

METAESCENOGRAFÍAS PICASSIANAS UN ESTUDIO DESDE EL PENSAMIENTO WARBURGIANO Y LA REFLEXIÓN METAARTÍSTICA

PICASSIAN META-SCENOGRAPHIES A STUDY FROM WARBURGIAN THOUGHT AND META-ARTISTIC REFLECTION

María del Carmen Conejo Arrabal (Universidad de Málaga)
mcarrconejo@gmail.com

Recibido: 22 de mayo de 2023 / Aceptado: 28 de septiembre de 2023

Resumen: La colaboración de Pablo Ruiz Picasso en el mundo teatral ha sido estudiada y analizada por numerosas investigaciones a lo largo de los años. Sin embargo, su aportación al diseño de la escenografía y el vestuario para los *Ballets rusos* admite un nuevo enfoque en torno al uso que Picasso hace de recursos metaartísticos; esto es, la utilización de diversos aspectos híbridos entre las artes escénicas y las artes plásticas para reflexionar activamente sobre la propia condición y actividad artística. A partir de tres estudios de caso, analizamos la presencia de un motivo resultado de la supervivencia o *Nachleben* -tal y como fue formulada por Aby Warburg (1866-1929)-, de determinados arquetipos en la cultura visual contemporánea, tal es la vista urbana en perspectiva. Este prototipo escenográfico es característico de las escenografías del Renacimiento, pero también aparece como fondo en algunas pinturas de la época, duplicando los planos pictóricos, jugando con el efecto de profundidad y la mirada del observador. Una práctica que ha sido denominada como metaescenografías. En Picasso, encontramos dicho arquetipo en el telón de fondo de *Parade* (1916-1917), en *Pulcinella* (1919) y en *Cuadro Flamenco* (1920), lo cual nos lleva a repensar la producción teatral picassiana como una suerte de metaescenografías, en tanto imágenes dialécticas y supervivientes de una tradición escenográfica y metaartística.

Palabras clave: Artes escénicas; Arte de vanguardia; Artes visuales; Teatro; Teoría del arte.

Abstract: Pablo Ruiz Picasso's collaboration in the theatrical world has been studied and analyzed by numerous investigations over the years. However, his contribution to the design of the set and costumes for the *Ballets russes* admits a new approach to Picasso's use of meta-artistic resources; that is, the use of various hybrid aspects between the performing arts and the plastic arts to actively reflect on one's own condition and artistic activity. Based on three case studies, we analyze the presence of a motif resulting from the survival or *Nachleben* -as formulated by Aby Warburg (1866-1929)- of certain archetypes in contemporary visual culture, such as the urban view in perspective. This scenographic prototype is characteristic of Renaissance scenography, but it also appears as a background in some paintings of the period, doubling the pictorial planes, playing with the effect of depth and the observer's gaze. A practice that this has been called meta-scenography. In Picasso, we find this archetype in the



backdrop of *Parade* (1916-1917), in *Pulcinella* (1919) and in *Cuadro Flamenco* (1920), which leads us to rethink Picasso's theatrical production as a kind of meta-scenography, as dialectical and surviving images of a scenographic and meta-artistic tradition.

Keywords: Performing Arts; Avant-garde art; Visual Arts; Theatre; Art theory.

Cómo citar este artículo:

Conejo Arrabal, M. (2023). Metaescenografías picassianas. Un estudio desde el pensamiento warburgiano y la reflexión metaartística. *Revista Eviterna*, (14), 37-50 / <https://doi.org/10.24310/re.14.2023.16850>

1. Introducción

La estrecha relación entre la pintura y el teatro ha facultado abordar numerosas investigaciones sobre recursos compartidos por ambas artes, colaboraciones entre artistas o intereses comunes desde el punto de vista del espectador¹. A esta transversalidad se suma un segundo aspecto: la aparición de ciertos motivos iconográficos que permiten conectar distintas temporalidades y espacios, siguiendo la interpretación del término *Nachleben* o 'supervivencia' formulada por Aby Warburg (1866-1929)². Un ejemplo de esta reminiscencia discontinua puede ser la aparición de una segunda escenografía distinta a la puesta en escena principal en el fondo de algunas pinturas. Se trata de un desdoblamiento o repetición de los planos pictóricos donde el segundo de ellos alude al prototipo escenográfico codificado en el Renacimiento por Sebastiano Serlio en el *Trattato sopra le scene en el Secondo Libro di Prospettiva* (1545), así como por otros artistas, donde la vista urbana en perspectiva recrea una ilusión óptica y espacial de profundidad. La supervivencia de estas 'metaescenografías' tal y como fueron definidas por Carmen González-Román (2019), está constatada de manera más o menos ortodoxa desde el siglo XVI hasta la contemporaneidad (2019b, p. 98) [Fig. 1]. En este sentido, el presente artículo³ trata de analizar las incursiones teatrales de un artista multidisciplinar donde afloran dichas metaescenografías: Pablo Picasso y su colaboración en las obras *Parade* (1916-1917), *Cuadro Flamenco* (1919) y *Pulcinella* (1920).

¹ La bibliografía sobre esta temática es muy amplia y resultaría imposible comentarlas en este espacio. Sirva mencionar algunas de las aportaciones más directamente relacionadas con la colaboración de Picasso en el mundo de la escena. Destacamos la aportación de Dooglas (1968), los estudios de Ocaña (1996) o Arias de Cossío, A. M. (1990).

² Principalmente son tres las referencias que utilizaremos para el desarrollo del concepto de 'supervivencia' en este artículo: Didi-Huberman (2013 y 2016) y Michaud (2007).

³ Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación realizado durante el disfrute de la Beca de colaboración con el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, otorgada por el Ministerio de Educación y Formación Profesional durante 2021-2022.



Fig. 1. Ejemplo de metaescenografía a partir de la obra de Jacopo Tintoretto, *Cristo y la adúltera*, 1550–1580 (Amsterdam, Rijksmuseum), con la superposición digital de la escena trágica de Serlio. Montaje de Isabel Solís Alcudia. Fuente: <https://www.artes-exhibition.digital/es/escenografia-y-pintura-veneciana/>

2. 'Permanecer como un bello recuerdo'

Aby Warburg afirmaba sobre sí mismo que no estaba destinado a existir, sino a permanecer como un bello recuerdo. Estas mismas palabras las utiliza Georges Didi-Huberman para explicar el concepto de supervivencia (2009, p. 29). La pervivencia de 'la escenografía dentro de la escenografía' debe ser entendida desde el pensamiento warburgiano y los sucesivos estudios realizados por seguidores del teórico alemán como el mencionado Didi-Huberman. Para ambos autores, el término *Nachleben*, traducido también como 'vivir-después', no hace referencia a una constancia atemporal de una iconografía, sino al renacimiento intermitente e involuntario del motivo después de su muerte, de su función y contexto original. Se debe apuntar que Warburg utilizó este concepto en un marco concreto, el Renacimiento, aunque como apunta Didi-Huberman,

si una tal noción vuelve hoy a llamar nuestra atención es, desde luego, porque nos parece ser portadora de una lección teórica propia para 'refundar', por así decirlo, algunos de los presupuestos más importantes de nuestro saber sobre las imágenes en general (2009b, p. 177).

Asimismo, para Warburg –como también lo era para Walter Benjamín ([1983] 2005)– la historia no era un relato evolutivo y unilateral, sino un devenir entre momentos de aparición

y ausencia, un conjunto de tiempos heterogéneos donde las imágenes son las únicas capaces de expresar ese dinamismo y simultaneidad:

En esta óptica de reaparición fantasmal, las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y de una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo (Didi-Huberman, 2009c, p. 36).

Por consiguiente, la imagen superviviente se convierte en síntoma, pues revela tanto el devenir de la historia como la propia esencia humana. Lo mismo pensaba Benjamín, quién las llamó «imágenes dialécticas o relámpago» ([1983] 2005, p. 464) por su poder de vislumbrar en el mismo momento que aparecen el pasado contenido en el presente.

Este 'poder de las imágenes' resulta de la expresividad formal de lo visual, cuya energía logra imprimir una huella gráfica, a partir ahora *engramma*, en la memoria cultural y colectiva. Este impacto memético impulsa el recuerdo del motivo inconscientemente, apareciendo en realidades muy distintas a la de su creación. Por ello, tanto Warburg como Benjamín y más tarde, Didi-Huberman, consideran el montaje⁴ como el único método posible para encontrar dichas supervivencias, pues este procedimiento alejado de los sistemas lineales y progresivos consigue yuxtaponer los diferentes periodos y espacios donde el síntoma aparece exponiendo de esa forma las brechas del tiempo, las discontinuidades de la historia y, a su vez, representando la memoria de la cultura.

Siguiendo esta línea de pensamiento, las metaescenografías son imágenes dialécticas o supervivientes dado que confrontan y/o conjugan planos de diferentes espacios, temporalidades y significados. Así, la escena trágica de Serlio permanece como un bello recuerdo en el fondo de pinturas de grandes maestros antiguos, desde Tintoretto a El Greco, pasando por Bordone o Poussin. Y también, como veremos más adelante, en la obra de Picasso la alusión del mundo clásico retorna en un encuentro de funambulistas modernos como representa *Parade*. Del mismo modo, las metaescenografías se consideran un recurso meta-artístico en tanto que ese recuerdo o evocación procede de otra disciplina y tiempo; mas es recuperado como cita de una tradición, cual procedimiento común entre la pintura y el teatro al compartir códigos visuales o como una manera de reflexionar sobre sus propios límites y principios.

Esta autoconciencia del arte convertida en el propio tema de las representaciones es una tendencia que caracterizó la pintura occidental durante la Edad Moderna, como analiza Víctor I. Stoichita en *La invención del cuadro* (1993)⁵. En este volumen se describe la idea del

⁴ Warburg volcó dicha noción de historia e imagen en el *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), un dispositivo visual realizado a partir de paneles. Benjamín, por su parte, aplicó el procedimiento del montaje en el ámbito literario con el ya mencionado *Libro de los Pasajes* (1983) editado tras su muerte; una acumulación de citas, textos, fotografías y más de la ciudad parisina a final de siglo XIX.

⁵ Cabe señalar que este abanico de motivos metapictóricos no incluye una realidad que se desarrollaba intensamente en estos siglos resultado de las relaciones entre la pintura y el teatro: las metaescenografías. Así mismo lo manifiesta la autora de dicho concepto y Juan Antonio Ramírez, quién distingue entre el espacio proyectivo y el espacio vivido o la arquitectura ambiente y objetual en relación con las arquitecturas pintadas (1983, p. 85).

'cuadro dentro del cuadro', así como la cantidad de recursos empleados para expresar las reflexiones pictóricas; entre estos: las aperturas arquitectónicas –puertas, ventanas–, las superficies operantes –aquellas que reproducen otra representación dentro de la representación como espejos, pinturas o mapas– o la función del telón o cortina pictórica en la pintura. Siguiendo estos planteamientos es imprescindible aludir al estudio realizado por Emmanuelle Hénin sobre *La scène comme tableau* (2004), donde se analizan los paralelismos entre el marco de la escena y el marco de la pintura como limitaciones entre la representación y la realidad. Estas mismas ideas llevan al autor a reflexionar sobre el telón pintado o en trampantojo que se incluye en numerosas pinturas⁶. Picasso en sus colaboraciones en el mundo teatral, así como en su producción plástica [Fig. 2], incluirá telones pictóricos, desafiando al público, jugando con los sentidos y el espacio, tal y como lo hizo el mítico pintor Parrasio en su disputa con Zeuxis; pero, sobre todo, poniendo límite a su propia obra.

Hénin también alude a dos razones para incluir telones en trampantojos tanto en la pintura como en la puesta en escena. En primer lugar, en el ámbito teatral tiene la función de desvelar, al incluirlo en el cuadro inserta dicha dinámica en la escena representada, poniendo el énfasis en la acción desvelada, separando la ficción de la realidad, lo real de la apariencia:

So, the exposition curtain had the same function as the theatre curtain: to unveil. (...) In including this system of hanging in their trompe-l'oeil, the painters shift the limits of the image to the spectator's side and include a supplementary fragment of his reality. They thus blur the borders of representation, for, most often, the curtain is painted at the threshold of the picture, ambiguously in the exterior or the interior, insofar as it is possible to integrate it into the represented space at all. In this way the curtain in trompe l'oeil refers to two distinct realities, respectively extrinsic and intrinsic to the representation, and these two realities serve as a provocation for the metapainting and underline the representation (Hénin, 2010, p. 258)

Por otro lado, el telón cerrado marca el inicio y fin de la obra, es lo primero que ve el público al acudir al teatro, la primera imagen que mantiene la expectación y acentúa el factor sorpresa cuando inicia la dramaturgia. Como indica Hénin: «Just as in the Italian records, the accounts continually stressed the importance of hiding the scene decor in order to create the effect of surprise and to maintain the spectators 'in an impatient desire to see'» (2010b, p. 252). Ambas tendencias implican un desarrollo visual y reflexivo en la experiencia contemplativa a partir del desdoblamiento de los espacios de la representación, lo cual nos ha llevado a titular estas obras singulares de las que forman parte las piezas picassianas que a continuación se describen como 'metaescenografías performativas'.

⁶ Véase Hénin (2010). El autor explica qué lleva a un artista a incluir cortinas pictóricas en una representación y describe la tradición de este recurso, que al igual de las metaescenografías, surge de la hibridación entre la pintura y el teatro. Uno de estos registros es la famosa disputa entre Zeuxis y Parrasio.



Fig. 2. Pablo Ruiz Picasso (1920). *Pulcinella with a Guitar in front of a Curtain*. Colección Privada. © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

3. Picasso escenógrafo

La influencia del teatro en la obra picassiana es un hecho reconocido y constatado⁷. Desde el punto de vista escénico, destaca el afamado análisis de Douglas Cooper, *Picasso Theatre* (1968), que se ocupa de las escenografías diseñadas por el artista para los *Ballets rusos*. Del mismo modo, también existen estudios sobre su inserción en el mundo teatral como autor de obras dramáticas, así como diversas indagaciones sobre las relaciones de ciertos signos procedentes del mundo del espectáculo y de la *commedia dell'arte* a lo largo de su producción –como son el arlequín o el ambiente circense⁸–. De entre estas y otras posibles aproximaciones, este artículo se centra en su labor escenográfica desde el concepto warburgiano de ‘supervivencia’ pues, en tales piezas, la tradición clásica del teatro renacentista emerge y se yuxtapone a los códigos de la modernidad, convirtiendo estas colaboraciones teatrales en una

⁷ En este apartado, es importante destacar también la participación de otros artistas en la obra teatral de Picasso, un procedimiento colectivo que podríamos considerar resultado de la idea de ‘obra de arte total’ formulada por Richard Wagner (1813-1883). Tomando como ejemplo *Parade*, la música fue elaborada por Erik Satie, la coreografía por Léonide Massine y el texto por Jean Cocteau. Esta relación profesional se extendería en futuros proyectos como *Le tricorne* (1916-1919), enriqueciendo tanto la producción picassiana como el panorama escénico internacional.

⁸ Sin ser exhaustivos, merecen mencionarse aportaciones como la exposición *Picasso et le cirque* (2006) en Museu Picasso, comisariada por Dominique Dupuis-Labbé y María Teresa Ocaña, o más recientemente, la Tesis Doctoral inédita de Clara Romero Godoy, *Picasso: autor, protagonista y objeto dramático* (2020).

suerte de metaescenografías. De la misma manera lo pone de manifiesto Carmen González-Román:

Más de cuatro siglos después de que las primeras vistas de ciudades en perspectiva fuesen empleadas tanto en los escenarios como en la pintura, Picasso pinta para los Ballets Rusos escenografías que evocan la escena urbana de matriz renacentista [...] Tal es el efecto provocado por esta sugerente metaescenografía (2019, pp. 95-96).

La primera de las obras a comentar es *Parade* (1916-1917) [Fig. 3]. Como ya se ha explicado anteriormente, no se trata de realizar un análisis sobre dicha composición teatral, sino centrarnos en la magna imagen orquestada por Picasso para recibir al público; es decir, del telón de boca. A diferencia del resto de los elementos escénicos, Picasso decidió emplear un lenguaje clásico para su desarrollo.

En este sentido, se deben tener en cuenta dos aspectos: en primer lugar, que el telón de obertura del *ballet* es una de las primeras obras del artista clasificadas como 'clasicistas' o perteneciente a la 'vuelta al orden', como lo llamó su amigo y uno de los principales artífices de *Parade*, Jean Cocteau (1889-1963). Este retorno a lo clásico⁹ fue inspirado entre muchos factores por su estancia en Italia para preparar dicha colaboración con la compañía de Serguei Diaghilev (1872-1929), un viaje transcendental para la formación teatral de Picasso, principalmente por las visitas al Museo di San Martino (Nápoles), cuyas dibujos, bocetos y otros diseños escenográficos conservados podrían haber inspirado la composición de *Parade*¹⁰, así como la impresión de las representaciones callejeras de la *commedia dell'arte* que alentó a los vanguardistas un tono más espontáneo y satírico; y, en segundo lugar, el telón no era una obra aislada del conjunto teatral sino la primera referencia que el público tendría de una colaboración destinada a revolucionar el mundo de los *ballets*, el diseño de uno de los principales artífices del cubismo. Anteriormente, hablaba de la sorpresa y el desvelamiento relacionado con el telón, podría ser que el artista malagueño eligiera un lenguaje clásico para enfatizar la modernidad con la que había diseñado el resto del espectáculo y conseguir ese efecto *shock* tan característico de las vanguardias, a la misma vez, que mantendría la tradición escénica. Douglas Cooper afirma que esta primera imagen era «un diseño de ensueño para luego mostrar lo real» (1968, p. 22). María Teresa Ocaña, por su parte indica:

el telón tenía que sorprender a un público que conocía el nombre de Picasso asociado únicamente en aquellos años a un cubismo críptico, casi ascético, pero esto debería realzar aún más la presencia de los personajes cubistas cuando se levantara. Por consiguiente, la

⁹ Este afán por recuperar la tradición no es un síntoma aislado en la producción picassiana. Muchos artistas, tras la experiencia de la I Guerra Mundial, retornan a las normas clásicas buscando el orden inexistente de la realidad. Asimismo, las vanguardias encabezadas por el propio Pablo Picasso, había liberado a la pintura de los principios de la perspectiva, pero esta ruptura no significaba el olvido de las normas clásicas. Lo que ponía de manifiesto era la libertad creativa para elegir el lenguaje con el que expresar su obra. Y Picasso simultaneó esta pluralidad a lo largo de su vida como también hicieron Giorgio de Chirico o Paul Delvaux. De hecho, las obras de estos se consideran las referencias más ortodoxas y evidentes de lo que llamamos metaescenografías. Véase algunas exposiciones nacionales e internacionales que abordan la relación del clasicismo y Picasso como *On Classic Ground: Picasso, Leger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930* (1990) en Tate Galley. También merece ser destacada el estudio de Méndez Baiges (1994).

¹⁰ Sobre esta relación destacamos los estudios de Spies en Ocaña (1996).

estética del telón no se debe considerar aisladamente, sino que hay que considerar toda su aportación plástica a valer como un conjunto coherente (1996, p. 59).

Volviendo a la cuestión iconográfica, Picasso representa en dicho telón un grupo de personas de aspecto circense tomando una pausa antes de la representación. Son elementos típicos de la producción picassiana como el arlequín, el picador de toros o el marinero de aspecto italianizante. Todos ellos parecen interrumpidos por lo que ocurre a su izquierda: la aparición de una yegua blanca alada que alimenta a su potrillo y que es cabalgada por una bailarina de ballet que parece ejecutar una de sus danzas; pero que, en realidad, está intentado alcanzar a un mono subido a la escalera tricolor. Lo interesante de esta reunión de funambulistas es el fondo de la pintura, pues Picasso añade unas ruinas clásicas en el punto de fuga de la composición y unas líneas que componen la perspectiva en el pavimento y que evocan el modelo escenográfico clásico. Recuperando a Warburg, la supervivencia o síntoma aparece en cualquier detalle o fragmento, en este caso, en la profundidad representada en un telón.

Ahondando un poco más en la doble naturaleza de las metaescenografías como recurso iconográfico y metapictórico, la composición recrea el telón del teatro en la propia pintura. La introducción de este motivo fingido es otra manifestación más de la conciencia artística de Pablo Ruiz Picasso, tal y como fue analizado en el anterior apartado. El artista, quien tenía que recrear un ambiente callejero, decide representar un espacio propio del ambiente dramático en un momento previo o posterior a la actuación, convirtiendo la escena en un teatro dentro del teatro. Este guiño al encuentro de los intérpretes antes de la actuación recrea una atmósfera específica, pero también, se trata de una demostración de los límites de su obra, pues duplica el elemento teatral eliminando las fronteras entre el espacio físico y la representación. Sin embargo, donde realmente desarrollará esta cuestión metapictórica es en los bocetos para *Pulcinella* (1919) y en el telón de *Cuadro Flamenco* (1920).



Fig. 3. Pablo Ruiz Picasso (1916-1917). Telón de boca de *Parade*. Centre Pompidou © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

La primera de ellas se trataba de la adaptación a *ballet* de una de las historias tradicionales de la *commedia dell'arte*. Diaghilev, de nuevo cuenta con Picasso para la puesta en escena, aunque en esta ocasión la colaboración no fue tan idílica como la primera. Gracias a los bocetos conservados¹¹, conocemos la primera propuesta del artista malagueño para los decorados de *Pulcinella*. Bajo la idea del 'teatro dentro del teatro' llevado a un sentido literal de la expresión, Picasso diseñó un primer boceto de una escenografía que reproducía el interior del Teatro de san Carlos, de Nápoles, uno de los edificios más bellos del mundo dramático. Esta arquitectura pintada prolonga el espacio de los espectadores hasta desplazarlo al propio de la representación, desfigurando las fronteras entre realidad y ficción e invitando a una doble mirada. El pintor pretendía hacer una pantomima o parodia de su propia actividad, pues recordemos que *Pulcinella* era un personaje original de la *commedia dell'arte* que da nombre y se convierte en protagonista del *ballet* contemporáneo producido por Diaghilev; es decir, pasa de la calle al teatro. Además, esta puesta en escena concluía en una calle en perspectiva de Nápoles, convirtiéndola en una verdadera metaescenografía.

Rechazada esta idea, Picasso presenta un segundo diseño sustituyendo los palcos pictóricos por la recreación de una sala parisina del Segundo Imperio, estilo que también proponía para el vestuario de los personajes. Sin embargo, este supuesto también fue desechado por Diaghilev, quién estaba convencido de seguir una línea más convencional para

¹¹ Todas estas imágenes están incluidas en Cooper (1968). También están disponibles en la colección en línea del Museo Picasso París: https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artworks?filters=authors%3APICASSO%20Pablo%20Picasso%20Pablo&page=1&layout=grid&sort=by_author (fecha de consulta: 15/12/2022)

representar este clásico. En este sentido, ocurría lo contrario que en *Parade*: Picasso buscaba una imagen revolucionaria para contrarrestar la historia tradicional, que finalmente resultó ser una vista urbana cuyos laterales estaban flanqueados por arquitecturas en perspectiva y cerraba la composición un arco proscenio, una escenografía clásica a *l'italiana*. Douglas Cooper habla del «asombroso sentido teatral de Picasso» (1968, p. 48) en relación con la puesta en escena de esta obra, pues con poco tiempo y recursos, logró crear una verdadera atmósfera de la noche napolitana gracias a los efectos platinos de la luz [Fig. 4].



Fig. 4. Imagen de una interpretación contemporánea de *Pulcinella* con decoración y vestuario diseñado por Picasso. Fuente: <https://www.danzaeffebi.com/chi-danza-dove/serata-picasso-massine-scena-parade-e-pulcinella-al-teatro-grande-degli-scavi-di-pompei-con-il-balletto-del-teatro-dellopera-di-roma/balletti-russsi-1-4/> © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

Será finalmente en la escenografía orquestada para *Cuadro Flamenco* (1929) donde presentará la idea adelantada en *Pulcinella* [Fig. 5]. Como acabamos de ver, la obra ejecutada por el español consistía en la idea del 'teatro dentro del teatro' con la recreación pictórica de los palcos, incluidas las personas que se alojaban en estos. Este espejo volvía a enredar los límites entre la pintura y el espacio real, desdoblado la arquitectura y creando una ilusión óptica que pone de manifiesto la autoconsciencia del artista por el hecho artístico. A su vez, este efecto no deja de ser una referencia barroquizante tradicional conjugada con principios vanguardistas, como la ruptura de la perspectiva clásica o las facciones cubistas de las personas pintadas. Pero hay un aspecto más que merece la atención ya que el teatro ficticio también incluye una puesta en escena en sí misma: el telón pictórico se abre descubriendo lo que parece ser una exposición de pinturas. En otras palabras, nos encontramos ante una pintura diseñada exclusivamente para un espacio teatral que recrea, por un lado, una arquitectura y, por otro, una acción. O también podríamos decir, una performance: el desvelo

de otra pintura que albergaba oculta. Esta exposición de planos y dinámicas convierten la colaboración picassiana de *Cuadro Flamenco* en toda una metaescenografía performativa donde la autorreflexión artística se manifiesta a través de los códigos de la puesta en escena. De esta manera lo explica María Teresa Ocaña:

El artista manifestaba una vez más su interés por el esquema clásico de la composición que continúa hacia el exterior gracias a la estrategia de una abertura, en esta ocasión el telón arrimado que se convierten en símbolo de las ventanas abiertas que proliferan en la obra picassiana. (...) Picasso hacía gala de una maestría absoluta en la colocación plana de los elementos escénicos en la globalidad de la extensión lateral y horizontal; empleaba la composición de un paisaje clásico visto en el marco de la entrada de escena, el cuadro ventana a la manera de Alberti. Los proyectos escenográficos de ambas obras además de proporcionar una gran libertad al espacio coreográfico lograban un excepcional encadenamiento en profundidad del espacio escénico. Del espacio próximo pasa al espacio lejano a través del telón, es decir, del falso teatro representado sobre la escena pasa, a través del telón, al escenario figurado: es el dispositivo del teatro dentro del teatro (1996, p. 124).



Fig. 5. Pablo Picasso (1921). *Projet de décor pour le ballet Cuadro Flamenco*. Musée Picasso, Paris © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2023

4. Conclusiones

Picasso, tal y como concebía Warburg a las imágenes, es uno de los grandes fantasmas de nuestra época; un bello recuerdo que permanece, resurge y al que siempre acudimos. Su prolífica producción nos ha dejado testimonios en multitud de disciplinas, temas y poéticas que simultaneaba con igual maestría, sus incursiones teatrales son un buen ejemplo de ello. Desplazando la invención cubista al espacio escénico, las colaboraciones de Picasso para los *Ballets rusos* revolucionaron el mundo de la música y de la danza para siempre. Sin embargo, no todo es ruptura pues el artista malagueño supo mantener viva la tradición con la evocación del modelo escenográfico clásico en el fondo de las piezas, plasmando artísticamente una conciencia teórica del arte que nos ha llevado a clasificar sus colaboraciones como 'metaescenografías'.

A partir del análisis de tres de ellas –*Parade*, *Pulcinella* y *Cuadro Flamenco*–, se ha podido comprobar la supervivencia de los códigos escénicos prototípicos del Renacimiento como son la vista urbana en perspectiva o los elementos arquitectónicos clásicos. Verdaderos *engrammas* que viajan por la memoria colectiva y cultural como recuerdos, apareciendo en detalles o fragmentos como son las imágenes de la *commedia dell'arte* conservadas en el Museo di San Martino napolitano y visitadas por Picasso en su viaje a Italia durante la colaboración de los *Ballets rusos*. O en varias pinturas de la Edad Moderna que el artista malagueño recupera para hacerlas dialogar con el nuevo siglo.

Por otro lado, estas tres obras también son un reflejo de la reflexión llevada a cabo por el autor sobre la(s) disciplina(s) en la(s) que se encontraba, sus límites, sus diferencias respecto a la pintura o la arquitectura, en definitiva, sobre su esencia. Picasso juega con lo que descubre e incluye al público en esas indagaciones desafiando los sentidos y la propia conciencia de realidad a través de la idea del teatro dentro del teatro; ya sea con la arquitectura teatral fingida o la recreación de un momento de la acción, con la inclusión del telón en trampantojo con el consiguiente efecto sorpresa de desvelar la puesta en escena, así como en el contraste entre la imagen fija y el desarrollo de la obra. Todas estas acciones nos han llevado a considerar como resultado de este artículo el sentido performático de la obra picassiana, más en concreto, el uso y la aparición de metaescenografías performativas en su producción teatral, ya que, el artista no recrea un fondo escenográfico literal como otros autores a lo largo de la tradición, sino que mantiene ciertos signos que evocan, tanto a una memoria cultural de dicho arquetipo iconográfico, como una autorreflexión del arte. Todo ello, nos sitúa en un nuevo ámbito en la estela de Picasso: las metaescenografías picassianas.

5. Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2009). *Arte Moderno. Ideas y conceptos*. Instituto de Cultura & Fundación Mapfre Vida.
- Aracil, A., Rodríguez, D. (1998). *El siglo XX: entre la muerte del arte y el arte moderno*. Akal.

- Arias de Cossío, A. M. (1990). *Algunas reflexiones sobre escenografía picassiana*. Conferencia, Salón de Actos de la Fundación, 12 de junio, Málaga 1989. Ayuntamiento de Málaga.
- Bozal, V. (1999). *Picasso*. Electa.
- Benjamín, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Akal.
- Carmona, E. (2012). Experiencias y narraciones de lo moderno en AA. VV., *Colección Cubista Telefónica* (pp. 17-55). Fundación Telefónica.
- Cooper, D. (1968). *Picasso Theatre*. Cercle d'Art.
- Cowling, E., Mundy, J. (1990). *On Classic Ground: Picasso, Leger, De Chirico and the New Classicism 1910-1930*. Tate Publishing.
- Didi-Huberman, G. [2002] (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempos de fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Didi-Huberman, G. [2000] (2006). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Godoy Romero, C. (2020). *Picasso: autor, protagonista y objeto dramático*. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1854279>
- González-Román, C. (2019). Metaescenografías pintadas. *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII: Historia del Arte, 7 (77-102). DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.7.2019.24267>
- Hénin, E. (2010). Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century. En *Art History*, 33 (248-261). DOI:10.1111/j.1467-8365.2009.00741.x
- Martínez Silvente, M. J. (2014). La perspectiva como superviviente de la tradición clásica: de la arquitectura de las formas a la perspectiva del ombligo. En González-Román, C. (ed.), *A través de la mirada* (pp. 269-280). Abada Editores.
- Méndez Baiges, M. (1994). Bases para un estudio de las relaciones entre vanguardia y tradición: Picasso y De Chirico. En AA. VV. *Los clasicismos del arte español* (pp. 177-187), Actas del X Congreso del CEHA.
- Michaud, P. (2007). *Aby Warburg and the Image in Motion*. Zone Books.
- Museu Picasso (2006), *Picasso y el circo* <https://museupicassobcn.cat/index.php/es/actualidad/exposicion/picasso-y-el-circo>
- Ocaña, M. T. (1996). *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*. Museu Picasso Barcelona.
- Portús, J. (2017). *Metapintura. Un viaje a la idea del arte*. Museo Nacional del Prado.
- Ramírez, J. A. (1983). *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza Forma.
- Ramírez, J. A. (2009). *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Akal.

- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios de los orígenes de la pintura europea*. Del Serbal.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal Arte y Estética.
- Warburg, A. (2005). El vestuario de los intermezzi de 1589 (1895). En *El nacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 291-331). Alianza Editorial.