

Pablo Picasso: Evidencias musicales

en su vida y obra

Alejandra Fernández Sanz

Universidad de Sevilla



Resumen: El presente artículo analiza los indicios musicales que pudieron existir en torno a la vida y obra de Pablo Picasso, en un período catalizador de disciplinas artísticas por excelencia como fueron las Vanguardias del siglo XX. Mediante el contraste crítico de datos objetivos recopilados por diversos investigadores se pretende dilucidar si la presencia de la música en el entorno picassiano derivó en una relación interdisciplinar, inspiracional y de retroalimentación entre musa y artista o, como él mismo defendió, nunca fue fuente de estímulo creativo.

Palabras clave: Picasso; Música; interdisciplinar; instrumentos musicales; Vanguardias; *ballet*; guitarra.

Abstract: This article analyzes the musical evidences that could have existed around Pablo Picasso's life and works, in a catalytic period of artistic disciplines par excellence such as the twentieth century Avant-Garde. Through the critical contrast of objective facts collected by various researchers, it is intended to clarify whether the presence of music in Picasso's context resulted in an interdisciplinary, inspirational and feedback relationship between muse and artist or, as he testified, it was never a source of creative stimulation.

Keywords: Picasso; Music; interdisciplinary; musical instruments; Avant-Garde; *ballet*; guitar

1. INTRODUCCIÓN Y REFLEXIÓN PREVIA

La proximidad entre la actividad plástica y musical es un dato constante en el arte contemporáneo. Muchos pintores han desarrollado su creación artística muy cerca de la música. De otra parte, la convivencia de las artes será un concepto fundamental para comprender la estética del siglo XX.

Esta afirmación resume bien cuál era la idea inicial del presente artículo, y puede verse reflejada y multiplicada en innumerables declaraciones sobre el período artístico que en él se aborda. Un elemento común en las primeras vanguardias del siglo XX es la interrelación y retroalimentación entre las diferentes disciplinas artísticas, que convivieron estrechamente, buscando la ruptura de fronteras. Las novedades que se produjeron en todos los campos, no solo el artístico sino el social, el político, el económico, el científico, el filosófico, etc., derrumbaron el sistema imperante hasta entonces, primando el rechazo al pasado y a la tradición. La existencia de esos vínculos es lo que motivó inicialmente la elección del tema: la búsqueda de la relación interdisciplinar entre la música y la obra del artista del período por antonomasia, Pablo Picasso.

Dicho examen ha resultado evidente en artistas como Kandinsky o Paul Klee, al igual que en épocas precedentes de la Historia del Arte, si bien en el caso del malagueño, más allá del conocimiento de las abundantes representaciones que hizo de instrumentos musicales, muy especialmente de la guitarra, o de su vinculación al teatro o al *ballet*, el asunto no ha trascendido especialmente. En esto coinciden la mayoría de investigadores que han abordado el tema en la escasa bibliografía relacionada que ha podido encontrarse para la elaboración de este análisis: Picasso negó siempre haber tenido cualquier tipo de unión a la música, de forma general y, aún más, como fuente de inspiración o estímulo creativo para la génesis de su obra. A pesar de ello, como se observará en el desarrollo, sí puede constatarse que se vio constantemente rodeado de música a lo largo de su vida, aunque fuera por influencias externas, y que se sintió atraído por el espectáculo, el circo, la música popular y muy especialmente, el flamenco. Resultaría extraño si fuera de otro modo, teniendo en cuenta el ambiente en el que se movió y el círculo social-artístico que le rodeó y en el que se vio imbuido durante la mayor parte de su trayectoria.

Así, en un principio se buscaron conexiones compositivas, influencias mutuas Picasso-música o Picasso-compositores, en definitiva, retroalimentaciones, pero finalmente ha resultado una ardua tarea, como se indicará en las conclusiones, hallar argumentos sólidos e irrefutables que prueben estos vínculos: a pesar de la ingente cantidad de libros dedicados a la propia figura de Picasso, a su producción, a su lenguaje, a sus formas y un largo etc., aludiendo *ex profeso* a la música como tema principal y no accesorio solamente se ha accedido a estudios sobre las guitarras, los *ballets* y, en ningún caso, un análisis de su creación global desde una óptica musical. Las que más se acercan a esta idea son las publicaciones de Sopeña, en exceso literaria; y la tesis de García Marco, orientada a la etapa cubista de Picasso y Braque, constituyendo un excelente trabajo documental por su objetivo apoyo en el estudio de declaraciones de los propios artistas, citas y testimonios directos,

publicaciones y fotografías, analizando con profusión el marco histórico y social. A través de una exhaustiva investigación con sustanciosos aportes inéditos la autora llega incluso a confirmar su hipótesis de que la música supuso un impulso creativo en la génesis, elaboración y conquista de los distintos procedimientos plásticos durante el cubismo de ambos autores, cayendo en ocasiones, también y por desgracia, en lo poético. Desde el punto de vista de la autora de este artículo, aunque realizan una labor encomiable, especialmente García Marco, con contribuciones a tener muy en cuenta, las conclusiones que ofrecen sobre esa musa musical del malagueño no son tan férreas como para ser tomadas como máximas: resultan, pues, limitadas y necesitadas de profundización, si bien abren un camino prometedor.

Desde la perspectiva de historiadora del arte y, además, profesional de la música, se perseguía constatar de qué forma ésta estuvo presente y repercutió en la figura que fue Pablo Picasso como excelsa personalidad creativa plástica de vanguardia y, según él mismo, ajena a cualquier sugestión «melódica». Ante las dificultades halladas, el artículo se dedicará a exponer la mayor cantidad posible de datos objetivos recopilados, que resulten sustanciales y puedan servir para otorgar credibilidad al entorno musical que, parece ser, pudo haber influido al gran genio del siglo XX.

2. MÚSICA Y PINTURA BAJO LA ÓPTICA DE THEODOR ADORNO

Buena parte del pensamiento de Theodor Adorno se dedicó precisamente a buscar puntos comunes entre la disciplina musical y la pintura; aunque un análisis exhaustivo resulta inabarcable para un artículo de esta índole, por su profundidad y extensión, se ha considerado interesante reflejar algunas pautas básicas de las cuales partió, inicialmente, la idea del análisis de la influencia de la música en Picasso.

Adorno establece dos enfoques fundamentales en el estudio de la música que trascenderán al resto de artes. En primer lugar, el funcional, vinculando el fenómeno musical a la sociología, donde la música se percibe y se trata respecto al uso que se le da en el contexto social y cultural. Indican Valdebenito y Carrasco que esta sociología es imprescindible en Adorno, «pues es el punto de partida para desarrollar su pensamiento sobre la situación del arte contemporáneo», aludiendo al arte de masas y de consumo. En segundo lugar, el enfoque estético, de modo que la crisis musical va más allá del problema del uso, consumo y comercialización (aunque sea la base), aludiendo a cuestiones epistemológicas, ontológicas y teológicas. Valdebenito y Carrasco establecen tres ejes hermenéuticos dentro de este enfoque: la música como enigma, la esencia lingüística de la música, y la razón de ser de ésta.

Interesan especialmente el segundo y tercer eje para este análisis, ya que el primero, sobre la música como enigma, la relación entre objeto (música) y signo (elemento arbitrario representativo) podría conectarse más bien con el arte abstracto, por esa resistencia de la música a ser traducida que expresa Adorno, fuera aparte de su carácter inasible: lo que oculta, no puede ser comprendido de un modo simple, puesto que la música se separa del mundo de los objetos, da igual que el mundo sea determinado visual o conceptualmente. Se dice que Picasso se opuso al arte abstracto: «El arte abstracto no existe. Siempre hay que empezar con algo. Después se pueden eliminar todas las huellas de lo real. Entonces ya no hay peligro de abstracción porque la idea del objeto –al ser pintada– ha dejado una señal imborrable». Esta negación, según Luque, fue relativa, ya que «lo que censuró no fue esa

posibilidad sino las simples indagaciones con propósito ontológico, la faceta abstracta que no tiene la intención de representar, de comunicar nada, y se reduce a simples combinaciones de elementos». Si la música se resiste a ser traducida, ¿quedarán elementos a ella que no podrán ser comprendidos y, por tanto, no se comunicarán?

En cuanto a la esencia lingüística, la música como lenguaje contiene, dicen Valdebenito y Carrasco, «un ingrediente pre-racional, mágico y mimético el cual actúa como reflejo del mundo interior del ser humano». Al abordar esta cuestión, irremediamente viene a la mente la cita de Picasso: «Cuando inventamos el cubismo, no teníamos intención de inventarlo. Simplemente queríamos expresar lo que había en nuestro interior».

Sobre la razón de ser del arte, dice Adorno todo arte se resiste a tener una razón de ser, puesto que su existencia no necesita ser justificada. Esto enlaza con la idea de autonomía de la obra de arte, como indican Valdebenito y Carrasco:

Las primeras vanguardias artísticas como el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el surrealismo, el *da stijl* de Mondrian y Bart Van der Leck y más tarde el expresionismo abstracto norteamericano de Pollock, intentaban desligar el arte de aquel sentido burgués, sentido que nació en el Renacimiento y se mantuvo como visión unívoca por tantos siglos. Por lo tanto, el arte contemporáneo se constituye en el arte en sí mismo, de tal modo que ya no es el resultado de una búsqueda intencional de la representación de un objeto, sino que ahora el objeto se vuelve uno con el arte: de ahí que se torne altamente subjetivo.

Partiendo de estas premisas como eje fundamental, Adorno, siguiendo un método analógico, dicen Valdebenito y Carrasco, entiende que el arte contemporáneo ha derribado el lenguaje convencional de la sociedad burguesa, y asimismo, lo ha hecho la música y la pintura, considerando una relación dialéctica entre el lenguaje convencional burgués y el de la música y el lenguaje de la pintura contemporáneo, como una conciencia estética que intenta abrir paso a través de la ideología y encontrar la «esencia». También establece Adorno una semejanza entre la pintura y la música contemporánea en cuanto al objeto: igual que la pintura niega asemejarse con el objeto, la música niega el orden tonal que venía imperando hasta el momento. Indican Valdebenito y Carrasco:

Para Adorno, disuelto ese vínculo entre objeto y arte, se produce un fenómeno de desobediencia ante la realidad preexistente. Algo de la razón de ser, se revela y rebela ante la realidad. Señala el autor que estos órdenes artísticos entre la música y la pintura se producen en forma paralela y que una visión equivocada tiende a ver una secuencia de hechos como transición y nuevo orden, a la línea que se da entre los movimientos. Así, al «fauvismo» y el «expresionismo» en pintura y la libre

atonalidad en la música (como la transición), le seguiría el cubismo, el neorrealismo y el neoclasicismo (nuevo orden). Así se supera, por una opinión tradicional, la desigualdad de las artes.

Adorno señala, sin embargo, que la música parece ir desfasada respecto a la pintura, y que las coincidencias entre ambas, en su época, se deben a que la primera se adapta a la segunda (pone como ejemplo el dodecafonismo de Schönberg, al que el compositor habría llegado gracias a la plástica imperante). Indica también diferencias fundamentalmente en cuanto al origen de ambas disciplinas: la pintura se adhiere a lo racional mientras que la música se liga con lo caótico, lo inaprehensible (volviendo a la esencia lingüística de la música ya mencionada), y afirma que la pintura moderna se ha empapado de estos elementos, como sucede con el Impresionismo. Del mismo modo, la música se ha asentado en la racionalidad, y busca, por tanto, a la pintura como referente (la música alemana y la pintura francesa es un ejemplo, aunque hay excepciones, como Debussy y el Impresionismo). Adorno menciona a Picasso, poniéndolo en relación esencialmente con Stravinsky, quien negó la subjetividad: así como el primero no renunció al objeto en su pintura, hablará de «cubismo musical» y luego «neoclasicismo» cuando se refiere al segundo.

Adorno llega a la conclusión de que la música no se inspira en la pintura, sino que imita su composición estructural. Alcanza este desenlace tras una reflexión en la que se lee entre líneas que la pintura es más esclava del objeto que la música, cuyo objeto es ella misma: elimina la subjetividad y el sujeto en la música, al contrario que Picasso, indicando Valdebenito y Carrasco:

Picasso, en cambio, y a diferencia de Stravinsky, utiliza la parte lúdica como forma reconciliatoria entre sujeto y objeto, pero negando la vuelta a un realismo. Entre ambas expresiones artísticas (la de Picasso y Stravinsky) existe para Adorno una inextricable relación, donde la pintura de Picasso influye la música de Stravinsky pero pervirtiéndola.

La semejanza, sin embargo, es en los procedimientos y no en el resultado, donde equipara al malagueño con Schönberg: la objetivación de lo subjetivo. Adorno, confronta la música de Stravinsky y la descomposición en facetas cubista «como forma de descomposición del ser humano que se encuentra ínsito en la subjetividad de la música, y, por ende, la disolución del sujeto por la objetivación extrema» dicen Valdebenito y Carrasco, de modo que no acaba relacionándolo con él sino con Schönberg, y su dodecafonismo. En cualquier caso, y como se verá a continuación, estos vínculos son puramente teóricos y Picasso nunca reconoció influencia sobre sí de ninguno de los dos compositores, ni tampoco de la disciplina musical en general.

3. EVIDENCIAS MUSICALES EN LA OBRA DE PABLO PICASSO

Pablo Picasso insistió en que la música como tal no había desempeñado ningún papel especial en su obra, afirmación que resulta, *a priori*, sorprendente, si se observa la gran cantidad de veces en las que emplea referencias musicales en sus representaciones. Declaraba que no le gustaba la música clásica, viéndose más atraído por el flamenco, el cante jondo o la música de índole popular, ese estrato que tan presente estuvo en su producción, gráfica y simbólicamente. García Marco atribuye esto a que «le intrigaba más la problemática humana y social que veía en ellos, la música culta era un terreno que no dominaba y en el que no podía demostrar un nivel superior a los demás, pero sí tenía conocimientos básicos».

3.1 Primeros contactos

El primer vínculo de Picasso con la música lo establecen los investigadores a través de su abuelo paterno, Diego Ruiz de Almoguera, cordobés, que siempre quiso ser músico o pintor en lugar de artesano. Éstos difieren en si fue contrabajista en la Orquesta Municipal de Málaga o violín en la Orquesta del Teatro Municipal, pero, en cualquier caso, poseía nociones musicales. En cuanto al padre de Picasso, José Ruiz Blasco, indicar que participaba activamente en las actividades culturales del Liceo y del Teatro Cervantes de Málaga antes de marcharse a La Coruña, frecuentando junto con el abuelo Ruiz la Sociedad Filarmónica y el Conservatorio de Música, lo que lleva a pensar que también un joven Picasso se vería introducido en este ambiente. Dice García Marco que «el contacto de su familia con la música se mantendrá cada vez que ellos volvieran de vacaciones a Málaga, ya que la mayor parte de la familia Ruiz sentía una conmovedora afición por las artes».



Imagen I: Notación musical en cubierta de libro de retórica. 1893-94. Extraído de GARCÍA MARCO: El impulso creativo de la música..., op. cit., p. 46.

La prueba del conocimiento primario de la música, tanto para ella como para Sopeña, radica en unos dibujos que hoy se encuentran en el Museo Picasso de Barcelona fechados entre 1893 y 94, cuando Picasso contaba con 13 años y aún residía en la Coruña (Imagen I): se observan ensayos de pentagramas, claves de sol y notación en un libro de literatura, retórica y poética. Sopeña indica que quizá fueran de su hermana Lola, matriculada en el

Conservatorio, aunque García Marco lo niega, ya que el libro estaba firmado por Picasso.

Cinco o seis años después se hallan otros dibujos en los que se observa mayor conocimiento (Imagen II), ya que representa figuras musicales más avanzadas que, según García Marco, podrían probar que el joven Picasso continuó con los estudios de música y con su práctica:

No es fácil para una persona que no tenga conocimientos de música realizar estos pentagramas, con estas figuras de negras, corcheas y semicorcheas sueltas y juntas con la misma barra, e incluso con puntillo. Su clave de Sol no está dibujada de forma ortodoxa; pero no cabe duda de que Picasso conocía la música más de lo que confesaba.



Imagen II: Bocetos musicales, 1899. Extraídos de GARCÍA MARCO, pp. 50-51.

3.2 Itinerarios Barcelona-Madrid-París

En sus breves estancias en París, en la breve estancia madrileña, con la constante de Barcelona, la música que va a pasar a sus cuadros le llega de lo que es a la vez espectáculo y vida: la calle y el café. Ambos estaban entonces llenos de música.

Picasso llega a Barcelona en 1895 tras permutar su padre el cargo de profesor en la *Llotja*. Allí se respiraba cierto avance económico y resultaba lógica la atracción por la ópera y la ostentación del Liceo, aunque la ciudad contaba por entonces con siete u ocho teatros más y una plaza de toros. Indica García Marco que es una época riquísima en inquietudes musicales:



Croquis

Mujer tocando la guitarra
No firmado ni fechado. Barcelona, 1896
Lápiz conté y lápiz plomo sobre papel
10,5 x 7,5 cm
MPB 111.219

Imagen III: Mujer tocando la guitarra, 1896. Extraído de GARCÍA MARCO, p. 52.



Personaje femenino tocando el piano y otros croquis

Cabeza y varios estudios de las manos de la madre del artista, cosiendo; perfiles de caras femeninas
No firmado ni fechado (Barcelona, 1896)

Imagen IV: Mujer tocando el piano, 1896. Extraído de GARCÍA MARCO, p. 53.

Otro instrumento que aparece en su pintura en esta época es el violín, en 1899, cuando pinta varias escenas con personas agonizantes en su lecho de muerte y también otras que reflejan la vida callejera, donde transmite de forma clara y precisa, a pesar de tratarse de croquis, el agarre y técnica de ejecución del instrumento (Imagen VII).

Respecto al ya mencionado primer viaje a París, llevará a Picasso a relacionarse con el grupo modernista liderado por Rusiñol y al que pertenecían Casas y Utrillo, en cuyas famosas *Festas Modernistas* se escuchaban músicas del agrado europeo, como César Franck; es más,

Lluís Millet funda en 1891 el Orfeo catalá y une al gran repertorio polifónico, el Renacimiento. Está Granados, Albéniz, se habla ya de Pau Casals, y para todos, la gran moda wagneriana. Ramón Casas, amigo de Picasso, era asiduo a los palcos del Liceo, fuente de su mejor clientela.

Aquí aparece por vez primera la guitarra (Imagen III), asemejándose la estampa a las mujeres con guitarra que veremos en su época cubista, destacando asimismo otro croquis de un personaje femenino tocando el piano (Imagen IV).

En su estancia en Madrid para asistir a la Academia de San Fernando, se encuentran bocetos tales como *Bailaoras flamencas*, de 1898 (Imagen V), detalle descriptivo del espectáculo flamenco. Indica García Marco que «siempre son miradas que captan su realidad, imágenes que traduce al papel». Es más, su perenne pasión por el flamenco estará, según la autora, unida a su infancia, ya que desde el principio tuvo predilección por los barrios menos prósperos, por las chabolas de «Chupa y Tira» donde era habitual el cante jondo y donde Picasso, según contó a Sabartés, aprendió a fumar y coqueteó con el baile flamenco: «Picasso siempre cercano a los barrios marginales de la España de finales de siglo, de los mendigos, de los gitanos, de sus cantos, de los rasgueos de sus guitarras y de la pasión andaluza por los toros». En 1899, de nuevo en Barcelona, sigue recurriendo a dibujar escenas flamencas, igual que cuando vuelve de su primer viaje a París en 1900: no ha de olvidarse que a finales de siglo los temas españoles en pintura, literatura y música estaban de moda y que ese «españolismo» tenía una gran aceptación en Francia. La guitarra estará presente también en su etapa en Horta de Ebro con Pallarés (Imagen VI).

Rusiñol organizó en Sitges un homenaje al compositor francés, junto con el escritor Maeterlinck y el pintor Morera. Ligadas a esta comunidad, las famosas reuniones en *Els Quatre Gats* fueron otro medio para que Picasso entrara en contacto con las últimas tendencias literarias, filosóficas y musicales, ya que allí se organizaban veladas de música contemporánea, con recitales de Albéniz o Granados y reuniones de la sociedad wagneriana, ya citada: «El café era la primera y casi obligada salida del instrumentista joven: Albéniz, Casals, Arbós han empezado así. Se hacía toda clase de música con especial silencio y hasta especiales programas para la llamada clásica». Los investigadores indican que en estos ambientes, a través de Utrillo, conocería la música de Erik Satie, ya que frecuentaba el famoso *Le Chat Noir*, cabaret donde el compositor tocaba el piano. Picasso colaborará años después con el pianista.

Picasso viaja a París en tres ocasiones entre 1900 y 1902, en estancias de varios meses, hasta instalarse definitivamente en 1904, aunque regresa en ocasiones a Barcelona y a Madrid. Destaca en esta época la unión, precisamente en Madrid, a Francisco Asís Soler, un joven escritor catalán al que conoció en Barcelona, director literario de la revista *Luz* y que tendría a Picasso al corriente del ambiente musical de la capital, puesto que realizaba las críticas de los estrenos en el Teatro Real. Colaborará con él en la efímera revista *Arte Joven*, siendo interesante especialmente el segundo número de la misma publicado en abril de 1901, tras el suicidio de Casagemas. Éste contenía un artículo titulado *Psicología de la guitarra*, firmado por Nicolás María López. En él aparecen reflexiones estableciendo una analogía entre la mujer y el instrumento, una de las constantes en la producción picassiana y que, indican los expertos, ayuda a entender con mayor precisión su concepto de mujer. Hay que tener en cuenta que «la guitarra, por entonces no ha ascendido aún a la sala de conciertos, sino que sigue anclada en las novelas, los cuentos y pliegos de cordel». Cirici-Pellicer, citado por García Marco, indica:

(...) existe un objeto producido por la industria humana y destinado a dar sonora expresión a los sentimientos del alma que, por una de aquellas misteriosas correspondencias de la morfología, que sólo pueden presentarse en los seres vivos, toma formas parecidas a las de los seres depositarios del manantial del sentimiento



Imagen V: Bailaoras flamencas. 1898. Extraído de GARCÍA MARCO, p. 54.



Imagen VI: Guitarrista aragonés dibujado en Horta, 1896 Extraído de GARCÍA MARCO, p. 53

y en cuyo seno se produce el milagro de la renovación de la vida. ¿La idea nació en la mente de Nicolás María López o le fue sugerida por Picasso?

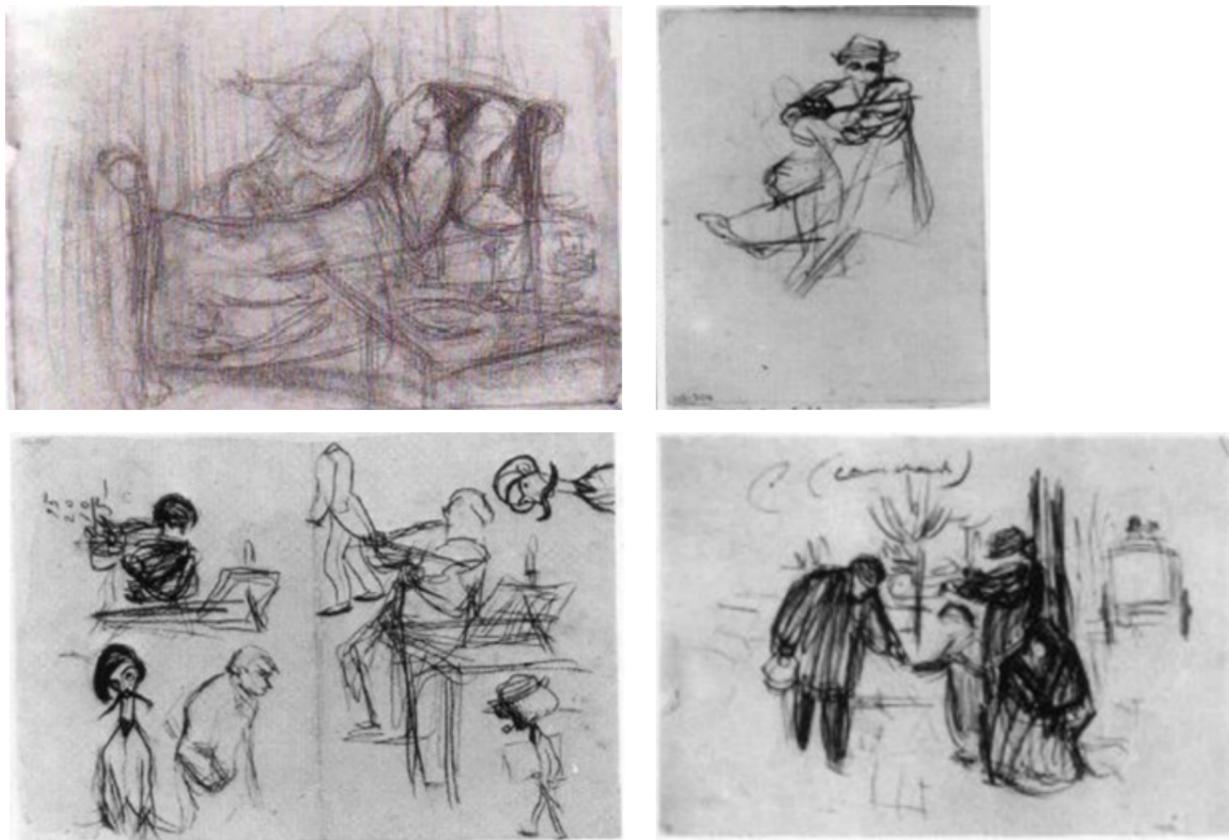


Imagen VII. Croquis representando violinistas, 1899. Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 57-63.

El suicidio de Casagemas y sus poco alentadoras circunstancias vitales supondrán un punto de inflexión para el artista, invadiéndolo de desengaño y abatimiento. En su último viaje a Barcelona, previo a París, se hallan dibujos que muestran la guitarra en escenas populistas que recuerdan a Horta de Ebro, así como la famosa *El viejo guitarrista* (Imagen VIII).

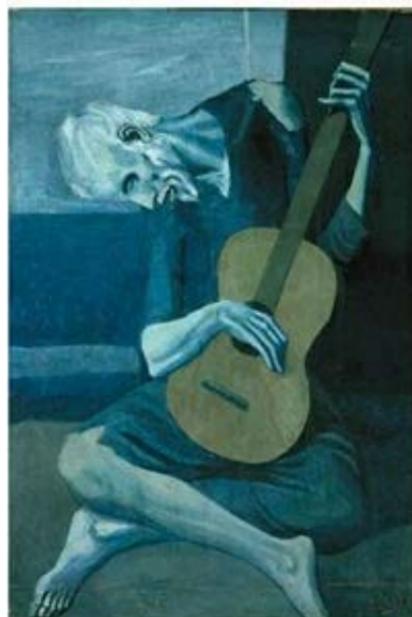


Imagen VIII. El viejo guitarrista, 1903. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 86.

3.3 Definitivamente, París

Durante su estancia en París, ya desde 1901, el pintor y sus amigos se reunían en cafés y, si el dinero lo permitía, acudían a los cabarets, generalmente en Montmartre. Picasso reproduce el famoso cancan y su ambiente (Imagen IX) en numerosas ocasiones, tipo que ya conocía desde Barcelona y en el que se observa la inconfundible influencia de las escenas de Lautrec. Sin embargo, *Le Chat Noir* ya no era tan popular, por lo que solían recurrir al sórdido *Le Zut*, cuyo dueño, Frédé, reservaba una pequeña sala a «los españoles». Frédé, era, precisamente, guitarrista. Adquirirá luego al célebre *Lapin Agile*, donde Picasso y sus colegas le escucharán cantar durante horas, canciones, dice García Marco, como «*Le temps de cerises* o *Le 31 du mois d'aout* al son de la guitarra» (Imagen X). Testimonio de estas veladas son el cuadro *Au Lapin Agile* y su esbozo (Imagen XI).

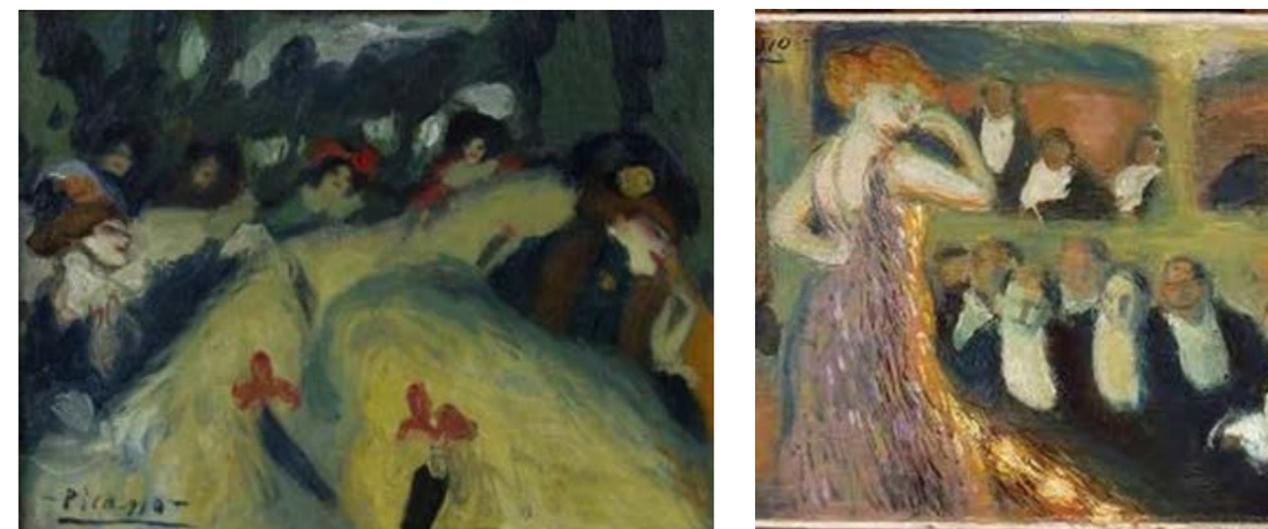


Imagen IX. French Cancan, 1900. Extraída de <https://www.nytimes.com/2013/03/09/arts/09iht-melikian09.html>
La cantante, 1901. Extraída de <https://publicinsta.com/hashtag/genrescene>

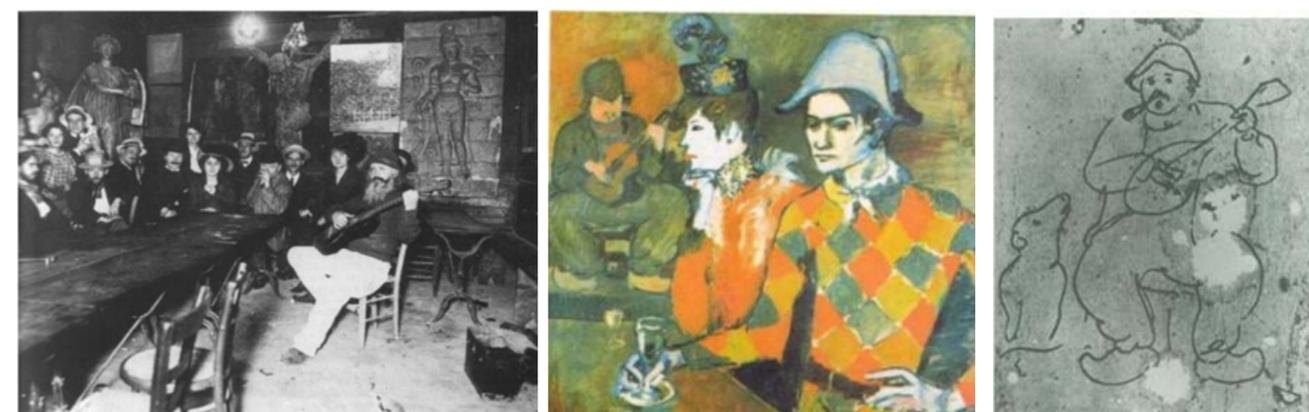


Imagen X. Fotografía de Frédé en Au Lapin Agile. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 94.
Imagen XI. Au Lapin Agile (arriba) y boceto, 1904/05. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 95.

Además de estos entretenimientos, Picasso compartirá funciones de ópera con Max Jacob, un apasionado del género, al contrario que él, según le confesó, dice Richardson, a Genevié Laporte. Aún así fueron a ver el estreno de *La Bohème* en 1902, y parece que también *I Pagliacci*. Fernande Olivier cuenta en sus memorias anécdotas sobre el poeta que llevarían a pensar que de nuevo Picasso se vería rodeado de EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 152-187. ISSN 2530-9536

música:

...(Jacob) era cantante, maestro de canto, pianista, cómico si había de serlo y el alma de todas nuestras fiestas (...) Solía cantar la *Langouste atmosphérique* de Offenbach y *Sur les rives de l'Adour*. Con estas canciones y muchas más nos deleitaba noche tras noche...Se sabía de memoria todas las operetas, todas las óperas, todas las tragedias-de Racine y Corneille- y todas las comedias.



Imagen XII. Hoja de estudios y caricaturas, 1904. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 92.



Imagen XIII. La familia del mono y Organista ambulante y boceto, 1904/05. Extraídas de SOPEÑA. Picasso y la música, p. 35.



Precisamente a través de Jacob Picasso conoció a finales de 1904 a los hermanos Henri y Suzanne Bloch, músicos profesionales: violinista él, cantante de ópera wagneriana ella. Picasso le hará un retrato a Suzanne, mientras que Henri organizará ventas ocasionales con el pintor; los hermanos, como moneda de cambio, regalarán a sendos artistas entradas para espectáculos de música. García Marco cita un concierto de Enesco y un muy probable recital de ópera verista interpretado por Caruso en el Théâtre Sarah Bernhardt en el verano de 1905. De estas escenas musicales surgirán caricaturas como la que se observa en la Imagen XII.

En 1905 tiene lugar el primer contacto del coleccionista norteamericano Leo Stein con Pablo Picasso, que supone el inicio de una importante amistad tanto con él como con su hermana. Interesa referirse a ella, Gertrude, por una anécdota recogida por Richardson, en la que cuenta que una de las veladas que organizaba los sábados en su casa fue muy animada por un guitarrista y porque Picasso «se arrancó a bailar una danza del sur de España que no era muy respetuosa» y que García Marco asocia al flamenco. También conoció Picasso al compositor norteamericano Virgil Thomson, amigo de Gertrude Stein, en una de estas noches.

Para finalizar, indicar que en la que se ha denominado época rosa del artista, entre 1905 y 1907 aproximadamente, predominarán los personajes de farándula y del mundo del

circo, encontrándose, asimismo, referencias a la música en obras como *La familia del mono* u *Organista ambulante* (Imagen XIII).

3.4 El cubismo

El aficionado a la música siente, al oír un concierto, un gozo de un orden diferente al gozo que siente al escuchar ruidos naturales tales como el murmullo de un arroyo, el estruendo de un torrente, el silbido del viento en un bosque, o las armonías del lenguaje humano fundadas en la razón y no en la estética. Asimismo, los pintores nuevos procurarán a sus admiradores sensaciones artísticas debidas a la armonía de las luces impares.

Apollinaire relaciona la música que no busca la mimesis, la imitación de la naturaleza de forma «figurativa», con la nueva representación propuesta por el cubismo, que supone un rechazo a la pintura académica: ninguna de las dos representa lo que el artista escucha o ve, sino que se produce una reelaboración de este material para plasmarlo en la obra.

Delaunay se refiere precisamente a Apollinaire en una carta a Sam Halpbert en 1924, e indica:

En realidad, era el nacimiento de un arte que no tenía nada que ver con la interpretación ni con la descripción de las formas de la naturaleza. En su lugar, como la música, que es un arte auditivo, es un arte visual donde las formas, los ritmos, los desarrollos parten de la pintura misma, como la música no tiene la sonoridad de la naturaleza sino relaciones musicales. La pintura se ha vuelto pintura. En esa época se la ha llamado pintura pura, hacia 1912.

Ambas afirmaciones se relacionan con lo explicado en el apartado dedicado a Adorno: Delaunay aplica a la pintura el hecho de que la música se deba a sí misma, la música absoluta, sin relaciones extramusicales, donde la calidad de la misma como génesis creativa depende de la idea, del desarrollo del material y de las relaciones que establezca el compositor. Precisamente, durante el siglo XIX la condición no imitativa de la música hizo que fuera encumbrada entre todas las artes, equiparándose a ella la pintura abstracta. Ya se ha mencionado a Kandinsky y, en esta línea, se podría citar a Paul Klee o a Canudo, portavoz del orfismo, cuando dijo que Stravinsky «participa de nuestra estética, del cubismo, del sincronismo, de la simultaneidad de unos y del ritmo onírico nervioso y espontáneo de otros». Sin embargo, no se pueden acomodar estas afirmaciones al cubismo sin más. El propio Picasso subrayó:

Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé qué más han sido emparentadas con el cubismo para explicarlo. Todo eso no es más que literatura, por no decir insensatez, y ha llevado al resultado de cegar a la gente a base de teoría.

Golding, por su parte, apunta:

Los cubistas vieron sus pinturas como objetos o construcciones con vida propia, como pequeños mundos autónomos que no reflejaban el mundo exterior, sino que lo recreaban de un modo completamente nuevo.

Luque insiste en lo cerrado del sistema creativo de Picasso y en su realidad autosuficiente. Estos mundos autónomos son equiparables a lo que estaba sucediendo en música con Stravinsky, Satie, Schönberg o Debussy y sus nuevos planteamientos. Otro abanderado del cubismo, Juan Gris, indica:

Para mí el cubismo no es un procedimiento, sino una estética, cuando no incluso una condición del espíritu. Y si es así, el cubismo debe tener una relación con todas las manifestaciones del pensamiento contemporáneo. Se puede inventar aisladamente una técnica o un procedimiento, pero no una condición espiritual.

Picasso, defendido por muchos como primer creador del cubismo, y a diferencia de otros abanderados del movimiento, partió de sus propias investigaciones y no se dejó simplemente influir por un método teórico ya engendrado. ¿Se vería, así, como artista hijo de su tiempo, estimulado por su círculo artístico adyacente y coetáneo (sí, también musical) a pesar de su constante negativa y de la solidez y contundencia de su sistema creativo como ente autónomo?

3.4.1 Cubismo temprano

En los albores de la instauración del cubismo, Kahnweiler, que inicia en esos años su relación amistosa y comercial con Braque y con Picasso confesaba:

Lo que más me apasionaba era la música y mi idea era llegar a convertirme en director de orquesta (...) Y es que, creo que se iba desvelando en mí el mismo

deseo, la misma necesidad que me empujó a ser marchante de cuadros: la conciencia de que era, no un creador, pues no era capaz de componer, sino más bien, un intermediario en un sentido relativamente noble. Encontré una posibilidad de ayudar a aquellos que consideraba grandes pintores»

Basándose en estas declaraciones y en su frecuente asistencia a conciertos, a la ópera y al teatro, dice García Marco:

Con este vínculo tan intenso de Kahnweiler con la música, una persona tan cercana y significativa en la vida personal y profesional de los dos pintores (Picasso y Braque), y defensor del arte moderno, es evidente que no podían ser ajenos ninguno de ellos a esta pasión por la música, y se impregnarían de este conocimiento musical tan profundo en múltiples conversaciones o asistencias a conciertos.

Durante la época del cubismo temprano, Picasso trabajará las naturalezas muertas alternando con estudios sobre la figura humana, los desnudos femeninos y las bañistas. La primera aparición de un instrumento musical en una obra de Picasso en la época cubista, es *Mujer con mandolina* (Imagen XIV), donde se ve el instrumento que da título al cuadro, así como un teclado y lo que, a juzgar por la forma y según García Marco, podría ser una cítara, tras el hombro izquierdo de la mujer. Ambos instrumentos, cítara y mandolina, aparecen juntos en una fotografía realizada por Picasso (Imagen XV).



Imagen XIV. *Mujer con mandolina*, principios de 1909 (izquierda) y primavera de 1909 (derecha), con cítara trasera. Extraídas de GARCÍA MARCO, p. 158 y 161.

Imagen XV. Fotografía de una naturaleza muerta con instrumentos en el estudio de Picasso, 1911, Archivos Laurens. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 168.



Imagen XVI. Fotografía realizada por Picasso, Horta de Ebro, verano 1909. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 145.

Mientras tanto, en la obra de Braque, con quien Picasso trabajará en paralelo a partir de 1908, son mucho más frecuentes los instrumentos musicales, en soledad; el español siempre los pinta acompañados de la figura femenina, en línea con las representaciones que ya se han mencionado y con el artículo de *Arte joven*, en el que se identificaba a la guitarra y, por analogía, a la mujer, como una posesión del hombre, en relación de sumisión y dominio. También la colocación de la modelo con respecto a la guitarra, nos recuerda a la fotografía que realizará durante el verano en Horta de Ebro (Imagen XVI). Hasta 1910, no volverá a verse el mismo tema en la obra picassiana.

3.4.2 Cubismo analítico pleno



Imagen XVII. Muchacha con mandolina (Fanny Tellier), París, principios de 1910. Extraída de GARCÍA MARCO, p.187.



Imagen XVIII. Fotografía del estudio de Picasso con un laúd apoyado en el sillón. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 264.

En esta fase comienza la profusión de instrumentos musicales en los cuadros de Picasso, en su mayoría violines, mandolinas y guitarras; también el piano, en menor medida. Mientras Braque sigue empleando este tema con asiduidad, Picasso se centrará más en realizar retratos (mujeres varias, retratos de Vollard, Uhde, Braque, Kahnweiler...). Vuelve al tema de mujer con mandolina cuando Fanny Tellier posa para él en 1910 (Imagen XVII), obra en la que, según García Marco, se aprecia la influencia de las tañedoras de mandolina de Camille Corot, quizá debido a la retrospectiva del Salón de Otoño a la que asistió por entonces. En este cuadro, el instrumento presenta un tratamiento más cercano a la figuración que el cuerpo de la mujer, más facetado. Y, además, como apunta García Marco, basándose en fotografías de la época (Imagen XVIII) y en el largo del mástil, no es una mandolina, sino un laúd griego. Se sabe por sus fotos y escritos que tanto a Picasso como a Braque les gustaba rodearse de instrumentos, esculturas y objetos exóticos, por lo que no resultaría extraño que poseyeran un laúd de este tipo.

Cuando Picasso se sumerja de lleno en la corriente cubista realizará obras cercanas a la abstracción total, destacando el período en Cadaqués con Derain y su esposa, en 1910, siendo el instrumento musical, indica García Marco, el elemento clarificador de sus intenciones en el lienzo y el que nos ayuda a entenderlo, ya que esta producción es de las más herméticas del malagueño. Durante este período se reunieron con los Pichot, y las crónicas dicen que organizaban informales veladas musicales, que, cita García Marco, «gustaban más a Derain

que a Picasso, ya que éste, aunque poseía sentido del ritmo, no pasaba de cantar melodías muy sencillas»:

En cambio, a Derain le encantaba la música, el clavicordio, la espineta, la flauta, el órgano, instrumentos africanos, el gramófono (...) discos de música árabe y china, incluso construía instrumentos musicales. En ocasiones por las noches, María Gay cantaba, y su marido o su hermano tocaban para ellos (...) A Fernande le encantaba que Ricard, el hermano de Ramón Pichot le tocara piezas con el violonchelo. (...) Braque en las ocasiones que visitaba a su familia en Le Havre cantaba, bailaba y tocaba el acordeón en los bares del puerto, y también su amigo Vlaminck se ganaba la vida tocando el violín en bandas gitanas. Parece que Picasso no tenía muy buen oído, no poseía muchas cualidades de afinación.

Picasso, una vez más, entre música. En relación a esto dice García Marco:

Conociendo la fuerte personalidad de Picasso, y alimentando siempre su liderazgo, se sentiría molesto ante sus limitaciones musicales o de oído, y al no ser capaz de dominar ningún instrumento. Quizás al no poder deslumbrar en las numerosas veladas musicales que su círculo de amistades realizaba, siempre negó esa influencia de la música, ya que se sentiría incómodo en su relación con la música culta. En su círculo de amistades francesas, norteamericanas, prusianas... aprovechó su pasión por el flamenco y el cante jondo.

Las obras que Picasso realiza con Braque en 1911 en Céret durante tres semanas son consideradas por muchos la culminación del cubismo analítico. Los instrumentos que pintará Picasso siguen siendo mandolinas y guitarras en su mayoría: como dice Sopena, «seguir la evolución del instrumento más familiar y querido, la guitarra, es cubrir bien las etapas del cubismo». Pueden citarse también el clarinete, una lira o incluso una kalimba, según García Marco. Son más que frecuentes las volutas de los instrumentos de cuerda, y aparecen también signos musicales. Puede decirse que su simplificación es cada vez mayor, pero siempre ofrece signos inteligibles para reconocer el instrumento (Imagen XIX, se aportan los ejemplos mencionados, aunque hay infinidad).

La entrada a escena de Eva Gouel a partir del otoño de 1911 marcará un nuevo protagonismo de la guitarra, incorporada como alusión a su enamorada, así como otra suerte de símbolos, destacando las letras *Ma Jolie* (que representaban su amor al referirse al estribillo de la canción *Dernière Chanson*, de Harry Fragson, que escuchaban juntos al conocerse: «*Oh Manon ma Jolie... mon coeur che dit bonjour...*»: el cuplé de moda en Montmartre. Es el caso de *Ma jolie, Mujer con guitarra* (Imagen XX), en la que, además, aparece una clave de sol muy

bien ejecutada, nada que ver con las de su primera época.

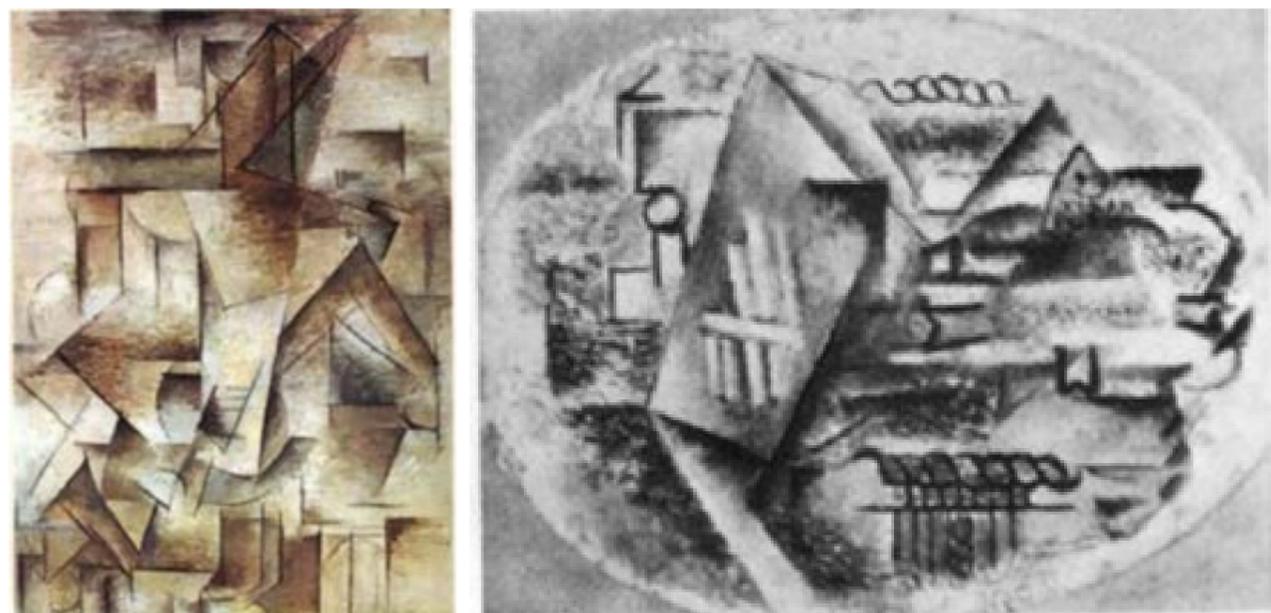


Imagen XIX. Ejemplos de cubismo analítico: guitarrista y kalimba (arriba, de izq. a dcha.), lira, clarinetista y acordeonista (abajo). Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 260-290.



Imagen XX. Ma jolie, Mujer con guitarra, París, otoño de 1911. Extraída de GARCÍA MARCO, p.293.

3.4.3 Cubismo sintético

El período dedicado al cubismo sintético abarca entre 1912 y 1914. Las referencias a Eva con *Ma Jolie* son más que habituales (Imagen XXI), y en esta época aparecerán también partituras, que ya estaban presentes desde el cubismo temprano y ahora invadirán la obra. García Marco dice que son innumerables las ocasiones que aparece el pentagrama en la obra de Picasso. La novedad en este momento es introducir, literalmente, la partitura, gracias a las posibilidades que ofrece el *collage*. Destacan especialmente en este sentido los cuadros realizados en otoño de 1912, con cuatro que presentan partituras enteras y otros con fragmentos, todas ellas auténticas, editadas realmente. Por ejemplo, en *Violín y partitura* de 1912 (Imagen XXII) se puede observar la cuarta página de la *chanson française Trilles et Brasiers* de Désiré Dihau. Se trata de música más popular, el tipo de música que le gustaba a Picasso, mientras que en Braque las referencias musicales serán a música «culta», como Bach o Mozart, no solo en las partituras sino también en los textos. Dicen Sopeña y García Marco que la única música no popular que le gustaba a Picasso, y que solía tararear, era la melodía principal de *Petrushka* de Stavinsky, estrenada en París en 1911:



Imagen XXI. Otros ejemplos cubistas que contienen Ma jolie, Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 370-380



Imagen XXII. Ejemplos de obras con partituras. Extraídas de GARCÍA MARCO, pp. 370-390.

(...) hay un aire que canta a menudo, siempre el mismo, y alegremente: un aire de Petrushka. Y sus ojos se iluminan a las luces de las candilejas. En la plaza. Un guitarrista y un flautista vienen a sentarse cerca de Picasso. Tocan. El guitarrista es blanco y el flautista negro. Picasso los quiere mucho. Además, es bonito verlos en la arena tocando. Picasso dice: Cuando yo hacía músicos-arlequines, quería hacerlos así.

Continúa Picasso representando instrumentistas, como puede verse en *Hombre con violín* (Imagen XXIII). Presenta novedades en el color y los elementos característicos del instrumento, como las eses, el cordal, la cabeza, el puente y las cuerdas. De hecho, durante este período creativo es más común encontrar el instrumento solo, sin ejecutante, al contrario que en el resto de etapas. En *Mujer con guitarra* (Imagen XXIV), se comprueba la austeridad de la figura femenina y la reducción conceptual del instrumento a un rectángulo, si bien las vetas de la madera son totalmente realistas, como es habitual en el período sintético.



Imagen XXIII. Hombre con violín, primavera 1912. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 370.



Imagen XXIV. Mujer con guitarra, 1913/14. Extraída de GARCÍA MARCO, p. 390.

Será en esta época cuando comiencen los ensamblajes y las diferentes técnicas escultóricas, muy bien analizadas por Luque en las que, una vez más, sobre todo la guitarra, y también el violín, tendrán un papel excepcional: «Picasso convirtió un instrumento musical, sea casualidad o no, casi siempre de cuerda, en objeto único de la representación, en tema exclusivo de sus esculturas». Luque señala, en este sentido, una posible interpretación de la elección del instrumento:

(Picasso) Le reconoció a Kahnweiler la ambigüedad formal y temática, en tanto que la guitarra asume las formas, el contorno, de la mujer joven y bien

proporcionada. Spies, de acuerdo con ello, vio el origen de la ambigüedad, del doble lenguaje, en un artículo (...), publicado en *Arte Joven* (...) La identidad formal con el cuerpo humano, posible por la visión elemental de los objetos, reducidos a planos en el cubismo sintético, llevó a Spies a considerarlos instrumentos musicales antropomorfos.

(...)

Spies se preguntó por la función de las primeras interpretaciones escultóricas de instrumentos musicales, que justificó como modelos de taller cuyas propiedades proceden de los reales incluidos en escenificaciones más complejas con el mismo objetivo y otras pretensiones, lo cual implica, en concordancia con el origen formal que defendió, que Picasso llegó a la escultura cubista del período sintético, esto es, a *Guitarra I* y *Guitarra II*, a través de la realidad del taller. Su opinión es acertada.

En base a esto, Luque concluye que el origen es «exclusivo formal, en el doble orden técnico y material, avalado por el testimonio de Picasso a Spies, *no entiendo nada de música*». Así, pueden observarse sucesivas versiones de la guitarra, en las que se incorporan y se mezclan materiales, formas, colores, volúmenes y representaciones. Spies estableció para las guitarras y los violines una secuencia general: proyectos, ensamblajes con cartones, con maderas y, por último, los metálicos. Luque indica que fueron «obras singulares por tres motivos principales, la nueva valoración de la materia; el desarrollo de criterios técnicos adecuados e inéditos en la producción plástica; y el novedoso planteamiento formal, punto de partida del concepto escultórico de vanguardia y de los estilos consecuentes más radicales». Spies publicó una fotografía en la que mostró *Guitarra I* (Imagen XXV) como un modelo de taller a partir del cual compuso dos grupos de obras; Luque indica que «el orden constructivo mediante planos de cartón a distintos niveles es el precepto u objetivo final impuesto en la aplicación del sistema, el modo de resolver las variaciones formales que la vincula a la segunda fase del período sintético». A partir de esa obra, en cartón y cuerda, realizará variantes, como *Guitarra II* (en chapa y alambre), hasta IX. Otros ejemplos son los violines, o los guitarristas, composición más compleja, así como la célebre *Mandolina y clarinete*, dice Luque, «una de las esculturas cubistas más importantes e influyentes en su época y desde entonces» (Imagen XXVI).

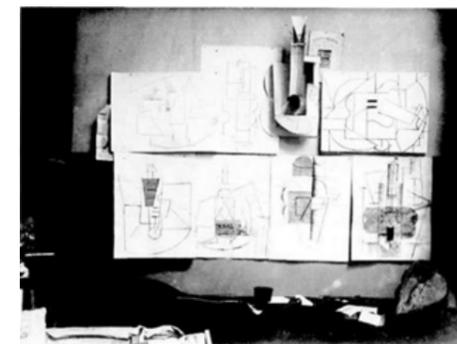


Imagen XXV. Fotografía, tomada en el taller de Picasso, en 1912., Extraída de LUQUE, Picasso, el valor..., p. 230.

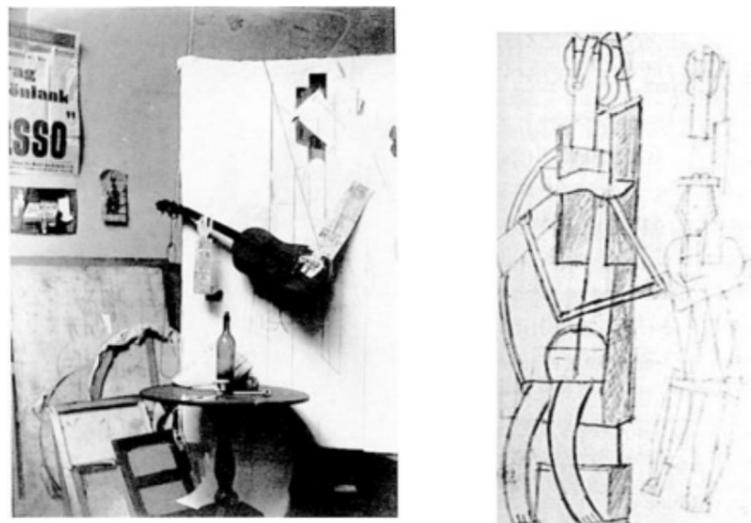


Imagen XXVI. Guitarra I, Guitarra II, Violín, Mandolina y clarinete, Guitarristas. Extraídas de LUQUE, Picasso, el valor..., pp. 229-247.

3.5 Los Ballets

Para Chinchilla, la plástica creada en torno a la escenificación de los *ballets* constituye un episodio ilustrador de la revolución pictórica que se produce dentro del mundo del espectáculo, convirtiendo la plástica teatral en un campo de experimentación para los ideales estéticos de vanguardia, además de un elemento esencial en el desarrollo de la representación: «la pintura, unida a la música y coreografía, se propone ofrecer al público un arte superior, basado en la fusión de las diferentes artes como portadores de una misma idea estética». La obra de arte total, que decía Wagner.

En un París catalizador de artistas que buscaban una nueva óptica, para la autora no resulta casual que Diaghilev, el director de moda, reuniese en su espectáculo a los artistas, dice «más inconformistas y famosos de la época»:

A través de la nómina de pintores encargados de la escenografía de las sesiones

musicales dirigidas por Diaghilev, descubrimos la presencia de los principales artistas que protagonizaron algunos de los movimientos de vanguardia durante las dos primeras décadas de nuestro siglo. El fauvismo estará representado por Matisse en la creación de los decorados y vestuarios de *Le Chant de Rossignol* de Stravinski y por Roualt, escenógrafo, en la representación de *Le fils prodige* de Prokofiev. El cubismo se proyecta en las numerosas intervenciones escénicas picassianas, entre ellas, *El sombrero de tres picos* o las de Braque para la representación de *Lefacheux* de Auvic. La presencia de Larionov, coreógrafo y decorador de obras como *Renard* de Stravinski, nos acerca al movimiento rayonista, junto con Gonkcharova, escenógrafo en el estreno de *Suadebka* de Stravinski. También el surrealismo tiene cabida en espectáculos como *Romero y Julieta* de cuyos decorados se encargaron Max Ernst y Miró.

A continuación se tratarán las incursiones de Picasso en el *ballet*, marcadas por la experimentación y por eclecticismo, indican los diversos expertos. Sopena señala que el impulso que lanzó a Picasso no ya al teatro, sino al *ballet*, se debió a que «desde su niñez hasta la víspera de morir tuvo la máscara, el disfrazarse, como un juego muy querido», citando también el interés por el cuerpo como movimiento, el protagonismo del circo y, en el fondo, la voluntad de humanizar el cubismo. Picasso servirá de modelo para multitud de artistas desde su primera incursión en esta disciplina.

1.1.1 Parade

Ya se ha mencionado a Satie anteriormente por ser el pianista de *Le Chat Noir* y de *L'Auberge du clou*, conociendo así a Utrillo, Casas, Rusiñol y Zuloaga, pintando todos ellos su retrato. Picasso se encuentra con él en 1916, como indica Kahnweiler:

(...) el querido Erik Satie, nuestro buen maestro como le llamábamos, que era mayor y cuyo encuentro no perjudicó en absoluto a Picasso, al contrario. Era un hombre admirable. También en él se despertó un cierto clasicismo por entonces. (...) Satie era otro mundo (...) Nuestros mundos no tenían nada que ver. Y el encuentro con él se produjo realmente gracias a *Parade*.

Picasso se encuentra con la posibilidad de trabajar para Sergéi Diaghilev gracias a Eugenia Errázuriz, mecenas chilena, dice Kochno citado por Murga, aunque indica que «no hay que olvidar los lazos que por entonces se estrechaban entre los círculos

integrados por Cocteau, Misia, Satie, Matisse, Guillaume Apollinaire y otros tantos» . Picasso se incorporará a la compañía en 1916 para realizar el proyecto de *Parade*. Su estancia en Italia gracias a esta oportunidad ha sido vista como el comienzo de la etapa neoclásica del pintor, en la línea del retorno al orden.

Parade fue una de las piezas más rompedoras de la compañía, estrenada en 1917 en el Théâtre du Châtelet, con libreto de Cocteau, partitura de Satie y coreografía de Massine. Indica Murga que el montaje coreográfico perdió importancia en comparación con la escenografía y la parte plástica del espectáculo, como constataron las crónicas del estreno y las reposiciones, ya que se vio muy condicionada por el diseño de los figurines de Picasso, destacando sus *managers* (Imagen XXVII), sus esculturas efímeras, tratadas por Luque, y que suponen la materialización tridimensional de las experiencias pictóricas cubistas. Destaca, además, el telón, que representaba una escena circense en línea con la época rosa, pero con un anticipado estilo neoclásico. De hecho, añade los personajes recurrentes por entonces, como los saltimbanquis, el torero, el marinero o la bailarina (Imagen XXVIII). El telón de fondo seguía las líneas cubistas, con facetas y perspectivas múltiples. Este primer *ballet* picassiano no se volvió a representar hasta tres años más tarde, cuando formó parte de una *Soirée Picasso*, en la que se homenajeó la labor escenográfica del artista español.



Imagen XXVII. Managers o esculturas efímeras para Parade. Extraída de Pinterest.com.



Imagen XXVIII. Telón de Parade. Extraída de arte.laguia2000.com

1.1.2 El sombrero de tres picos

El siguiente *ballet* que Picasso realizó para Diaghilev fue *El sombrero de tres picos*, estrenado en el Alhambra Theatre de Londres el 22 de julio de 1919, con partitura de Manuel de Falla y coreografía, otra vez, de Massine. Su realización vino impulsada por las visitas de la compañía rusa a distintas ciudades de España, de modo que sus creadores se inspiraron en los paisajes, las tradiciones, las músicas, las historias y la cultura del país. Se conservan más de un centenar de bocetos de Picasso para la escenografía y las figuras (Imagen XXIX). Massine, en sus memorias, dice:

Nuestra estancia en Barcelona fue iluminada por la llegada de Falla con la partitura completa de *El sombrero de tres picos*. Picasso, que iba a diseñar el decorado del *ballet*, ya se había unido a nosotros, y los tres —Diaghilev, Picasso y yo— escuchamos mientras Falla tocaba su composición para nosotros. (...) Picasso, inspirado por el estilo musical del siglo XVIII, inmediatamente comenzó sus bocetos para los trajes y el decorado dieciochescos.



Imagen XXIX. Bocetos para El sombrero de tres picos. Extraída de Pinterest.com

El trabajo de Picasso rescataba la tradición española que fascinaba en el extranjero combinado con la tradición vanguardista, si bien la representación no resultó tan rupturista como *Parade*. Si esta había presentado elementos herederos del cubismo, el lenguaje de *El sombrero de tres picos*, dice Murga:

(...) sería más homogéneo en la línea neoclásica y deslumbraría por su imaginación, su color, su repertorio decorativo, y su capacidad de aunar tradición y formas nuevas con total armonía. Ello convertiría a este *ballet* en un clásico

moderno, conservándolo en el repertorio, representándolo cientos de veces y difundiendo las aportaciones de Picasso por múltiples países y públicos diferentes.

En este caso, el telón representaba una estampa estereotípica española, con majas con mantilla y abanico, un caballero con capa y sombrero, un niño vendedor de naranjas, una botella de vino, y toros y picadores en la arena de la plaza, de forma que resumía los acontecimientos que sucedían en la representación (Imagen XXX). El telón de fondo, realizado en colores más apagados y opacos para potenciar el vestuario, presentaba un pueblo andaluz esquemático, de casas encaladas. Polunin, encargado del taller de la escenografía de la compañía, indica:

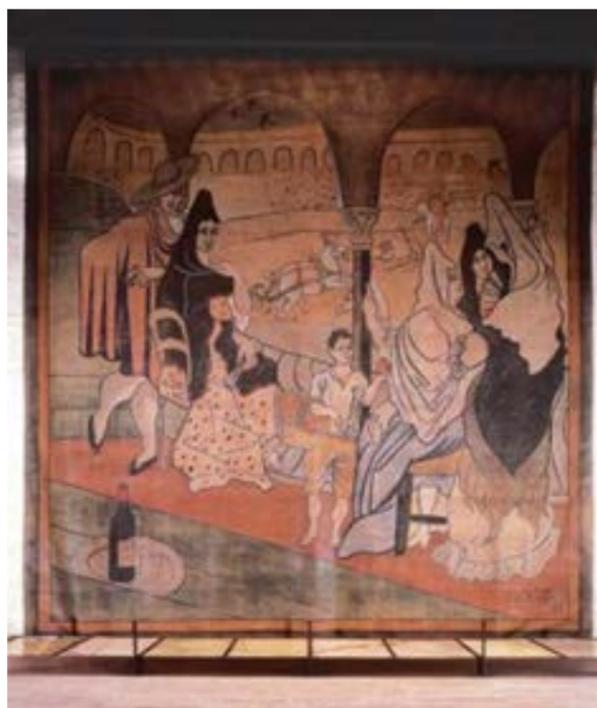


Imagen XXX. Telón de El sombrero de tres picos. Extraída de Pinterest.com

Después de haberme ocupado durante tanto tiempo de la escenografía complicada y ostentosa de Bakst, la austera simplicidad de los dibujos de Picasso, con su total ausencia de detalles innecesarios, la composición y unidad de los tonos- en definitiva, el carácter sintético del conjunto - era asombrosa. Era como si uno hubiese pasado mucho tiempo en una habitación calurosa y saliese al aire fresco.

Los bocetos realizados por Picasso para el decorado, maquillaje y vestuario de *El sombrero de tres picos* continúan siendo considerados y admirados como auténticas obras de arte con entidad propia.

1.1.3 *Pulcinella*

El compositor ruso Igor Stravinsky llega a París en 1911, estrenando ese mismo año *Petrushka* y el 29 de mayo de 1913, *La Consagración de la primavera*, descrito el acontecimiento por todos como un verdadero escándalo en la ciudad y como uno de los momentos cumbre en la Historia de la Música. A este estreno asistió Gertrude Stein, por lo que puede imaginarse que llegó perfectamente a oídos de Picasso. La ausencia de tonalidad, la ruptura métrica y constantes síncopas, las disonancias, la asimetría y la violencia de la pieza hicieron que la versión como *ballet* no gustara en absoluto, no así la posterior adaptación a concierto. García Marco indica que estas características de *La Consagración* pueden encontrarse también en la

pintura del cubismo sintético:

(...) como en la *Consagración* (...) en la que se mezclan elementos violentos para el público creando asimetría sin perder la estructura, encontramos también en la pintura del cubismo sintético, que cada uno de los planos pintados del violín son una entidad disociada y definida con claridad, por su color y textura. Era posible tratar el color como un elemento independiente de la composición pictórica, separando la forma del color, con el mismo planteamiento concurren los elementos dispares y frenéticos de la música de Stravinsky.

Sopeña, indica:

El conjunto agresivo de la *Consagración* está, de alguna manera, predeterminado por seis años de cubismo no menos agresivo. Son distintos mundos, pero ese imperio de la inspiración rítmica, ese radical antisentimentalismo, ese predominio de la vitalidad sobre la belleza y ese descuajaringar el campo normal de los instrumentos y esa barrera contra la evanescencia y la evasión son revoluciones que el cubismo había planteado antes.

Cocteau, ante el rechazo, se preguntaba: «¿Cómo puede ser que los violentos detractores de *La Consagración* no sean los adversarios del cubismo y viceversa? ¿Ya que en ambos casos se trata de un solo y mismo desafío: el de la modernidad?».

Sin incidir más en estas disertaciones, la relación de Picasso con Stravinsky llegará tras el rotundo éxito de *El sombrero de tres picos*, encargándosele *Pulcinella*, estrenado el 15 de mayo de 1920 en el Théâtre National de l'Opéra de París. La pieza utilizaba una partitura de Stravinsky escrita a partir de temas de Pergolesi, con coreografía del ya habitual Massine. El montaje se inspiraba en la *comedia dell'arte* italiana que tanto gustaba a Picasso y cuyo conocimiento había ampliado en Nápoles, mientras se ultimaba el estreno de *Parade*. El primer trabajo propuesto por Picasso no satisfizo las ideas de Diaghilev, que buscaba una puesta



Imagen XXXI. Bocetos para Pulcinella. Extraída de Pinteres.com.

en escena que bebiese de la vida ambulante de las compañías de teatro en el sur de Italia del XVIII. El malagueño había diseñado escenas que acontecían en el interior de un teatro, EL PÁJARO DE BENÍN 6 (2020), págs. 152-187. ISSN 2530-9536

jugando con el concepto de representación dentro de la representación. Descartó estas ideas (reaprovechándolas luego en *Cuadro Flamenco*) y mostró una localización nocturna en una calle de Nápoles. Los figurines serán más sueltos que en *El sombrero* y menos transgresores, con formas y colores inspirados en los espectáculos teatrales napolitanos. Los bocetos de los telones empleaban la combinación de colores limitados al blanco, gris, marrón y azul (Imagen XXXI).

1.1.4 *Cuadro Flamenco*

Poco después de *Pulcinella*, Picasso llevará a cabo el encargo de *Cuadro Flamenco*, un nuevo *ballet* de tema español, estrenado en el Théâtre de la Gaîteté-Lyrique el 17 de mayo de 1921, para el que se contó con estrellas locales del flamenco que improvisaron sobre el escenario. La historia de *Cuadro flamenco* surge de un viaje de Diaghilev a Madrid, donde disfrutó dicha danza; también contempló la Semana Santa sevillana, y se decidió a montar un espectáculo basado en ello. Inicialmente pensó en Juan Gris como escenógrafo, pidiéndole opinión a Picasso, siendo ésta afirmativa. La historia cuenta que antes de poder avisar a Gris, Picasso ya tenía elaborados todos los bocetos para la obra, y es que, como se ha indicado, rescataba la propuesta picassiana para *Pulcinella*, basada en el juego ficción-realidad. Otra versión es que el malagueño disuadió al ruso, alegando la falta de tiempo de Gris para acometer el encargo. Al parecer, la intervención de Manuel de Falla fue fundamental a la hora de seleccionar los cantos y bailes.

Picasso se afanó en el proyecto, como prueban los numerosos bocetos y preliminares que realizó (Imagen XXXII). Se conservan algunos figurines cuya profusión de detalles en la labor de reinterpretación de la indumentaria folclórica española enlaza directamente con *El sombrero de tres picos*.



Imagen XXXII. Preliminares para Cuadro Flamenco. Extraída de Pinterest.com.

1.1.5 *Mercure*

En 1922 Picasso diseñó una nueva versión del telón de fondo para *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy al perderse el original de 1912, de Bakst, aunque pasó desapercibido por su sencillez. El último espectáculo que realizará será *Mercure*, en 1924, que no formó parte del repertorio de los *ballets* rusos de Diaghilev pero pertenece a la misma etapa. El encargo fue de Étienne de Beaumont, con partitura de Satie y coreografía de Massine. Los tres habían trabajado juntos en *Parade* y volvieron a buscar una obra vanguardista. El tema era clásico, satirizado, protagonizado por figuras de la mitología griega sin argumento concreto ni narrativa conductora. El telón de boca presentaba un pierrot y un arlequín tocando música, en estilo diferente a los anteriores, dice Murga:

El uso de grandes manchas de color sobre las que delineó un trazo ágil, caligráfico, como el que juega con un hilo de alambre, conecta con la experimentación que en esos años compartía, por una parte, con la escultura de Julio González y Pablo Gargallo, y, por otra, con la escritura automática surrealista, presente en los cadáveres exquisitos del grupo de André Breton o en las láminas de aquellos años de José Moreno Villa.

El mayor hallazgo del malagueño en este espectáculo es el hecho de completar el decorado con elementos de tres dimensiones, algo que ya hizo en *Parade* con sus esculturas efímeras, pero esta vez de otro modo: colocó esculturas de madera y alambre dispersas por el espacio, que se iban modificando conforme avanzaba la representación (Imagen XXXIII). Ésta fue un escándalo ya que no se comprendieron las innovaciones realizadas.

Picasso colaboró una última vez con Diaghilev en 1924, cuando éste le pidió utilizar

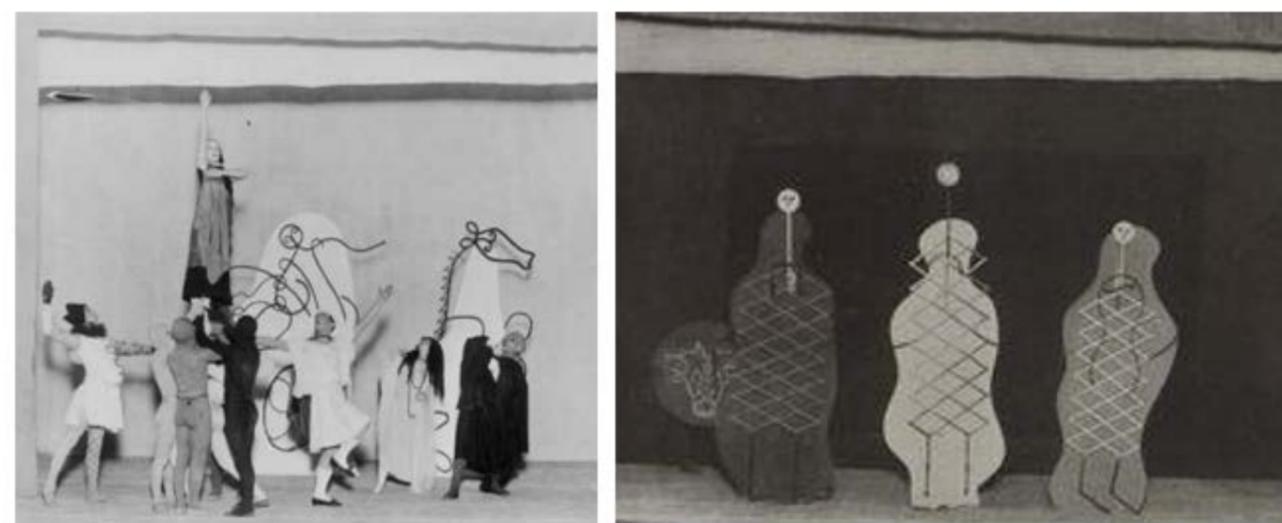


Imagen XXXIII. Esculturas para Mercure. Extraídas de Pinterest.com.

Dos mujeres corriendo por la playa para su ballet *Le train bleu*. No volverá a tener una implicación tal con el género, aunque deben citarse otras colaboraciones aportando ideas o

prestando obras como en *Gernica*, de Roland Petit, ya en 1945, *Le rendez-vous*, del mismo, e *Icar*, de Lifare, en 1962.

Para cerrar este apartado, resulta interesante la afirmación de Murga, citando a Steegmuller:

Las novedades artísticas de Picasso llegaron al público de forma más amplia, a través de esta faceta como escenógrafo y figurinista y fueron apreciadas mucho antes que las que realizó para exposiciones y coleccionistas (...) no cabe duda de que Picasso aprendió nuevos recursos de plástica y expresión gracias al medio teatral, lo que le aportaría una sabiduría multifacética que volcaría más tarde en cuadros o esculturas de gran frescura y espontaneidad. En mayor o menor medida, en sus obras siempre apareció como creador y generador de la idea de forma contundente y clara, lo que en alguna ocasión le llevó a tener enfrentamientos con los miembros de la compañía y sus colaboradores.

1.5 Vuelta al realismo y otras obras

Picasso realizará sus primeros dibujos realistas en 1914, aunque nunca abandonará realmente el cubismo, ni los instrumentos musicales e instrumentistas, como es el caso de las dos versiones de *Los tres Músicos* (Imagen XXXIV) donde representa un arlequín violinista, un pierrot con clarinete y un monje con un acordeón (en la otra versión, con partitura), *La danza* (Imagen XXXV), *Personaje con guitarra*, *El violoncellista*...

Otras referencias musicales menos estudiadas por los expertos son las que aparecen en obras como *Bañistas* o *Siete bailarinas* (Imagen XXXVI), donde se observan posturas de *ballet*, así como las numerosas representaciones de faunos flautistas (Imagen XXXVII), o *Joven del espejo, desnudo, tocador de flauta de pan, y niño*, sin olvidar su *El piano* (Imagen XXXVIII), de 1957.



Imagen XXXVI. Siete bailarinas, 1919.
Extraída de whaoart.com



Imagen XXXVII. Faunos, 1948. Extraída de elmundo.es

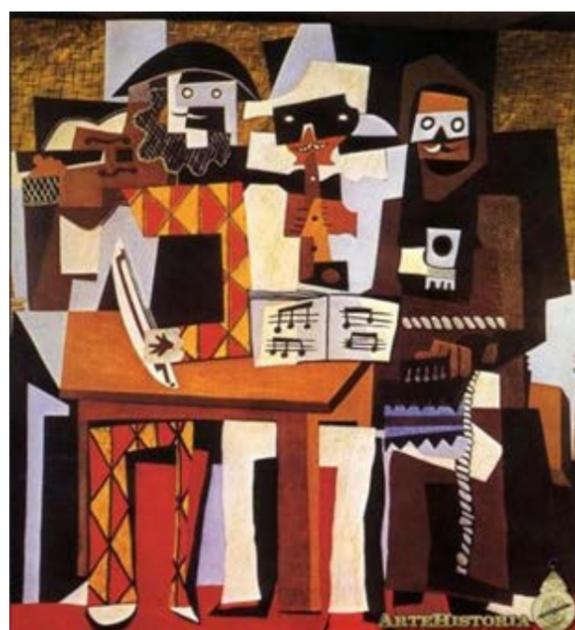


Imagen XXXIV. Los tres músicos.. Extraída de Arthistoria.com

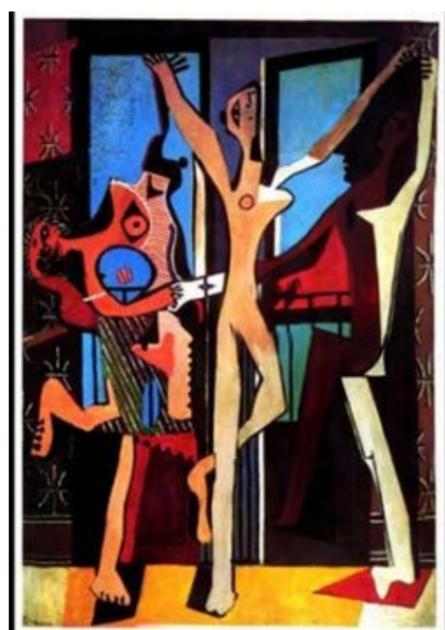


Imagen XXXV. La danza, 1925.
Extraída de Pinterest.com



Imagen XXXVIII. El piano, 1957. Extraída de Pinterest.com

4. Y VICEVERSA

Se ha considerado interesante incluir un breve apartado que de la vuelta a la cuestión: la influencia de Picasso trascendió el arte plástico, y también las fronteras del tiempo, sirviendo a músicos muy diversos para sus creaciones. Comenzando por Enrique Morente, con *Pablo de Málaga*, un disco completo dedicado a Picasso en 2008 y que dejaba ver la desconocida faceta literaria del artista. Morente protagonizó el documental *El barbero de Picasso* y llegó a cantar para él delante del *Guernica* en el Museo Reina Sofía. Otro flamenco, Diego el Cigala, publica en 2005 *Picasso en mis ojos*, colaborando con artistas de la talla de Paco de Lucía o Tomatito.

Cambiando de género, los Modern Lovers grabarán en 1972 la canción *Pablo Picasso*, aunque será Bowie quien la popularice en su álbum *Reality* de 1993. En ella se alaba con envidia el éxito de Picasso con las mujeres. *Picasso's Last Words (Drink to Me)* pertenece al disco *Band on the Run*, de Paul McCartney & Wings, de 1973 y hace referencia, como indica su título, a las últimas palabras del artista. La canción tiene historia: McCartney estaba de vacaciones en Jamaica, coincidiendo con Dustin Hoffman, que se encontraba rodando *Papillon*. Cenando con el actor y su mujer, Hoffman retó al Beatle a que compusiera una canción a partir de una noticia en el periódico, siendo el gran titular el fallecimiento de Picasso, cuyas últimas palabras a sus amigos fueron: «beban por mí, beban por mi salud; saben que yo ya no puedo hacerlo». He aquí el germen del tema.

Otros ejemplos son *Train*, con *Bulletproof Picasso*, en la que el cantante afirma que, cuando uno es artista, lo es a prueba de balas; el trío sueco *Peter, Bjorn and John*, fascinado por el período azul, compondrá *Blue Period Picasso* en 2009; Neil Diamond con *The last Picasso*; o *The Stone Roses*, que se inspiró en el *Guernica*. *Counting Crows* canta en *Mr Jones* «*If I knew Picasso I would buy myself a gray guitar and play*»; Kenny West y Jay-Z también han cantado al artista malagueño en clave de hip-hop.

5. CONCLUSIONES

En la *Introducción* se esbozaron ya algunas consideraciones y dificultades relativas al artículo que acaba de desarrollarse. Se considera ahora que, efectivamente, se ha cumplido el propósito de realizar un recorrido objetivo sobre relación de Picasso con la música a lo largo de su vida siguiendo los presupuestos de diversos investigadores, aunque, como ya se aventuró, no se ha podido discernir con seguridad hasta qué punto la melodía supuso un estímulo creativo o *estuvo* sin más. Sí se podría estimar que los instrumentos musicales constituyeron un medio para alcanzar sus objetivos artísticos, por ejemplo, en cuanto al cubismo. Hay presencia musical obvia en sus obras, no solo de la famosa guitarra sino de clarinetes, violines, acordeones, pentagramas, partituras... Es evidente que a Picasso le gustaba la música popular, los músicos callejeros y ambulantes, el flamenco, el espectáculo. Gracias a sus conocidos y amigos tales como Derain, Jacob, Vlaminck, Kahnwailer, Braque o Gertrude Stein, entre otros, se vio imbuido en ambientes musicales, sin olvidar sus fecundas colaboraciones con Diaghilev, Satie, Stravinsky y Falla, y las pinturas que les dedicó. Pero es arriesgado ir más allá, aún cuando él mismo decía: «el artista es como un receptáculo de sentimientos y sensaciones que vienen de todas partes: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una figura transeúnte o de una telaraña»²⁰⁵; ¿también de la música?

205 LUQUE. «Picasso: sistema creativo propio», op. cit., p. 120.

En el análisis de la bibliografía se han encontrado disertaciones y suposiciones con mayor o menor credibilidad: que Picasso rechazó la música porque era utópica, desconectada de la realidad, asociada a lo abstracto y a él no le gustaba el arte entendido de ese modo; que no se le daba bien y esta lacra, asociada a su fuerte personalidad, haría que la negara... además de reiteradas y bucólicas sinestesias y frecuentes intentos de los autores por ver lo que quieren ver donde quieren verlo, y esto resta rigor a cualquier afirmación. Es por ello que se ha decidido fundamentar el desarrollo en hechos neutrales, citas, anécdotas y acontecimientos, dejando siempre clara la opinión del propio Picasso al respecto, y el juicio abierto al lector. Quizá en otras épocas, en otros artistas, hubiera sido más fácil. Ciertamente, se confiaba en deducir algo más.

En cualquier caso, resulta interesante observar la unión y el conocimiento recíproco que tenían entre sí los diferentes artistas, aún siendo de especialidades diversas, los contactos que establecieron y los magníficos resultados que se lograron: ese nexo, como catalizador de experiencias y flujo creativo, es un hecho que debería mantenerse perenne en el devenir histórico. Por último y lo que se considera más importante, el gran ejercicio crítico que ha supuesto la elaboración para la autora, precisamente, para no ver lo que quería donde quería, cerciorándose de la dificultad que implican ese tipo de análisis: quizá sea esa, precisamente, la causa de la escasez de fuentes al respecto. El acercamiento a la obra de Picasso realizado desde una perspectiva alternativa ha resultado muy fructífero y, seguro, podría tener posibilidades si se aborda desde la óptica oportuna, más objetiva, más científica, más aséptica, sin dejarse llevar por sentimentalismos líricos y poesías, algo que resulta encantador y terriblemente seductor cuando se tratan temas de índole artística. La solución, tal vez, la tenga Luque²⁰⁶.

La aprehensión del sistema, es, pues, una condición imprescindible para su comprensión. Ésta no tiene nada que ver con la otra realidad que supone conocer a Picasso, saber mucho de él y de su obra. Conocer y comprender son dos verbos distintos, para conocer a Picasso o a cualquier artista sólo hay que acumular documentos o leer sobre él; para comprenderlo es necesario mucho más, hay que realizar una actividad superior, intelectual, abstracta, reflexiva, ello de modo teórico y práctico, teniendo en cuenta la información acumulada, pero, sobre todo, enfrentándose a la realidad expresiva de la obra. Ello sucede en la dimensión estética, ámbito imprescindible para completar el conocimiento del sistema de Picasso, o, lo que es lo mismo, de la totalidad de su obra.

206 Ib., p.128.

6. BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. *Sobre la música*. TAFALLA, Marta y VILAR, Gerard (traducción). Barcelona, Paidós. 2000,

ALZATE CUERVO, Gastón. «La abstracción pictórica y la música» en *Universitas Humanística*, Vol. 38, nº 38, 1993, pp. 72-77.

CADENA SER MÁLAGA, «Picasso, musa del rock y el pop», en *Cadena Ser* [en línea], octubre de 2015, < https://cadenaser.com/emisora/2015/10/21/ser_malaga/1445436617_942796.html> [Última consulta: noviembre 2019].

CHINCHILLA MARÍN, Isabel. «La música de Manuel de Falla en conexión con la plástica teatral de vanguardia» en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº17, 1985-86, pp.67-76.

DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza Forma, 2006.

GARCÍA MARCO, Cecilia. *El impulso creativo de la música: análisis de la presencia musical en la pintura de Georges Braque y Pablo Picasso hasta 1914* (tesis doctoral). SENABRE LLABATA, Carmen (directora). Universitat de València, 2012.

LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924» en *Norba: Revista de arte*, nº25, 2005, pp.199-217.

LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso, el valor del vacío en las esculturas ensambladas con cartones, tablas y chapa, en París, en 1912 a 1915» en *Trocadero; Revista de historia moderna y contemporánea*, nº23, 2011, pp.213-248.

LUQUE TERUEL, Andrés. «Picasso: sistema creativo propio» en *Espacio y Tiempo: Revista de Ciencias Humanas*, nº21, 2007, pp.109-136.

MARCO, Tomás. *Historia General de la Música: El siglo XX*. Madrid, Istmo, 1985.

MURGA CASTRO, Idoia. *Pintura en danza: los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Madrid, CSIC, Instituto de Historia, 2012.

PASTOR PRADA, Raquel. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar* (tesis doctoral). LÓPEZ FERNANDEZ CAO, Marian (directora). Universidad Complutense de Madrid, 2012.

PITA, P.M. «Algunas canciones inspiradas en Pablo Picasso», en *ABC Cultura* [en línea], p`abril de 2016, <https://www.abc.es/cultura/musica/abci-algunas-canciones-inspiradas-pablo-picasso-201604081946_noticia.html> [Última consulta: noviembre 2019].

SOPEÑA, Federico. *Picasso y la Música*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

VALDEBENITO, Lorena y CARRASCO, Edison. «Las relaciones entre la música y la pintura en el pensamiento de Theodor Adorno» en *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Año 4, Vol.1, 2011, pp.44-57.

VOLTA, Ornella et al. *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona. Museu Picasso / Àmbit Serveis Editorials, 1996.