

LA MUSICA DE MANUEL DE FALLA EN CONEXION CON LA PLASTICA TEATRAL DE VANGUARDIA

Isabel Chinchilla Marín

Partiendo del trabajo de investigación que bajo el título “Las artes plásticas en la vida y en la obra de Manuel de Falla” hemos elaborado recientemente¹ nos proponemos extraer uno de los episodios escénico-musicales que lo componen y que, dada su magnitud y trascendencia, creemos interesante dar a conocer. Nos acercaremos a la plástica contemporánea a través de algunas manifestaciones escénicas, donde concluyen las diferentes artes, coreográficas, musicales y escenográficas, bajo la más perfecta interrelación.

La creación musical de Manuel de Falla se inserta dentro de unas coordenadas históricas, cuya complejidad cultural se expresa a través de un debate estético de opciones opuestas que bajo el signo de renovación sentarían las bases del “arte moderno”. La totalidad de su obra experimenta una evolución estilística progresiva en conexión con el ambiente en que se genera. En ella descubrimos un paralelismo evolutivo en relación con el resto de las artes de principio de siglo. La obra musical de Manuel de Falla representa una alternativa revolucionaria dentro del panorama musical español, en conexión con los más avanzados presupuestos musicales europeos. La búsqueda de un nuevo lenguaje alcanzó en él una de las más sabias soluciones hacia las que se orienta el devenir musical de nuestro siglo, sabiendo sintetizar la tradición y asumiendo a la vez la vanguardia artística.

La puesta en escena de su obra musical permite realizar una lectura de la plástica de principios de siglo. En ella se contienen una multiplicidad de obras y autores que, de forma episódica, ejemplarizan los diferentes caminos hacia los que se proyecta la pintura española de su época. En su escenificación están presentes, desde el convencionalismo tradicional de un Zuloaga, que interviene en la representación de *El retablo de Maese Pedro*, el eclecticismo estético de la Escuela de París en las tareas escénicas de Manuel Angeles Ortiz, hasta el extremo vanguardista de Picasso, autor de los decorados y vestuarios para el estreno de *El sombrero de tres picos* y *Cuadro flamenco* de los que nos ocuparemos seguidamente.

El ideal de universalidad hacia el que se orienta la labor de los creadores que desean ofrecer un verdadero arte se expresa en torno a la figura de Manuel de Falla, tanto por la trascendencia de su obra, de alcance universal, como por formar parte integrante de un acontecimiento trascendental que vendría a configurar la evolución de las artes: La revolución estética de la pintura dentro del espectáculo. Uno de los momentos cumbres de su obra corresponde a *El sombrero de tres picos*, no sólo desde el punto de vista musical sino por la participación de Picasso como escenógrafo. La plástica creada en torno a su escenificación constituye un episodio ilustrador de la revolución pictórica que se produce dentro del mundo del espectáculo. Manuel de Falla se une a esta revolución estética, dentro de la cual asistimos a

una nueva versión de la pintura de teatro, 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 música de Manuel de Falla es testigo y a la vez aliada de ese camino que en paralelo recorrerían las artes contemporáneas.

El estreno de *El sombrero de tres picos* en el teatro Alhambra de Londres el 22 de julio de 1919, se convirtió en un momento clave dentro del devenir cultural de la época. En su puesta en escena intervendrán las más insignes figuras del momento, unidas por la música de Manuel de Falla. Bajo la dirección de los ballets rusos de Serge Diaghilev se ofreció una representación escénica en la que, coreografía, dirección de orquesta y composición musical, correspondía a artistas cuyos nombres son suficientes para expresar su genialidad: Massine, Ansermet, Picasso y Manuel de Falla.

Para comprender como se llegó a gestar este gran mosaico de cosmopolitismo intelectual, es necesario retroceder en el tiempo. Nos situaremos en el París de principios de siglo, inmerso en un ambiente de polémica y protesta, sustentado por una conciencia renovadora que inspira el nacimiento del arte moderno. Durante un cuarto de siglo la capital francesa se convierte en el centro de las artes; escenario de los principales movimientos culturales de nuestro siglo, donde acudirían todos los artistas con deseos de conceder al arte un sentido nuevo².

Ese afán de búsqueda y renovación llevaría a Picasso a instalarse de forma definitiva en París hacia 1904. De igual forma y tres años más tarde, el verano de 1907, Manuel de Falla se instala en el ambiente intelectual parisino. En 1908, Serge Diaghilev llegaría a París donde encontraría un lugar abierto para poner en marcha sus ambiciones artísticas. El encuentro de estos tres artistas quedaría materializado en la representación escénica de *El sombrero de tres picos* y más tarde en *Cuadro flamenco*. De ellos nos proponemos hacer un análisis que, partiendo de lo concreto, nos lleve a una comprensión totalizadora de lo que supusieron estos espectáculos dentro del panorama cultural europeo³.

A través de las diferentes escenificaciones llevadas a cabo bajo la dirección de Serge Diaghilev, asistimos a la revolución estética del ballet, en su concepción general y, en concreto, respecto al decorado, asumiendo la idea del espectáculo como un cuadro firmado por un pintor vanguardista. No cabe duda que el teatro moderno debe mucho a este genio, contribuyendo notablemente en la revolución de la escena y en el dinamismo de la acción teatral. En él se cumplen los ideales estéticos que inspiran el nuevo arte.

Partiendo de la ruptura consciente con los esquemas decimonónicos, rechaza una herencia romántica improporcionable en el que se apreciaba un ballet en un sólo acto y de argumentos fantásticos, de coreografía academicista y con una pesadez de decorados que había llevado a estas representaciones a un momento de tedio formulístico implorando un cambio urgente⁴. El protagonismo del género operístico sería arrebatado por el ballet. La madurez a que había llegado la ópera en el siglo XIX, apoyándose sobre los sólidos pilares wagnerianos, la convierte en algo difícil de ser renovado.

Diaghilev encontraría en el ballet un lugar abierto libre de trabas metódicas donde poder desarrollar su genialidad creadora apoyado en la vanguardia musical y pictórica. Se trata de una personalidad com-



Pablo Picasso. Fragmento del decorado de "Cuadro Flamenco",
palco de abajo a la izquierda. París 1921



Pablo Picasso. Estudio para el traje de la Correidora.
Londres 1919

pleja: cantante, pintor, periodista, crítico musical y de arte, discípulo de Rinsky-Korsakov que desde un primer momento se movería en los círculos más elevados de la sociedad rusa, detentando el cargo de director de los teatros imperiales, del que había de dimitir por sus atrevidas innovaciones. Llegó a París en 1908 enviado por el príncipe Vladimir como delegado de las Misiones Culturales Rusas en países extranjeros, con la Compañía de la Opera Imperial que, a juicio de J.J. Tarrats⁵, suponía una campaña de exportación del arte de su país. Al año siguiente presenta en París su primer espectáculo acaparando la atención del público parisino. Pronto pasó a ser director-empresario de su propia compañía, la de los Ballets Rusos, que había de convertirse en un foco de interés en torno al cual se agruparan las principales figuras del momento cultural: La Paulova, Fokin y Nijinsky como bailarines; Stravinski, Debussy, Ravel, Falla, Satie, Prokofiev creadores de la música que anima sus espectáculos; Massine el mejor y más vanguardista coreógrafo y los más geniales pintores de nuestro siglo, tales como Picasso, Derain, Matisse, Larionov, Benois, Braque, Roualt, Gonkcharova... como escenógrafos.

Es curioso, aunque no casual, que el director ruso abrazase en torno a él a los artistas más inconformistas y famosos de la época. La audacia de sus representaciones exigía un espíritu innovador, cuyas resoluciones plástico-musicales fueran acorde con el resto del espectáculo. La plástica teatral se convirtió progresivamente en un campo de experimentación de los nuevos presupuestos figurativos, que van desde el estilo colorista de Chagall, Roualt, Matisse, Derain, el cubismo de Picasso, Braque, hasta las tendencias surrealistas de Dalí, Miró...

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 siglo⁶. 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 *Le facheux 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 Miró⁷.

Con Diaghilev, dice Julián Gállego, “la pintura entra en el teatro por la puerta grande... el polvo acumulado durante siglos en los dorados de las embocaduras de teatros reales, es barrido de golpe, un aire fresco, trae de las calles los verdes, malvas, amarillos de las flores, que nadie hubiese imaginado pudieran surgir en tan sombrío lugar”⁸.

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. Conocida es por todos nosotros la fascinación que la música suscita a numerosos artistas como Kandinsky, llegando a repercutir de forma determinante en su obra plástica y teórica. El caso de Picasso es especialmente singular. A lo largo de su vida y obra observamos un constante acercamiento al mundo de la música y del teatro, convirtiéndose en tema de inspiración para su actividad creativa⁹. Desde sus inicios apreciamos su pasión por el espectáculo, el disfraz, la fiesta del flamenco, o el circo. Los instrumentos musicales serán los componentes fundamentales de sus estructuras cubistas; por ejemplo las



Pablo Picasso. Estudio para los figurines de "Le Tricorne". Una vieja. Londres 1919



Pablo Picasso. Estudio para los figurines de "Le Tricorne". Londres 1919. Mujer del pueblo

bailarinas nos llevan a algunas obras claves como *Les demoiselles d'Avignon*. De igual modo, los numerosos retratos que dedica a Stravinski, Satie, Falla, Diaghilev, Massine, constituyen un documento pictórico de la amistad que une al pintor con aquellos personajes más significativos del panorama musical europeo.

Especial interés tienen las actuaciones plásticas para espectáculos musicales llevadas a cabo por el pintor malagueño¹⁰. La pintura teatral le ofrecía un espacio abierto a la experimentación. Desde 1917 a 1924, Picasso concentra su atención en la decoración escénica. Cada año, coincidiendo con la temporada de espectáculos, participa en la representación de algún ballet: *Parade* en 1917; *El sombrero de tres picos* en 1919, en 1920 *Pulcinella*; *cuadro flamenco* en 1921; *Antigone* en 1922; *Mercure y le train bleu* en 1924. A través de estas intervenciones no acertamos a definir una línea de estilo común, sino que forman parte de la constante picassiana del eclecticismo como clave de una creación artística basada en la contemporaneidad de estilos.

La colaboración Manuel de Falla-Serge Diaghilev y Pablo Picasso hemos de contemplarla, pues, no como un episodio aislado, sino en conexión con un conjunto de manifestaciones artísticas que tienen lugar en el mundo del espectáculo.

La primera intervención de Picasso junto a los ballets rusos corresponde al estreno de *Parade*, que tendría lugar en París dos años antes del estreno de *Le tricorné* de Manuel de Falla. Todo ello constituye una revelación: el arte moderno, objeto de escándalo en las exposiciones o salones, aparece a la luz de los proyectores ilustrando a la vez un texto y una música, cuyas novedades parecen anunciar un cambio total en el arte.

De lo que supusieron estos decorados picassianos nos habla Apollinaire, quien dedica un artículo al programa de presentación de *Parade*: “Los decorados y el vestuario cubistas de Picasso, dan testimonio del realismo de su arte, este realismo o Cubismo, como se quiera, es lo que más ha agitado al mundo de las artes durante los últimos años... En una palabra, “Parade”, revolucionará las ideas de bastantes espectadores que aprenderán la gracia de los movimientos modernos...”¹¹.

Picasso había demostrado el campo de acción ilimitado con el que contaba su pintura. El cubismo lo había hecho salir del estrecho espacio del lienzo, rompiendo con su rigidez y sobriedad monocroma y ofreciéndolo a plena luz¹². *Parade* protagoniza el primer escándalo cubista en el teatro; los planteamientos y resoluciones adoptadas servirán de punto de referencia para la puesta en escena de *El sombrero de tres picos*.

El primer encuentro entre Picasso, Diaghilev y Manuel de Falla tendría lugar durante una gira por España que emprende la Compañía de ballets rusos tras el estreno parisino de *Parade*. El director ruso aprovecha su estancia en España para contactar con Manuel de Falla y poner en marcha el proyecto de representar un ballet con música del compositor español.

En un principio, Diaghilev había concebido la idea de poner en escena *Las noches en los jardines de España*, pero Manuel de Falla supo disuadirle, sustituyendo esta obra por *El sombrero de tres picos*. La obra se basaba en la novela de Pedro Antonio de Alarcón, cuyo argumento se desarrollaba en Guadix, escenario al que acudieron juntos músico y empresario. Este viaje se cierra con un contrato que, dada la crítica situación económica por la que atravesaba la compañía, suponía una tranquilidad para ésta. Por la correspondencia mantenida entre Manuel de Falla y Serge Diaghilev, tenemos noticias de

que ambos aprovecharon una estancia en Madrid de Picasso para conversar acerca de lo que habría de ser el espectáculo.

Musicalmente supone un momento clave de su trayectoria artística. En ella conviven fórmulas modernas junto a motivos populares, alcanzando un lenguaje de trascendencia universal, donde el folklore de las diferentes regiones españolas logra la más pura autenticidad artística.

Hacia 1918, la puesta en escena de *El sombrero de tres picos* concentra la atención de la Compañía de los ballets rusos, trasladándose a Londres donde tendrá lugar el estreno. Si existe una clave para explicar la belleza y genialidad que este espectáculo alcanza, la debemos buscar en esa voluntad sintetizadora que inspira la obra de los diferentes artistas que en él intervienen. Música, plástica y coreografía, se proponen transmitir una misma idea, fundiéndose así varios lenguajes en un sólo discurso.

La intervención de Picasso en la puesta en escena de esta obra le ofrecía una doble posición: de una parte, cada elemento escenográfico debía considerarse como una creación digna de valor por sí misma: maquillaje, vestuarios y decorados equivalían a un lienzo en su producción artística; de otra, debían de concebirse en total armonía con el resto de la representación.

Hasta ahora el decorado era contemplado como un elemento secundario, pasando a ser un aspecto importante a considerar dentro de la programación del espectáculo. La decoración teatral no es ya un "arte aplicado" diferente a la verdadera pintura. A ella se exigen los mismos valores que inspiran la obra de caballete del artista, aunque aplicando procedimientos diferentes, dadas las características específicamente singulares del marco en el que se inserta.

Los bocetos realizados por Picasso para el decorado maquillaje y vestuarios de *El sombrero de tres picos* continúan siendo considerados y admirados como obras de arte, cuyo valor perdura después de haber cumplido la efímera función del espectáculo. Este conjunto de obras constituyen un momento importante dentro de la compleja producción artística de su creador.

Picasso era consciente de la función que el primer telón desempeñaba en el devenir del espectáculo. Su resolución, satisfactoria o no, era trascendental en la comprensión de lo que se ofrecía al público londinense. Era necesario vincular al espectador con lo español, situarlo en un ambiente y en un paisaje que para ellos era ajeno. Es sorprendente la claridad de lenguaje con la que el pintor resolvió la composición del primer telón. En un sólo cuadro debía ilustrar una serie de acontecimientos que se sucedían progresivamente en la temática argumental del ballet.

Pese a la dificultad que ello ofrecía, dada la multiplicidad de escenarios en los que se inserta el desenlace temático, lograría con una audacia magistral aunarlos a través de una síntesis simbólica: la alcoba y la cama, el molino, la explanada, el puente y el río, aparecen en el primer término y, al fondo, el pueblo que se insinúa en la lejanía de la noche... todos los lugares de la acción están indicados. Sólo el simbolismo sintético podría resolver en un sólo cuadro un contenido tan variado como el que aquí se expresaba. Picasso se desprende de la complejidad del cubismo que había utilizado en la puesta en escena de *Parade*. Pero ello no significa involución en su estilo, ni rechazo en este método sino, más bien, la capacidad de aplicar en cada momento el lenguaje necesario.

El segundo decorado contractaba enormemente con el anterior. El estilo simbólico sería sustituido por el narrativo. Curiosamente, este telón no se conserva íntegramente, ya que fue recortado por el propio Diaghilev, junto con algunas partes del decorado de *Cuadro flamenco* para ser vendidos a colecciones

privadas. La composición se ofrecía como un segundo teatro en el que se sucedían varias acciones en torno a una corrida de toros. Picasso aprovechó esta ocasión para acercarse, una vez más, a un tema tan familiar para él como la fiesta taurina.

La armonía plástico-musical se ofrecía en estos decorados como fruto de un trabajo conjunto. Si la obra de Manuel de Falla era la protagonista del espectáculo, sin embargo, no ejerció ningún tipo de imposición que llegase a mermar la libertad creadora de Picasso, sino que incluso, el compositor llegó a concebir ciertos cambios en su música aceptando algunos consejos del pintor que, en su opinión, mejorarían la representación.

Serge Diaghilev encargó a Picasso el diseño de los vestuarios que habían de llevar los protagonistas del ballet: el corregidor, la molinera, el alguacil... pero también ideó la indumentaria de los personajes secundarios añadiendo incluso nuevos tipos que formarían parte del pueblo que se lanza contra el corregidor: un mendigo, un loco, una ciega, una aldeana.... Todos ellos hacían referencia a la variedad de personajes que nutren la picaresca española. Picasso logra hacer una síntesis de lo español a través de estos vestuarios ofreciendo una visión de España nueva, inspirada en el lenguaje goyesco¹³.

El vestuario debía transmitir la expresión de un sentimiento en cada uno de los personajes que lo portaban. Así, representa la fatiga y la grandeza de la existencia fijándose en algunos personajes que, más que emblemas, son símbolos. En el argumento de la obra se suceden de manera rápida escenas de crueldad, alegría, humor, burla, tristeza y orgullo, y es esta simultaneidad de sentimientos simples, pero universales, los que Picasso infunde en estos personajes.

A través de los bocetos elaborados para el vestuario de *El sombrero de tres picos*, ha sabido deshistorizar el sentimiento captando lo inmutable del mismo: Una vieja que resignada inclina la cabeza hacia abajo, se convierte en símbolo de la humildad, pobreza y tristeza del pueblo. El espíritu de lo popular se vive en todas sus dimensiones: La desgracia del cojitranco, la chispeante fuerza del pescador, o la valentía del torero o el picador. Picasso acentúa la alegría de la molinera/o como dos personajes desenfadados y de elegancia natural, símbolo de la espontaneidad y estética del pueblo, opuestos al orgullo de la corregidora y corregidor, cuyos trajes reflejan la sombría autoridad que sobre el pueblo ejercen. El pintor incluyó también trajes típicos del folklore español como ilustración de nuestra cultura popular.

Desde el punto de vista externo, Picasso conocía la importancia del vestuario en conexión con el movimiento que habían de infundirle los bailarines. En ellos se ofrece un juego de artificio cromático a través de un dibujo de ágil arabesco y de líneas curvas, los pliegues pintados sugerían el dinamismo que en escena adquirirían al fundirse con la enérgica coreografía de Massine y la música de Manuel de Falla.

En la novela de Pedro Antonio de Alarcón encontramos numerosas alusiones a la indumentaria de los personajes. Sus palabras se convierten en retratos de enorme plasticidad. Las recomendaciones de Manuel de Falla a Picasso debieron ser importantes, sobre todo, en lo referente a los figurines. Conocemos el volumen de la novela sobre el que trabajó el músico, dejando en ella numerosas anotaciones en las que se hace referencia a sus criterios escenográficos.

Picasso había encontrado en el teatro un lugar familiar en el que cualquier posibilidad que se le ofreciera como artista plástico era aprovechada, dejando un sello especial en todo aquello en cuanto intervenía. El carácter totalizador con el que concibió la puesta en escena de *El sombrero de tres picos* le

llevó a tomar parte en todos los detalles del estreno, incluso en lo referente al maquillaje de los actores, haciendo bocetos para los mismos o maquillándolos directamente sobre el escenario.

Si *Parade* fue un impacto en el París de 1917, reuniendo a los personajes más inconformistas de las diferentes artes, no menos escándalo supuso la representación de *Le tricorne* en 1920 en la capital francesa. La crítica consideró un atrevimiento el haber dejado entrar “el cubismo” en la Gran Opera, cuyos criterios academicistas en defensa del conservadurismo cultural no recibían con agrado las innovaciones del arte contemporáneo.¹⁴.

La actividad de Picasso como colaborador de los ballets continúa tras el éxito obtenido por la obra de Manuel de Falla. La siguiente intervención sería con *Pulcinella* de Stravinski. Según Jaime Pahissa, autor de una de las mejores biografías de Manuel de Falla¹⁵, Diaghilev encargó primero esta obra al músico español, pero al encontrarse trabajando en el desgraciado *Fuego Fatuo* no pudo aceptar. Un año más tarde, el 17 de mayo de 1921, se estrena en el Teatro de Le Gaité-Lyrique de París *Cuadro flamenco* dirigido por Diaghilev y decorados de Picasso.

La historia de *Cuadro flamenco* se remonta a un viaje del director ruso por Madrid donde vio bailar flamenco. Más tarde asistiría a la Semana Santa sevillana, decidiéndose a montar un ballet en el que se recogiera este mundo tan fascinante.

Muchos se preguntarán en que consistió la participación de Manuel de Falla en este espectáculo cuya música es desconocida para todos. En efecto, *Cuadro flamenco* tiene unas características muy peculiares que no nos permiten hablar de una composición musical. La intervención de Manuel de Falla radicó en la decisiva ayuda que aportó a la hora de seleccionar los cantos y danzas que habían de interpretarse. De otra parte, si puede hablarse de una autoría musical sobre esta obra, debemos reconocer a Manuel de Falla como “autor” y no a Stravinski como algunos autores defienden.

Diaghilev presentó en París un espectáculo español en el que las danzas populares se ofrecían en su sentido más característico y profundo, por encima del pintoresquismo superficial. Junto a él Manuel de Falla y Picasso se proponen extraer los valores artísticos de un arte popular capaz de adentrarse en el ámbito de lo intelectual.

Para los decorados de esta obra el director ruso había pensado en Juan Gris, cuyo estado de salud no impidió que aceptase el encargo que le ayudaría a salir de la penuria económica que atravesaba. Al parecer, fue Picasso quien disuadió al empresario argumentando la incapacidad de Gris para resolver los decorados en breve espacio de tiempo, apropiándose del encargo.

Del interés con que Picasso se entregó en las tareas escenográficas de *Cuadro flamenco* nos hablan los numerosos proyectos que hizo para ella. Existe una gran cantidad de estudios preliminares dedicados a los vestuarios, maquillaje y decorados para su puesta en escena¹⁶.

En esa ocasión, Picasso encontró la posibilidad de jugar con el espacio teatral introduciendo un segundo escenario dentro del verdadero: La simplicidad espacial a base de una sucesión de arcos dispuestos sin ningún tipo de regularidad ni sometimientos perspectivos que constituyen un conjunto de palcos ocupados por algunos personajes ficticios que contemplan las danzas andaluzas. El lenguaje irónico del que se sirve el autor a través de esos ridículos espectadores, que como turistas asisten al espectáculo, es un medio para criticar y, a la vez, desmitificar el folklorismo como una mala versión del verdadero folklore español.

La modernidad que ofrecía la música de Manuel de Falla, le permitió tomar parte en el movimiento revolucionario que se prolonga durante las dos primeras décadas de nuestro siglo, teniendo por escenario los ballets de la compañía rusa que aunaban a músicos, escritores, pintores, con la intención común de innovar el arte.

La nueva concepción del arte y las grandes innovaciones plástico-musicales se expresan en el espectáculo, cuya mayor novedad radica en la fusión de las formas, colores, sonidos y movimientos. El espacio escénico sería, pues, el soporte donde tendría lugar el nacimiento y maduración del arte moderno en su sentido más completo a través de una original alianza entre el arte figurativo, la música y la danza.

La colaboración Falla-Diaghilev-Picasso viene a representar, bajo la frescura de la modernidad, la propuesta wagneriana de la sinestesia de las artes que el genio alemán concibió como el culmen de la expresión artística.

NOTAS

1. "Las artes plásticas en la vida y obra de Manuel de Falla". Memoria de Licenciatura dirigida por el Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada Dr. D. Ignacio Henares Cuéllar. Granada 1985.
2. Michelli, Mario: Las vanguardias artísticas del siglo XX. (Madrid: Alianza Editorial, 1983).
2. Pérez Gutiérrez, M.: El París que vivió Manuel de Falla y sus concomitancias estéticas, Madrid 1977, Rv. Ideas Estéticas, págs. 115-135.
3. Fuso, S. y Mecola, S.: Entorno y dimensión de Mariano Fortuny Madrazo, Madrid, Catálogo Exposición El Fortuny de Venecia, 1984.
5. Tarrats, J.J.: Picasso; Els artistes catalans en el ballet. (Barcelona Editora del Cotal, 1982).
6. Reyna, F.: Historia del Ballet, Barcelona, Daimon, 1981.
7. Parmak, V.: Contcharova, Larionov. L'art decoratif théâtral moderne, París, Cible, 1919.
8. Gallego, J.: "Influencia del Ballet en la pintura de teatro", Goya n.º 12, 195, págs. 388-393.
9. Sopena, F.: Picasso y la Música. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
10. Courville, X.: "Les décors de Picasso aux Ballets Russes". París, Revue Musicale, 1921.
11. Cabanne, P.: El Siglo de Picasso (Madrid, Ministerio de Cultura, 1982). Pág. 76-79, vol. II.
12. Daix, Pierre: El cubismo de Picasso, Barcelona, Blume 1979.
13. Picasso: Trente-deux reproductions de maquettes en couleurs d'après les originaux des costumes & decors pour le ballet *Le tricorne*. Paris, P. Rosenberg 1920.
14. Azaña, M.: Notas de Azaña a "El Sombrero de Tres Picos". Madrid, Hoja informativa de Literatura y Filosofía. Fundación Juan March, 1976.
15. Pahissa, Jaima. Manuel de Falla, Milán, Ricordi, 1961.
16. Zervos, Ch.: "Catálogo de la obra de Picasso" Vol. XXXI n.º 155-176.