadori, Madrid, 1991, pp. 180-189 y 234-241.

¹¹ WILDE, Oscar, *El retrato de Dorian Gray*. Círculo de Lectores, Barcelona, 1965, p. 43.

¹² PÉREZ ROJAS, Javier, Cecilio Pla, ecos wagnerianos sobre un fondo de zarzuela, *Cecilio Pla*. Catálogo de la exposición. Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1998, p. 37. Cita este autor la tesis doctoral, inédita, de CARMENA DE LA CRUZ, Patricia, *Música y pintura. La estética wagneriana en España. Madrid 1890-1915*. Universidad Autónoma, Madrid, 1998.

De su admiración por Wagner dan cuenta el retrato que le pintó (de fotografía), de más de medio cuerpo y enmarcado en una medieval mandorla, con un nimbo rodeándole la cabeza en el que escribió en caracteres góticos: «San Richard Wagner» (1901).

Pero pintará igualmente la escena última de *La cabalgata de las Walkirias* (h. 1915) en la que representó ante un arrebolado cielo rojizo al dios Wotan que contempla a una Walkiria, sumida en un profundo sueño en el primer plano, a la vez que detrás de su cuerpo «surge un fuego que no podrá ser atravesado por nadie, sino por un héroe»¹³.

También Antonio Muñoz Degrain había pintado en 1915 un lienzo grande titulado *Las Walkirias* (Museo de Bellas Artes de Málaga), en el que representó, en una de sus características visiones panorámicas, a guerreros y jinetes combatiendo ante un paisaje de escarpadas rocas, a través de las que, como en un desfiladero, penetra una laguna.

Seguramente de en torno a esas fechas de 1915 es otro lienzo de grandes dimensiones de Barbasán, del que se desconoce el título real, aunque todos los propuestos desde los años cincuenta tienen que ver con obras del teatro musical o de algún ballet ruso. Es un tema bastante extraño entre los asuntos que comúnmente identifican la pintura de este aragonés residente durante toda su vida profesional en Roma y en Anticoli Corrado, desde donde cultivó el paisaje y las escenas costumbristas de éste y de otros pueblos del Lazio.

Representa una escena nocturna con un largo cortejo en diagonal de huríes u odaliscas, con el torso desnudo, vestidas con túnicas de gasas e iluminadas con una luz anaranjada desde el fondo, mientras que en el primer plano a la derecha, se recorta con un fuerte contraluz, la silueta de un negro, con una espada en el costado, mostrando un gran vaso de cerámica polícroma.

El lienzo (99 x 174 cm y firmado), permaneció hasta comienzos de los años sesenta en la colección del hijo del pintor, pero después fue rodando de particulares a anticuarios y ha sido vendido con títulos distintos pero coincidentes en su contenido o referencia teatral: «El oro del Rhin», «La danza del fuego» (que nada tiene que ver con pasaje alguno del libreto de la composición de Manuel de Falla) y también como «Fantasía oriental» o «Fantasía de la lujuria».

¹³ PÉREZ ROJAS, Javier, *op. cit.*, 1998, p. 36.

Los Ballets Rusos y la pintura moderna

Cuando en 1909 se representaron en París los primeros Ballets Rusos, fue grande el asombro que provocaron entre los espectadores que todavía discutían las revolucionarias interpretaciones de Wagner y en años en que la danza coral o de célebres danzantes femeninas atraían al público por su libidinoso ritmo, por el exotismo de los vestuarios o por el clasicismo griego que impondrá la famosa norteamericana Isadora Duncan¹⁴.

Pero los Ballets Rusos van a desplazar a estas danzas exóticas y de tradición romántica decimonónica, como escribió el historiador Alexandre Cirici, por su *arte feroz, violento, de impacto, de líneas agresivas, de colores intensos, cadmios, naranjas, ámbares, jades, fucsias, con grandes flores folklóricas imbricadas y solemnes machines escenográficas, a menudo teñidas de resonancias persas*¹⁵.

No hay más que contemplar algunas de las primeras maquetas de escenografías de pintores rusos como las espectaculares de Léon Bakst (al que Picasso hará un delicado retrato a lápiz) para percatarse enseguida de aquellas orgías de color en los escenarios. Pero el sagaz empresario Serge Diaghilev abrirá de inmediato sus escenarios y guardarropías a los pintores de fama en París.

El primer español que va a colaborar con el teatro ruso fue Anglada-Camarasa, que disfrutaba de su momento de mayores éxitos pictóricos y de suculentos encargos en París, mucho más, al parecer, por entonces que Picasso, como le contaba —no sin aspavientos irónicos— el escultor Manolo Hugué al escritor Josep Pla¹⁶.

Efectivamente, había puesto de moda el pintor catalán una versión decorativa, elegante y de colorido expresionista de la pintura regional española adaptada al gusto de los coleccionistas europeos y sudamericanos. Empezó a pintar muchachas vestidas de chula madrileña, de valencianas, granadinas y sevillanas, adornadas siempre con llamativos mantones de Manila y abanicos (que era en realidad lo único que pictóricamente sustituía de una a otra figura representada). Pero también tuvo éxito con lienzos, pequeños y grandes, de temas de danzas y figuras destacadas, como Tórtola Valencia (1912). Una *Danza española* (1901) fue a una colección

¹⁴ ABAD, Ana, *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 141 y 163-168.

¹⁵ CIRICI, Alexandre, Anglada-Camarasa o el postsimbolismo fantástico. Catálogo de la exposición *Anglada-Camarasa*, Caja de Pensiones, Madrid, 1982, p. 16.

¹⁶ *Se produjo entonces el gran triunfo de Anglada-Camarasa. Fue algo indescriptible, colosal, inolvidable [...] No conozco a ningún artista que tuviese semejante éxito popular. Fue realmente increíble. Picasso y yo —Picasso salía adelante, pero con muchas dificultades— quedamos sorprendidos.* PLA, Josep, *Vida de Manolo*. Barcelona, Destino Libro, 1996, pp. 110-111. Primera edición de 1927.



Fig. 9. Anglada Camarasa, *Los enamorados de Jaca*, h. 1910.



Fig. 10. Picasso, *Telón de Parade*, 1917.

de San Petesburgo, otra *Danza gitana* (1910) viajó a Buenos Aires y en ese año pintó la escenográfica escena nocturna entre árboles de *El tango de la corona*.

En este contexto cronológico y de relaciones con los espectáculos musicales y, sobre todo, con el mundo artístico del teatro y de los Ballets Rusos hay que situar un enorme lienzo de desconcertante asunto y título como el de *Los enamorados de Jaca* (184 x 422 cm, colec. de la Diputación de Barcelona), que debió ser pintado hacia ese año de 1910, pero del que se desconoce por qué o para qué lo pintó.

También ambientó la escena de este lienzo, de inusuales dimensiones, en una noche estrellada ante un fondo de casas formando, a modo de un telón teatral, una plaza, que difícilmente se puede identificar con un rincón de Jaca, pues nunca debió visitar esta ciudad el pintor.

En el primer plano de la escena compuso una ronda con seis mozos tocando guitarras, vestidos de negro y con los pañuelos a la cabeza y el calzado que llevaban los aragoneses.

No se puede decir que estamos ante una pintura regionalista a la moda de entonces, ni que pretendiera hacerla Anglada, sino que se trata de una puesta en escena expresionista y hasta algo lúgubre por los efectos cromáticos y por las contorsionadas poses y gestos de los rondadores enamorados.

Pero lo cierto es que el escritor Gorki había visto en 1911 en Roma una exposición de Anglada y al director teatral, el también ruso, Meyerhold le llamó tanto la atención su pintura, y seguramente ésta que comento, que tomó la idea para una pantomima musical o ballet que titulará *Los enamorados* y estrenará con música de Debussy en enero de 1912 en San Petesburgo.

Se sabe que Anglada-Camarasa asistió en París al estreno en 1913 de la *Consagración de la Primavera*, de Stravinski, pero parece ser que no llegó a realizar decorados para los Ballets Rusos parisinos, encargos que sí logró su hábil paisano, el barcelonés José María Sert, que los pintará, junto con los figurines, para *La leyenda de José*, estrenada en mayo de 1914 y cuatro años más tarde, también para el ballet del empresario ruso, *Los jardines de Aranjuez*. Sert, además de moverse como pez en el agua de la pintura teatral y decorativa para mansiones, casó poco después con la influyente y mundana polaca María Godebska «Misia», que seguía siendo la amiga íntima de Diaghilev¹⁷.

¹⁷ GARCÍA GUATAS, Manuel, El mundo pictórico de Anglada-Camarasa, en: FONTBONA, Francesc, y MIRALLES, Francesc, *Anglada Camarasa [1871-1959]*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2002, pp. 39 y 40 y 160-162.

Pero la posterior fama artística por las escenografías, aunque sólo hubiera sido para un par de producciones de los Ballets Rusos, se la llevará Picasso para la posteridad. La noticia de sus escenografías y la novedad de estos ballets llegaron también enseguida a España a través de las crónicas enviadas desde París a la revista ilustrada *La Esfera*, y durante los años de la gran guerra los trajo Diaghilev al Teatro Real de Madrid, donde actuarán en varias ocasiones, así como en Bilbao, San Sebastián o Barcelona¹⁸.

Como ya se ha comentado muchas veces, Picasso realizó a comienzos de 1917 en Roma (en la tranquilidad de un estudio en via Margutta, a resguardo de la guerra) los decorados, telones, accesorios y vestuarios para una nueva creación del ballet de Diaghilev que se titulará *Parade*. El empresario buscó a los creadores más conocidos en los ambientes culturales modernos: el veterano músico Eric Satie, el coreógrafo Leonid Massine, el poeta Cocteau para el libreto, el pintor cubista Picasso y Apollinaire, que redactará las notas del programa.

Concibió *Parade* como una obra de arte total y Picasso utilizó brillantes recursos pictóricos y escultóricos cubistas (como los tres gigantes «Managers») junto con representaciones figurativas de un elegante academicismo, para el telón de embocadura con la idealizada escena de artistas callejeros, circenses ambulantes y otras figuras de la *Commedia dell'Arte*¹⁹.

Se decantaba así por la línea estilística que algunos críticos parisinos empezaban a llamar entonces *le retour a l'ordre* de la pintura figurativa, o la que con ingenioso sarcasmo definirá el escritor y amigo Max Jacob la de Picasso de estos años, después de *Parade* y de su matrimonio con Olga, como el «período ducal».

Se estrenó *Parade* en el gran teatro parisino del Châtelet el 17 de mayo de 1917. Pero al parecer, no quedaron bien ensamblados en la primera representación ni el libreto ni las escenografías ni la coreografía y, además, el resultado como espectáculo fue un escándalo, pues el público abucheó la obra por su ininteligible modernidad, salpicada de situaciones absurdas y presurrealistas. Diaghilev, sin embargo, volverá a producirla y a representarla, aunque sólo unas pocas veces más²⁰.

¹⁸ PÉREZ ROJAS, Javier, *Art déco en España*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1990, pp. 79-82. BONET, Juan Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Alianza Editorial, Madrid, pp. 81-83, sobre los Ballets Russes, Ballets Russes de Monte-Carlo y los Ballets Suédois, su influencia en España y los temas, músicos y artistas españoles que intervinieron en ellos desde 1916 hasta los primeros años veinte.

¹⁹ RICHARDSON, John, *Picasso. Una biografía*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, vol. II: 1907-1917, pp. 419-424.

²⁰ PENROSE, Roland, *Picasso. Su vida y su obra*. Editorial Argos Vergara, Barcelona, 1981 (Primera edición inglesa, 1958), pp. 191-192.

De modo mucho más coherente con la estética cubista se desenvolverá Picasso en los sobrios pero eficaces decorados y figurines para el ballet que Diaghilev producirá con música de Falla, que lleva el título de *El sombrero de tres Picos*. Esta vez se estrenó con gran éxito en 1919 en el Alhambra de Londres, pero, sin embargo, cuando lo traiga a España, parece ser que dejó indiferentes a público y críticos.

A pesar del fracaso inaugural de Parade, el enérgico Diaghilev seguirá apostando para las nuevas creaciones de sus ballets por los artistas cubistas, modernos o, incluso, surrealistas para pintar decorados y telones y diseñar figurines.

El primer telón se alzaba —recordará el *snob* parisino Maurice Sachs— descubriendo el que Diaghilev había encargado pintar a Picasso, Derain, Matisse, Utrillo, Bakst o Pruna, y que acababa por alzarse a su vez en los telares, y entonces empezaba la magia.

*Los Ballets Rusos eran como una droga exquisita que se practicaba en común en una atmósfera a la vez religiosa y ligera. ¡Con qué gozo nos embriagábamos de maravillas, y qué euforia nos embargaba después!*²¹.

Los pintarán, por ejemplo, Braque para *Les fâcheux* (1924), Derain para *Jack in the Box*, en 1926, o Miró y Max Ernst, quienes en ese mismo año los harán para la producción *Romeo y Julieta*, estrenada en Montecarlo.

Picabia realizará, también en 1924, la maqueta, telones y figurines para la puesta en escena de una obra para los Ballets Suecos, que él mismo tituló, como una provocadora broma dadá, *Relâche*, que en francés significa «no hay función», por descanso de los artistas. Y efectivamente, la noche del estreno, como recordará Sachs, no hubo representación, pero consiguió la publicidad pretendida y gratuita en las carteleras y crónicas de los periódicos.

Definitivamente, el lenguaje de la modernidad y de las vanguardias había entrado en los escenarios de los teatros y llegaba su arte a un público inopinado.

²¹ SACHS, Maurice, *París canalla*. Trama editorial, Madrid, 2001, pp. 133-135. El título original, *Au temps du Boeuf sur le toit*, era un homenaje al espectáculo o farsa musical de Cocteau y Milhaud, estrenada en febrero de 1920 en La Comédie, que dará el nombre al bar y cabaret parisino de moda en los años veinte.