

# El ballet de *Parade* de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería de L'Effort Moderne

Belén Atencia Conde-Pumpido

Universidad de Málaga

belenatencia@hotmail.com

**RESUMEN:** Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial, los artistas parecen haberse alejado de la estética cubista en pos de un clasicismo más acorde con la situación político-social del momento. Sin embargo, Léonce Rosenberg aglutinará a una serie de artistas cubistas en torno a una nueva galería, *L'Effort Moderne*, la cual aún no es conocida ni por el gran público ni por los críticos de arte. En este contexto, y de manera independiente a la galería de Rosenberg, Picasso presenta su último trabajo: los decorados de *Parade*, realizados para el empresario de ballets rusos Serge Diaghilev y con una decidida estética cubista que beneficiará, sin pretenderlo, la propaganda orquestada por Rosenberg para la inauguración de su galería.

**PALABRAS CLAVE:** Cubismo, *Parade*, Picasso, Léonce Rosenberg, Diseños, L'Effort Moderne.

## The Ballet of *Parade* and its Significations in Cubism Aesthetic of the Galerie L'Effort Moderne

**ABSTRACT:** After the outbreak of the First World War, the artists seem to step away from the cubist aesthetic toward a classicist style which better reflected the socio-political situation at the time. However, Léonce Rosenberg gathers a series of cubist artists around a new gallery, *L'Effort Moderne*, which is not yet acknowledged by the general public, nor by the art critics. In this context and independently from Rosenberg's gallery, Picasso presents his last work: the set designs for *Parade* made for the Russian ballet impresario Serge Diaghilev and with a decided cubist aesthetic that will unintentionally benefit Rosenberg's propaganda for the opening of his gallery.

**KEYWORDS:** Cubism, *Parade*, Picasso, Léonce Rosenberg, Designs, L'Effort Moderne.

Recibido: 9 de abril de 2016 / Aceptado: 15 de septiembre de 2016.

Que Picasso fue el líder del cubismo hasta 1914 es evidente. Sin embargo, cuando Léonce Rosenberg<sup>1</sup> comienza a realizar las exposiciones personales del grupo cubista en *L'Effort Moderne*, el malagueño sigue viéndose como el paladín indiscutible del movimiento. Pese a ello, el pintor llevaba casi dos años sin relacionarse de manera directa con el grupo cubista y su vida había dado un giro radical: su matrimonio con Olga Khokhlova en 1918 y sus asiduos viajes con esta, por otro lado, lo habían mantenido lejos de París, imposibilitando el contacto directo con estos.

Por otra parte, Picasso era uno de los pocos dentro del grupo que no tenía un contrato en exclusiva con Rosenberg y que se limitaba a venderle obras al marchante de forma independiente. Tampoco estaba particularmente interesado en conformar un grupo cubista que fuese visto como un colectivo tras la guerra, mientras el resto de los integrantes lo deseaban<sup>2</sup>. Ello explica el hecho de que, a diferencia de la mayoría de ellos, sí expusiese en algunas de las pocas muestras que se celebraron en París en 1916<sup>3</sup>.

Esto no fue visto con buenos ojos por todos los integrantes de la galería: por ejemplo, Metzinger critica su participación en el *Salon d'Antin*, puesto que la inclusión de los cubistas en esta tenía una doble intención: «Comment se fait-il que Ma-

---

ATENCIA CONDE-PUMPIDO, Belén: «El ballet de *Parade* de Picasso y su papel en la estética cubista de la galería de L'Effort Moderne», *Boletín de Arte*, n.º 37, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2016, pp. 71-78, ISSN: 0211-8483.

tisse, Picasso et quelques autres –pourtant renseignés– aient continué á marcher? C'est regrettable»<sup>4</sup>. Por su parte, Gris trataba de quitarle importancia al asunto: «J'ai moi-même montré á Picasso mon étonnement pour sa nouvelle manière de se faire voir. Il m'a répondu que pendant la guerre il n'ose rien refuser á aucune manifestation d'art français de peur d'être mal vu. Pour lui, comme pour Matisse [étant] donné leur célébrité, la raison est assez plausible. Refuser ici leurs concours ayant vendu tant de tableaux á l'étranger ça paraît trait drôle» (Gris, 1916).

La separación por parte de Picasso del resto de los cubistas viene de la mano de la ampliación de su círculo de amistades, por otra parte, y más concretamente de Jean Cocteau. El encantador a la par que frívolo y esnob Cocteau, de tan sólo veintiséis años –que ya conocía a parte de los cubistas que habían integrado la *Section d'Or*–, había conseguido enemistarse con muchos de los literatos y personajes pertenecientes al *beau monde* parisino. Ante la tensa situación política del París del momento, Cocteau veía la posibilidad de sacar tajada de la coyuntura: frente a un arte orientado hacia una rama de derechas o izquierdas<sup>5</sup>, el literato encontraba factible unir ambas tendencias (Stegmuler, 1970: 142). Para ello, su plan de acción sería conciliar el clasicismo de los Ballets Rusos de Diaghilev con los artistas modernos tratando de sacarlos de su hermetismo<sup>6</sup>. ¿Y quién más moderno que Picasso?

Cocteau conoció a Picasso en 1915<sup>7</sup> a través del amante de su amiga Valentine Gross, Edgar Varèse<sup>8</sup>, tratando desde un primer momento de convencerlo de pasar de su «intelectual» vocabulario a otro más legible y accesible, más del gusto de la burguesía del momento. En opinión de Kahnweiler, la situación personal de Picasso en aquellos momentos en los que había perdido a Braque, que estaba en el frente, a su marchante, exiliado por entonces, y a su amante, que había muerto de cáncer, fueron claves para que la estrategia de Cocteau tuviese efecto: «Ce qui avait été fait de 1907 á 1914 était du travail en équipe. L'absence de Braque avait beaucoup désorienté Picasso et il est probable que celui-ci lui aurait, du moins á cette époque (car il travailla lui-même plus tard pour Diaghilev), déconseillé de collaborer aux Ballets Russes. Cocteau était très dangereux car il voyait tout sous un aspect mondain. Il a profité de ce que Picasso était seul pour lui mettre le grappin dessus. Il a profité de son isolement, de la mort d'Eva, de son désir de

changement, de sa crainte aussi –car je n'avais plus aucune activité de marchand de tableaux– de manque d'argent...» (Kahnweiler, en Cabanne, 2000: 458). Daix también subraya la dominación de Cocteau sobre Picasso en estos momentos (1975: 81-94).

Aunque Picasso no aceptó inmediatamente el proyecto, tras algunos encuentros con Diaghilev, el director de los Ballets, Cocteau, que llevaría a cabo el programa y Satie, el encargado de la composición musical, el plan de *Parade* se materializa.

Los primeros bocetos de Picasso para *Parade* fueron llevados a cabo en París, en su casa de Montrouge, entre finales de 1916 y principios de 1917, y suponían una vuelta al período rosa a través de la introducción de arlequines, tal y como cuenta Doucet, el único que vio los bocetos de Montrouge, que fueron sugeridos por Picasso puesto que estos no estaban presentes en el programa de Cocteau. Sin embargo, dichos bocetos no serían finalmente utilizados por el pintor, quien desarrollaría la mayor parte de los decorados durante su viaje a Roma<sup>9</sup>.

Como su propio nombre indica, *Parade* representaría el espectáculo callejero que se concebía como la fase preliminar a la llegada del circo a la ciudad. Aunque los grandes protagonistas de la escena eran los *managers* o empresarios del circo, cuya función era tanto la de publicitar el propio circo como la de –en la propia representación de *Parade* en el teatro– introducir al público de la sala dentro del espectáculo<sup>10</sup>, había otros personajes de vital importancia. Por un lado, un prestidigitador chino que debía transponer al espectador al mundo de los sueños por medio de la magia, algunos acróbatas y una niña americana, cuyas indumentarias contrastarían radicalmente con la de los *managers*. Mientras que la asociación del prestidigitador con el mundo oriental venía muy seguramente marcada por el célebre ilusionista de la época Cheng Lin Soon, que había llegado a París en 1909 (Béliard, 2007: 18), la iconografía de la niña americana –que no el diseño indumentario, que fue lo único no diseñado por Picasso, sino por Williams, una importante empresa que solía realizar este tipo de trabajos para Diaghilev (Cabanne, 2000: 474)–, que había sido recogida por el circo *Buffalo Bill Wild West*, presente en París en 1905, recordaba a la filmografía de la época (Rothschild, 1989: 76-79), como Gris le aseguraría a Rosenberg tras ver el estreno: «Une petite fille américaine apparaît qui fait une danse très originale et

qui rappelle tous les films américains: les sports, les drames au revolver, les tangos, Charlot, les catastrophes maritimes» (Gris, 1917).

El telón de fondo representaba la ciudad de París en estilo cubista, con árboles y casas, a las que se sumaba un telón de boca<sup>11</sup> que se alejaba radicalmente de dicha estética cubista y que aumentaba la carga popular de la representación. Como muy acertadamente se ha comentado (Spies, 2000: 19-20), Picasso pudiera haber tomado como referencia iconográfica *La Taverna*, una de las representaciones de las *Scene popolari di Napoli* de Posillipo Achille Vianelli, dada la disposición de las cinco figuras que el pintor habría sustituido por personajes de la *Commedia dell'Arte*. Las referencias al libro de Cocteau se llevarían a cabo a través del símbolo astronómico que supone la bola en el pie del caballo, así como la bailarina sobre el mismo, que más que una bailarina parece un ángel.

Tal vez los personajes más conseguidos fuesen los *managers*, para los que se realizaron varios proyectos. Mientras que Cocteau en su libro hacía alusión a ellos como personajes negros, Picasso los veía más adecuados como «hombres sándwich», una forma de propaganda publicitaria habitual en Europa por entonces al hallarse libre de tasas, y que habían sido representados por George Scharf hacia 1820, siendo esta una muy posible influencia para el artista. Sin embargo, a medida que se avanzaba en la concepción del proyecto, los *managers* fueron adquiriendo cada uno un papel específico que supusiese una caricatura de la ciudad moderna a través del revestimiento de los bailarines con grandes construcciones que les hiciesen parecer marionetas vivientes. Al parecer, esta idea habría sido aportada por Depero a Picasso, con el que el malagueño trabajó en su taller durante su estancia en Roma (Passamani, 1970: 35-38 y Belli; Guzzo Vaccarino (eds.), 2005: 410). Picasso debió de convencer a Cocteau de la necesidad de estas construcciones que conseguían deshumanizar a los *managers*, aportando así un verdadero sentido cubista a los diseños (Cabanne, 2000: 474). Así, el nuevo mundo que encarnaba América era una construcción arquitectónica con sombrero *wild west* y pantalones de *cow boy* que trataba de parodiar la sociedad americana, tan de moda y poco «cult». En contraposición, el *manager* que representaba Francia, y con ella a la vieja Europa, aparecía con un elegante traje y se paseaba haciendo ostentación de su finura llevando en

la mano una pipa y un bastón. El último de los *managers*, que se concibió como un hombre a caballo, fue finalmente sustituido por un solo caballo<sup>12</sup>.

Pese a la corta estancia pasada en Roma y la dedicación que los decorados de *Parade* le exigían, Picasso tuvo tiempo de realizar otras obras que testimonian su estancia en la ciudad italiana. Junto a algunos dibujos de tipo realista en torno a la temática de la *Villa Médicis*, así como algún retrato de sus amigos, sobresalen particularmente dos lienzos cubistas: *L'Italiane* (1917) (Fondation Bührle, Zurich), donde se mezclan tanto formas cubistas como naturalistas –fundamentalmente el traje, tradicional del Lazio y que Picasso pudo haber tomado, o bien del natural en *Piazza de Spagna* o bien de las cartas postales de la época<sup>13</sup> y la cesta y la cúpula de San Pedro que permite dar al cuadro una cronología y que sirve de connotación ambiental<sup>14</sup>–, y que en su composición puede ser relacionada con obras de Severini de la época; así como *Arlequin et femme au collier* (1917) (Musée National d'Art Moderne, París), que pese a la estética cubista, denota un acercamiento al clasicismo<sup>15</sup>: concebido como un *collage*, Severini en sus memorias lo recordará por su estilo lineal, su escaso cromatismo y su inspiración en la pureza de Ingres<sup>16</sup>.

El estreno de *Parade* en París tuvo lugar el 18 de mayo de 1917. Frente a la dura crítica que el ballet recibió por parte de publicaciones como *Les Débats*, *Le Galois*, *Temps* o *Le Carnet de la Semaine*, que tachaban el espectáculo de *boche* –término despectivo para hacer referencia a lo alemán<sup>17</sup>–, este fue acogido por los integrantes de *L'Effort Moderne* como un gran éxito que había conseguido sacar al cubismo de los cuadros para transponerlo a otros medios más innovadores. Rosenberg, quien no pudo asistir al estreno, fue convenientemente informado del éxito que para estos supuso, dado que pese a que todos seguían trabajando, la galería de Rosenberg no se había inaugurado aún y por tanto, para muchos, esta era la mejor manera de demostrar que el cubismo seguía vivo, constituyendo a su vez una antesala de las exposiciones a venir<sup>18</sup>.

Para Metzinger, *Parade* era importante porque permitía un acercamiento del cubismo al gran público así como una demostración de que éste seguía activo. Para él, las quejas de parte de este público no fueron particularmente llamativas: «Il est regrettable que vous n'ayez pu assister à "Parade". C'est la première fois que le Cubisme affronte ainsi

la foule. Il s'en es très bien tiré. Juste assez de siffles pour relever – comme d'un filet de vinaigre – les [...] bien nourris affrontements» (Metzinger, 1917).

Por su parte, Lipchitz lo encuentra una verdadera representación de arte: «C'est vraiment dommage que vous ne soyez pas ici pour les représentations du Ballet de Picasso. C'est de véritables manifestations d'art. Je vous envoie le programme que vous m'avez demandé. Il y a là-dedans le dessin du rideau, mais imaginez vous chaque figure trois fois grandeur nature» (Liptchitz, 1917); mientras que Henri Laurens alaba la brillantez de la inspiración de Picasso y lo elevado de la representación teatral: «Quand à Parade, je trouve que c'est un bel effort et c'est une des manifestations théâtrales les plus aigües auxquelles j'ai assisté: et j'attendrai et reverrai Parade avec le plus grand plaisir. Dionysos a inspiré Picasso pour Parade, soyons nous reconnaissants. La foi est une chose précieuse surtout quand elle est de cette qualité» (Laurens, 1917).

Tal vez Gris fuese uno de los más entusiastas en cuanto a *Parade*. Envía una carta a Rosenberg tras el estreno de la obra en la que le describe minuciosamente los decorados a la vez que elogia lo novedoso de la propuesta de Picasso: «Avant-hier a eu lieu la première et ça a été accueilli par beaucoup d'applaudissements et quelques sifflets. [...] C'est tout-à-fait comme un tableau de Picasso tellement il se Marie bien à décor [...] J'ai trouvé que cette oeuvre c'est une tentative tout à fait nouvelle dans le théâtre et que à part peut-être quelques petites inéperiences cette pièce est un petit bijoux. Je crois que si vous aviez été là vous auriez applaudit [sic] avec la même enthousiasme que nous» (Gris, 1917). Vuelve a enviarle una carta a Rosenberg para informarle sobre la segunda representación, en la que, según relata Gris, se había presentado un pequeño grupo con objeto de boicotear la representación, quedando, sin embargo, muy por encima los aplausos del público: «A la seconde de Parade il y avait une espèce de cabale montée pour siffler la pièce mais les applaudissements ont eu quand même le dessus. Les gens qui n'avaient pas des parti-pris se sont laissée[s] entraîner par la grâce de la musique et la beauté du décor» (Gris, 1917).

Tan suyo ven el éxito de Picasso los artistas de la futura *L'Effort Moderne* que deciden celebrar una cena en Montparnasse en honor del malagueño, pero este no se presenta (Derouet, 1990: 57 y ss).

La ruptura de Picasso con su círculo de amistades viene marcada por nuevos personajes que entran a formar parte de su vida. Al ya comentado Cocteau viene a unirse la que se convertirá en su mujer, Olga Khokhlova. Con ella Picasso viaja hasta Barcelona, con motivo del estreno de *Parade* en la ciudad catalana, donde permanecerá hasta casi finales de 1917. A ello sigue su viaje de novios en Biarritz y el cambio radical de entorno en París: la nueva pareja se muda al *Hôtel Lutetia*, en Sèvres-Babylone, una de las zonas más burguesas de la *rive gauche* y gusta de asistir a los restaurantes y cabarets de moda frente a los bohemios encuentros de los amigos del artista a los que Olga detesta (Cabanne, 2000: 105).

Pese a ello, Rosenberg no estaba dispuesto a perder la oportunidad de incluir a Picasso entre los artistas de su galería, y es más, a colocar su exposición en un lugar preponderante en el programa que vendría a marcar la importancia del pintor en la galería. Al marchante poco le importó que éste, enrolado en nuevos proyectos como decorador de ballets, ni siquiera se encontrara en París en la inauguración de su exposición, o que hubiese adoptado nuevas posibilidades artísticas durante este tiempo<sup>19</sup>.

Así, la exposición Picasso en *L'Effort Moderne* se inaugura el 5 de junio de 1919<sup>20</sup>. Sin embargo, a Rosenberg no le saldrá tan bien la jugada como en un primer momento habría pensado: pese a que la crítica mencione concienzudamente el papel fundamental del artista como iniciador del movimiento, también se hace un gran hincapié en su versatilidad y su carácter separatista en cuanto al grupo cubista, lo cual no daba la impresión de unidad que el marchante esperaba. A su vez, los coqueteos de Picasso –el cubista por antonomasia– con el dibujo realista, evidencian para muchos la decadencia del cubismo.

Mientras que Lemoine desde *L'Intransigent* lo critica por haberse dejado convencer por los *vendedores del templo* para llevar a cabo un arte incomprensible mientras sueña con Ingres (1919), Bissière califica la exposición de decepcionante. Para éste la brillantez del pintor ha jugado en su contra y en vez de poner toda la energía en sus producciones, se vuelca en imposibles piruetas cuyo deseo es dominar al público. Esta continua búsqueda de la renovación le impide profundizar lo suficiente en ellas y en consecuencia, artistas en un principio menos dotados como Braque o Gris, consiguen por medio de un trabajo tenaz, lleno de lógica y amor, apostar incondicionalmente por el cubismo, enriqueciéndolo (1919).

Nuevamente las críticas al cubismo como un arte excesivamente científico e indescifrable vuelven a ser el centro de la discusión (Le Demi-Solde, 1919). La «secta cubista», que promulga la necesidad de la razón frente a los sentidos y la construcción de unos dogmas basados en Kant, que convierten el hecho de pintar en una obra filosófica, se contraponen a la propia naturaleza de Picasso, que lo deja entrever en algunas de sus obras: «[...] il bosse en souriant des portraits si sages, si volontairement traditionnels, que ses disciples anxieux vont tomber, à coup sûr, dans le pire scepticisme» (Roger-Max, 1919). Si por su gran talento, Picasso juega con las superficies y los colores planos, llevando a cabo sabios procedimientos, su obra no consigue emocionar (Kahn, 1919).

Allard, fiel a Picasso, parece ser uno de los pocos capaces de apreciar en la exposición un conjunto «insinuante, lujurioso y mágico», donde las analogías, imprevistas e inevi-

tables, son a la vez un placer para los ojos y la razón –por medio de las representaciones célebres de la naturaleza– haciendo gala de su carácter tradicional (Allard, 1919: 61-70).

Picasso, poco a poco se va desvinculando cada vez más de la estética cubista e irá teniendo cada vez menos repercusión, no sólo dentro de la galería *L'Effort Moderne* –si es que alguna vez llegó a tenerla verdaderamente más allá de su propia gestación<sup>21</sup>–, sino dentro del propio grupo cubista. Sin embargo, la integración que el malagueño hizo del cubismo al nuevo clasicismo que cada vez era más demandado en Francia, así como el logro de extrapolar el cubismo del lienzo y mostrarlo al público como lo que realmente era, «una forma de entender la vida», como Juan Gris dijo una vez, no solo fue de suma importancia para la galería de Léonce Rosenberg y sus integrantes, sino para el cubismo con letras mayúsculas, los decorados artísticos, el mundo del ballet y el arte en definitiva.

## Notas

1 Léonce Rosenberg era un judío francés proveniente de una familia adinerada de coleccionistas que se interesó en el cubismo ya desde fecha anterior a 1914. Sin embargo, la preponderancia de Daniel-Henry Kahnweiler como marchante cubista por antonomasia durante este tiempo, le impediría relacionarse con este de manera explícita. Así, cuando en 1914, Kahnweiler debe abandonar París a causa de la guerra, Rosenberg ve la ocasión perfecta para ir estrechando lazos con los «desamparados cubistas» que no contaban ya con un marchante que los protegiese. De la mano de Rosenberg surgirá la galería *L'Effort Moderne*, donde se encontrarán, no sólo la mayor parte de los artistas que habían sido cubistas con anterioridad a 1914, sino algunos provenientes de otros movimientos, ahora reconvertidos en cubistas, e incluso otros que comenzaban a dar sus primeros pasos dentro de la pintura.

2 Tomemos como ejemplo un par de cartas enviadas por algunos de los integrantes de la nueva galería como es el caso de Jacques Lipchitz y Jean Metzinger. Lipchitz le envía una carta al marchante en mayo de 1916: «Je suis très content de m'apercevoir qu'ici beaucoup de monde marchands et collectionneurs ont commencé à s'intéresser du Cubisme. Je crois que vous ne vous en douté même pas de l'immensité de l'ouvrage déjà fait par vous. J'espère qu'après la guerre nous ferons des choses épatantes!», (1916); Metzinger por su parte escribe a Rosenberg en enero de 1917: «À Paris il semble que pas mal d'amateurs attendent impatientement que vous ouvriez votre galerie. Espérons qu'ils n'attendrons pas longtemps et que la prochain saison sera lancé par les expositions de la rue de la Baume», (1917).

3 Hay que tener en cuenta que, a causa de la guerra, Rosenberg no contaba con la posibilidad de dedicarse a tiempo completo a la galería, por lo que, aunque esta ya existía, los artistas nunca habían expuesto como grupo y el público ignoraba que fuesen un verdadero grupo. De hecho, el propio Rosenberg pedirá a los artistas que mantengan el trabajo llevado a cabo en secreto para que cuando fuese mostrado tras la guerra fuese aún más sorprendente: «Il est d'un intérêt vital que personne ne voit à l'avenir à votre atelier, les oeuvres dernières en cours d'exécution ou achevées (...). Entre autres raisons le fait que leur existence viendrait à être connue non seulement me gênerait dans mon travail de propagande (...)» (1917; cfr: Derouet, 1990: 69). Picasso, por su parte, participó en la exposición celebrada en Lyre et Palette del 5 *Salon d'Antin*. En ésta última se presentó por primera vez ante el público *Les Femmes d'Alger* –dato que se ha desconocido hasta finales del siglo XX, dado que no se recogía en las memorias de Salmon o Poiret, y Picasso tampoco hizo nunca referencia a este hecho–. Publicaciones en *Le Cri de Paris*, *L'Intransigeant* («cette grande toile me retiene, ou dirait qu'elle m'accable»), o *Le Bonnet Rouge* («il y a encore un grand navet de Picasso»), ironizaban sobre la obra (Cabanne, 2000: 464-469).

4 «¿Cómo es posible que Matisse, Picasso y algunos otros –sin embargo informados– hayan continuado adelante? Es lamentable» (Metzinger, 1916).

5 Recuérdese que, ya con anterioridad al estallido de la guerra en 1914, el cubismo había comenzado a ser visto por parte de la crítica como un arte eminentemente alemán. No en vano Kahnweiler era alemán, y muchos de los compradores que acudían a su galería también lo eran. Con el inicio del conflicto bélico la situación se agrava, no solamente en materia artística, sino en todos los ámbitos. El clima xenófobo de aquellos momentos hace surgir un deseo de recuperación de la tradición francesa frente a cualquier *imput* artístico que pueda provenir del extranjero. Si bien todas las vanguardias, de manera general, sufren esta situación, el cubismo se ve particularmente afectado.

6 Como el propio Cocteau diría, Parade tenía por objeto cruzar el austero período cubista que sólo se permitían los placeres de la mesa de café y la guitarra española por medio de los decorados de los ballets rusos, lo que para algunos, constituía un crimen (1923; cfr: Cocteau, 1926: 285-289).

7 Aunque tradicionalmente se ha pensado que Picasso y Cocteau se conocieron en diciembre de 1915, Cocteau dirige una carta a Picasso en julio del mismo año (1915).

8 Pese a que la primera colaboración entre Picasso y Cocteau sería *Parade*, gracias a la mujer de Varèse sabemos que el literato había intentado «reclutar» al pintor para una obra anterior –*Sueño de una noche de verano*–, (Varèse, 1972: 116), para la que éste también habría mediado con Lhote, quien rechazó la participación, y con Gleizes, quien llegó a diseñar parte del vestuario sin llegar a cuajar la colaboración (Richardson, 1996: 383-384).

- 9 Se ha constatado la importancia que para la elaboración de los decorados de Picasso tuvo el conocer a Léonide Massine, coreógrafo del ballet. Para Kattner, la influencia fue recíproca, puesto que a su vez, Massine sustituiría las dulces y suaves líneas del ballet clásico por formas más angulares, notablemente en el baile del prestidigitador chino que él mismo ejecutaba (1997: 35).
- 10 Es cuanto menos curioso el hecho de que Picasso tuviese en consideración esta idea precisamente en Italia, donde los futuristas, ya desde 1909 habían llevado a cabo esta práctica por medio de las *serate futuriste*. Las posibles relaciones del programa de Cocteau con las teorías de Marinetti son estudiadas por Giovanni Lista en (Ortega; Paz (eds), 2000: 48-49).
- 11 Spies coincide con Barr en señalar el telón de *Parade* como la primera gran composición que realiza Picasso a su vuelta al clasicismo (Bangunyà; Ocaña, 1996: 23).
- 12 Las láminas que reproducen la sucesión de los dibujos preparatorios llevados a cabo por Picasso para la elaboración de los *managers* pueden ser vistos en (Rothschild, 1991: 134-163 y 173-185).
- 13 Estas pueden ser vistas en el Archivo fotográfico Primoli, Fondazione Primoli, Roma.
- 14 En el retrato que Ingres realizó de Madame Mallet en 1809 aparece la misma connotación ambiental (Spies, 1981: 149).
- 15 Prampolini comenta como hecho fundamental para que se produzca este acercamiento el encuentro que Picasso tuvo con Rafael Sanzio y Miguel Ángel Buonarroti en Italia. El considerable cambio que se produjo en su arte, de una técnica cubista subjetiva y relacionada con lo especulativo y lo trascendental, a un humanismo renacentista, no constituye en opinión de Prampolini una «vuelta al orden», sino a la verdad plástica y a las formas decisivas, en Bonfante; Ravenna (eds.), 1943: 11-13, cfr: Mc Cully, 1981: 122-124). La idea de la importancia de un diálogo con el clasicismo de la mano de los artistas italianos en la obra de Picasso frente a la única influencia que supone el llamado *periodo ingresco*, toma fuerza entre cada vez más autores (Garafola; Van Norman Baer, 1999: 3-7), así como igualmente se ha comentado la importancia que en este sentido tuvo el encuentro del artista con el Mediterráneo (Richardson, 1996: 432).
- 16 «Soprattutto una grande tela fatta in uno spirito molto lineare, forme a due dimensioni, di una limpidezza esterna, trattate quasi in nero e bianco. Questo quadro, di una poesia pittorica giunta al massimo della trasposizione e dalla astrazione era intitolato "Marchere" ed era ispirato, secondo quanto mi disse Picasso stesso, alla purezza di contorno e di forma d'Ingres. L'influenza dei Musei italiani egli preferì subirla filtrata attraverso Ingres» (Severini, 1968: 15-20).
- 17 No solo *Parade* fue visto como *boche*. Salto escribe, en un artículo en Copenhague en 1917, que constata que la obra de Picasso de aquellos años había provocado un gran interés en los estetas alemanes y que había llegado incluso a desarrollar una filosofía entre sus seguidores (Salto, 1917).
- 18 Dermée, por ejemplo, no tardó en publicar en *Nord-Sud* una carta enviada por Cocteau donde se explicaba toda la colaboración del ballet (Cocteau, 1917). Esta carta ha sido recogida (Sánchez, 1999: 134-137).
- 19 Para Green, mientras que los óleos de Picasso en torno a 1917 y 1918 buscan una muy bien pensada relación con la tradición francesa a la vez que la catalana, que pudiera abrir las vías mercantilistas de su producción, durante 1919 el pintor se mueve entre naturalezas muertas similares a las que realizase Diego Rivera en 1918, en (Green, 1989: 14-15).
- 20 Anunciado en (*Presse*, 1919; *L'Avenir*, 1919; *Petit Journal*, 1919; *Homme Libre*, 1919; *Action Française*, 1919; *L'Eclair*, 1919).
- 21 Fueron precisamente André Level, Juan Gris y Pablo Picasso los que, una vez Kahnweiler hubo abandonado París en 1914, convencieron a Léonce Rosenberg de ser el único capaz de ocupar su lugar como marchante cubista y demostrar la pervivencia de éste (Derouet (col.), 1992: 39-40).

## Bibliografía

- ALLARD, Roger, (1919), «Picasso», *Le Nouveau Spectateur*, 25 junio, pp. 61-70.
- ANÓNIMO, (1919), *Presse*, 1 junio.
- (1919), «Petite chronique des lettres et des arts», *L'Avenir*, 3 junio.
- (1919), «Devant la Cimase», *Petit Journal*, 4 junio.
- (1919), «La direction des Beaux-Arts», *Homme Libre*, 4 junio.
- (1919), «Le carnet des Lettres, des Sciences et des Arts», *Action Française*, 7 junio.
- (1919), «Les Lettres», *L'Eclair*, 8 junio.
- ATENCIA CONDE-PUMPIDO, Belén (2009-2010), «La entrada en escena de Léonce Rosenberg y la galería *L'Effort Moderne* en el París de la Gran Guerra», *Boletín de Arte*, n.º 30-31, pp. 427-433.
- BAGUNYÀ, Lluís; OCAÑA, María Teresa (ed.) (1996), *Picasso y el Teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, Museu Picasso, Àmbit Serveis Editoriales, Barcelona.
- BELLI, Gabriela; GUZZO VACCARINO, Elisa (eds.) (2005), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Skira, Milán.
- BÉLIARD, Valérie (ed.) (2007), *Picasso a Roma*, Electa, Milán.
- BISSIÈRE, Roger (1919), «Exposition Picasso», *L'Opinion*, 14 junio.
- BONFANTE, Egidio; RAVENNA, Juti (eds.) (1943) *Cinquante disegni de Pablo Picasso (1905-1938) con scritti di Carlo Carrà, Enrico Prampolini, Alberto Savino, Gino Severini, Ardengo Soffici*, Novara.

- CABANNE, Pierre (2000), *L'Épopée cubiste*, Les Editions de l'Amateur, París.
- COCTEAU, Jean (1915), «A Pablo Picasso», 5 julio 1, Archives Picasso, Musée Picasso París.
- (1917), «A Paul Dermée, primavera 1917», *Nord-Sud*, 1<sup>ère</sup> année, n.º 4-4, junio-julio.
- (1923), *Picasso*, Stock, París.
- (1926), *Le Rappel à l'ordre*, París.
- DAIX, Pierre (1975), *Le retour à l'ordre, 1919-1925*, Université de Saint-Etienne, CIEREC, Saint Étienne.
- (col.) (1999), *Picasso et le théâtre*, París, ReConnaître, Musée Picasso Antibes.
- DEROUET, Christian (1990), *Juan Gris. Correspondance avec Léonce Rosenberg, 1915-1917*, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, París.
- (col.) (1992), *Henri Laurens*, Lille, Musée d'Art Moderne Villeneuve d'Ascq.
- DOUCET, Jean (1917), «A Roché», 31 marzo, Ransom Center.
- DUPUIS-LABBÉ, Dominique; OCAÑA, María Teresa (dir.) (2006), *Picasso y el circo*, Museo Picasso/Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona.
- GARAFOLA, Lynn; VAN NORMAN BAER, Nancy (eds) (1999), *The Ballets Russes and its Worlds*, Yale University Press, New Haven/Londres.
- GRIS, Juan (1916), «A Léonce Rosenberg», París 11 junio (9600-381), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- (1917), «Léonce Rosenberg», París 20 mayo (9600.422), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- (1917), «Léonce Rosenberg», París 20 mayo (9600-422), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- (1917), «Léonce Rosenberg», París, 23 mayo (9600-423), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- KAHN, Gustave (1919), «L'Heure Artistique: Exposition Picasso», *L'Heure*, 27 junio.
- KATTNER, Elisabeth (1997), *The Artistic Collaboration Resulting in the Creation of the Ballet Parade*, Department of Dance and Music, University of Nevada, Las Vegas.
- LAURENS, Henri (1917), «A Léonce Rosenberg», mayo (C28 9600.520), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- LE DEMI-SOLDE (1919), «Galerie Léonce Rosenberg: Picasso», *Le Crapouillot*, 16 junio.
- LEMOINE, Jean Gabriel (1919), *L'Intransigeant*, 12 junio.
- LIPCHITZ, Jacques (1916), «A Léonce Rosenberg», Domingo, 14 de mayo (C13 9600.1023), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- (1917), «Léonce Rosebberg», París, martes 24 mayo (C36 9600-1046), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- METZINGER, Jean (1917), «A Léonce Rosenberg», 20 de enero (10422.735), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- (1916), «A Léonce Rosenberg», París, 20 julio (10422. 727), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- (1917), «A Léonce Rosenberg», 26 mayo (10422.740), Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.
- MC CULLY, Marilyn (1981), *Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences*, Thames & Hudson, Londres.
- ORTEGA, Carlos; PAZ, Marga (eds.) (2000), *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- PASSAMANI, Bruno (1970), *Depero e la scena da «Colori» alla scena mobile 1916-1930*, Martano, Turín.
- RICHARDSON, John (1996), *A Life of Picasso, 1907-1917. The Painter of Modern Life*, Random House, Nueva York.
- ROGER-MARX, Carl (1919), «La Vie Artistique: Exposition Picasso», *Humanité*, 22 junio.

- ROSENBERG, Léonce (1917), «Circular confidencial», París, 3 septiembre, Archives Georges González-Gris.
- ROTHSCHILD, Menaker (1989), *From Street to the Elite: Popular Sources in Picasso Designs for «Parade»*, Institute of Fine Arts, Nueva York.
- (1991), *Picasso's «Parade»*, Drawing Center, Nueva York.
- SALTO, Alberto (1917), «Pablo Picasso», *Klingen*, n.º 2, noviembre.
- SEVERINI, Gino (1968), *Il tempo de l'Effort Moderne*, Enrico Vallecchi, Florencia.
- SPIES, Werner (ed.) (1981), *Picasso. Opere dal 1875 al 1971 dalla collezione Marina Picasso*, Sansoni, Florencia.
- STEEGMULLER, Francis (1970), *Cocteau. A Biography*, Macmillan, Londres.
- VARÈSE, Louise (1972), *Varèse: a Looking-glass Diary*, W. W. Norton, Nueva York.