

FALLA/PICASSO: LE TRICORNE

SUMARIO DEL CATÁLOGO

Francisco de la Torre Prados
[En mayo de 1918....]

José María Luna Aguilar
Admiración mutua

Juan Carrete
Guadalupe Mera
Picasso - *Parade* - *El sombrero de tres picos* - Falla.
La crítica en España 1917-1921

Yvan Nommick
Falla, Picasso y *El sombrero de tres picos*

Mario Virgilio Montañez
Quitarse el sombrero

Eduardo Quesada Dorador
Le tricorne de Falla, Picasso y Poulenc

Catálogo
Rafael Inglada
Picasso, 1919. El año de *Le tricorne*. Cronología

Falla, Picasso y *El sombrero de tres picos*

Yvan Nommick

El regreso de Falla a España durante el verano de 1914, después de una fructífera estancia de siete años en París, coincide con dos acontecimientos relevantes en su trayectoria de compositor: el estreno español de *La vida breve*, el 14 de noviembre de 1914 en el madrileño Teatro de la Zarzuela, y el inicio de una intensa colaboración con el matrimonio formado por Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga cuyo Teatro de Arte, que se instala en 1916 en el Teatro Eslava de Madrid, va a convertirse en el principal foco de renovación escénica en España.

El 26 de mayo de 1916, respondiendo a la invitación del rey Alfonso XIII, los Ballets Rusos actuaron por primera vez en España, en el Teatro Real. En presencia de la Familia Real, ofrecieron un programa que constaba de *Carnaval*, *Le Soleil de nuit* [*Sol de la noche*], *Les Sylphides* [*Las sílfides*] y *Schéhérazade*. A raíz de la estancia de los Ballets Rusos en España, Falla reanudó sus relaciones con Diaghilev, a quien había conocido en París, y lo introdujo, así como al bailarín-coreógrafo Léonide Massine y a Igor Stravinsky, recientemente llegado de Suiza, en los circuitos musicales españoles. La casa de los Martínez Sierra era uno de los puntos de encuentro habituales entre artistas rusos y españoles, y allí fue donde Diaghilev escuchó fragmentos de *Noches en los jardines de España* y de *El Corregidor la Molinera* interpretados al piano por el propio compositor. Entusiasmado por la música de Falla, Diaghilev, que tenía el deseo de producir un ballet de tema español, le propuso inmediatamente coreografiar las *Noches* y *El Corregidor*, pantomima que estaba componiendo sobre un libreto de los Martínez Sierra basado en *El sombrero de tres picos* (1874), novela de Pedro Antonio de Alarcón, quien a su vez se había inspirado en el romance andaluz *El molinero de Arcos*. Por voluntad expresa de Falla, el proyecto de llevar a la escena las *Noches* no llegó a realizarse. Siguió sin embargo el compositor trabajando en *El Corregidor* cuyo estreno tuvo lugar, como farsa mímica, el 7 de abril de 1917 en el Teatro Eslava de Madrid por la compañía teatral de Gregorio Martínez Sierra y un conjunto instrumental formado por miembros de la Filarmónica de Madrid dirigidos por Joaquín Turina.

Tardó dos años Falla en transformar la partitura de *El Corregidor* en el ballet *El sombrero de tres picos*. En esencia, las modificaciones se refieren a la orquestación y a la estructura. Entre las más relevantes señalaremos las siguientes: la plantilla orquestal de *El Corregidor* es muy reducida, diecisiete músicos, mientras que la orquestación de *El sombrero* precisa una formación sinfónica; Falla agrega una fanfarria a modo de introducción con objeto de permitir al público apreciar el espléndido telón de boca de Picasso, y transforma considerablemente el segundo cuadro, añadiendo, en particular, tres danzas: la «Farruca (Danza del Molinero)», la «Danza del Corregidor» y la deslumbrante Jota, que constituye la apoteosis final de la obra, con todo el cuerpo de ballet en escena.

En cuanto al libreto, la principal modificación atañe al desenlace final. En el argumento mecanografiado de *El Corregidor* que se conserva en el Archivo Manuel de Falla, se resume el ambiguo final de la pantomima de la manera siguiente: «¿Y el Molinero? ¿Habrá logrado dar fin a su venganza como en el romance o habrá fracasado en sus planes como en la novela? ¡Misterio! Los autores de esta farsa dejan que cada uno de los espectadores resuelva el caso en el sentido que mejor le agrade». En *El sombrero*, al contrario, se descubre el enredo a tiempo: el Molinero comprende que su mujer no le engaña con el Corregidor y los esposos se reconcilian; en medio de un final de gran brillantez, que recapitula los temas musicales de la obra, los vecinos bailan una vertiginosa jota y vengan el agravio manteando al Corregidor como si fuera un pelele.

A diferencia de sus precedentes obras teatrales —*La vida breve*, *El amor brujo*—, que se inspiraban esencialmente en músicas andaluzas, en *El sombrero*, Falla escoge sus temas entre los arquetipos de la música popular española y se inspira en fuentes tan diversas como la canción popular murciana, el fandango andaluz, la jota, el sonsonete infantil, la sinfonía romántica e incluso la autocita. Los personajes son caracterizados por temas y timbres específicos. Para identificar al Molinero, murciano, Falla utiliza un tema sacado de la primera de sus *Siete canciones populares españolas*, «El paño moruno», procedente de Murcia; la Molinera, navarra, es caracterizada por un tema de jota; las apariciones del Corregidor son anunciadas por el fagot que hace resaltar su carácter grotesco; una cita caricaturesca del motivo inicial de la *Quinta sinfonía* de Beethoven («motivo del destino»), tocado por las trompas con sordina, representa a los Alguaciles llamando a la puerta del Molinero al que vienen a arrestar.

Es interesante señalar que fue Picasso quien dio a Falla la idea de introducir la voz humana en el ballet. Así se lo comenta el compositor a Diaghilev en carta del 24 de mayo de 1919: «Picasso tiene razón: resultaría un efecto muy típico añadir la voz humana en algunos momentos; pero sin cantar, supongo, y sólo con gritos, *olé*s, etc. dados por los propios bailarines, ¿verdad?». En definitiva, serán los músicos de la orquesta los que griten los *olé*s acompañados de palmadas.

El sombrero de tres picos fue estrenado por los Ballets Rusos el 22 de julio de 1919 en el Teatro Alhambra de Londres bajo la dirección de Ernest Ansermet, con coreografía de Massine, y decorados, vestuario y telón de boca de Picasso. El éxito fue clamoroso, pero Falla no pudo presenciarlo ya que en la tarde del mismo día del estreno tuvo que regresar precipitadamente a Madrid al ser avisado del grave estado de salud en que se encontraba su madre. Al llegar a la capital, su madre ya había fallecido. Como contrapunto feliz a este triste acontecimiento, Diaghilev le mandó el día 27 un telegrama comunicándole que las representaciones de *El sombrero* estaban teniendo mucho éxito: «Triunfo de público y prensa, enorme interés artístico, salas llenas. Enhorabuena, saludos. Denos noticias tuyas. Serge Diaghilev».

LE TRICORNE DE FALLA, PICASSO Y POULENC¹

Eduardo Quesada Dorador

El 19 de noviembre de 1994, varias piezas pasaban a propiedad de la Fundación Archivo Manuel de Falla por donación de su presidenta, Isabel de Falla, a saber: el ejemplar de la carpeta de Pablo Picasso *Le Tricorne* que perteneció a Francis Poulenc, enriquecido por el pintor con un *collage* original; sendos retratos de Falla por Daniel Vázquez Díaz y Juan Cristóbal; nueve dibujos de Vicente Escudero; y la partitura definitiva de *Pour le tombeau de Paul Dukas* del propio Falla. En esa ocasión tuve el privilegio de dar una conferencia presentando estas piezas. Acerca de la primera de ellas debí decir, aproximadamente, lo que sigue.

La carpeta *Le Tricorne*, de Pablo Picasso, se titula más exactamente *Trente-deux reproductions des maquettes en couleurs d'après les originaux des costumes & décor par Picasso pour le ballet «Le Tricorne»*, como se lee en su interior, en la portada impresa, sobre una deliciosa viñeta de una ventana abierta al mar. Como dice más abajo, fue editada en 1920, en París, por Paul Rosenberg, que fue marchante del pintor desde 1918, después de Daniel-Henry Kahnweiler. Incluye treinta y dos láminas que reproducen otros tantos originales del artista mediante alguna técnica litográfica o, tal vez, *pochoir* o estarcido. Los originales reproducidos forman parte del conjunto de trabajos que realizó Picasso para el ballet *Le Tricorne* o *El sombrero de tres picos* en 1919.

El estreno de *El sombrero de tres picos*, ballet en un acto, tuvo lugar en el Alhambra Theater de Londres el 22 de julio de 1919, por los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev, con argumento de Gregorio Martínez Sierra —o de los Martínez Sierra— basado en el cuento de Pedro Antonio de Alarcón, música de Manuel de Falla, coreografía de Léonide Massine y escenografía y vestuario de Picasso. La dirección musical estuvo a cargo de Ernest Ansermet.

Si el material utilizado en este estreno —telón, decorado, vestidos y trajes...— quedó en propiedad de Diáguilev y sirvió para posteriores representaciones, el conjunto de trabajos preparatorios quedó en manos de Picasso y hoy pertenece a la colección del Musée Picasso de París, heredera principal de la fabulosa colección del artista. Este conjunto de trabajos preparatorios consta, al menos, de cincuenta y ocho obras sobre papel, en cuya realización empleó el pintor lápiz, acuarela y témpera o *gouache*. Hay bocetos y modelos definitivos, a partir de los cuales debían realizarse la escenografía y el vestuario. De ellos, Picasso seleccionó treinta y dos para ser reproducidos en estas láminas.

Tuvo la edición una tirada de doscientos cincuenta ejemplares numerados; los cincuenta primeros con un aguafuerte del artista —*L'italienne* o *La italiana*— y una prueba de estado del negro de cada una de las láminas, según se lee en la «Justificación de la tirada». Las hojas tienen formatos variables y ligeramente irregulares, como cortadas a tijera en lugar de guillotizadas, tratando de dar a la edición el aire artesanal, no mecánico, necesario para crear en doscientos cincuenta poseedores la ilusión de poseer una carpeta con los originales de Picasso, de ser cada uno de ellos, por tanto, no uno entre doscientos cincuenta, sino el único poseedor de esos originales. Esto supone un matiz interesante en la consideración de la obra gráfica moderna,

¹ Este texto, editado por primera vez en el catálogo *Cinco años del Archivo Manuel de Falla en Granada*.

Granada, Archivo Manuel de Falla, D.L. 1996, se publica ahora revisado y corregido por el autor.

aparte de revelar el talento comercial de Rosenberg, al que Picasso no hacía ascos, sino todo lo contrario, ni tenía por qué hacerlos, sino todo lo contrario.

El propio hecho de la edición parece revelar también el éxito del ballet *Le Tricorne* o *El sombrero de tres picos* como acontecimiento artístico de primer orden, en un momento extraordinariamente rico en acontecimientos artísticos de primer orden, hablando siempre de un panorama internacional. Éxito del ballet y del que es, con toda probabilidad, el más fundamental de sus componentes: la música de Falla. Hoy, con toda justicia —salvo, quizá, en lo que se refiere a Alarcón—, *El sombrero de tres picos* es, antes que nada, una obra maestra de Falla, sin menospreciar en absoluto el trabajo de Picasso y Massine, ni el papel de Martínez Sierra o los Martínez Sierra, ni el de Diáguilev.

Al principio de todo, en el cuento de Pedro Antonio de Alarcón, el escenario de *El sombrero de tres picos* fue, seguramente, Guadix, la antigua ciudad del Reino de Granada donde nació el escritor y que tanto gustaría a Falla, aunque, tras pasar en este proyecto por tantas cabezas y tantas manos, y, definitivamente, por la cabeza y las manos de Picasso, la localización original se mostraría bastante inconcreta, tan inconcreta como acusadamente española.

La primera lámina de la serie, única estampada solo en negro y más o menos cuadrada, reproduce el modelo a lápiz de la escena central del gran telón de boca, en el que puede verse un palco de una plaza de toros, con una pareja de majo y de maja a la izquierda y, a la derecha, otras tres majas o manolas a las que un niño descalzo, que vende frutas, ofrece una que no se identifica bien en el modelo, pero que, en el telón definitivo, es una granada. Al fondo, en el ruedo, las mulillas arrastran al toro bajo la mirada de un picador. Es sabido que dicha escena central del telón definitivo, convertida en enorme cuadro, se encuentra en el restaurante The Four Seasons de Nueva York, en el Seagram Building de Mies van der Rohe, para el que Rothko pintó en los últimos años cincuenta, por encargo de Philip Jhonson y Phyllis Lambert, una serie de lienzos monumentales que, sin embargo, nunca llegaron a colgar en sus paredes por decisión del propio pintor, que terminó donando los que creyó mejores a la Tate Gallery de Londres.

La segunda lámina reproduce el modelo del decorado, centrado por un gran arco descentrado, con casas y una roca, en primer término, y un fondo con un puente de tres ojos, montañas y el perfil de una vieja ciudad con tejados y un campanario. Todo de aspecto muy español bajo un cielo con estrellas. Perfil de vieja ciudad con tejados y campanario que parece un eco del de *Los fusilamientos* de Goya, transformado de lúgubre en alegre.

Las demás láminas, excepción hecha de la del palanquín o silla de manos de la corregidora, la del mantón de la molinera y otras dos con detalles de indumentaria, son figurines, modelos de trajes y vestidos de los personajes del ballet: el molinero, la molinera, el corregidor, la corregidora, el *dandy* o petimetre, los alguaciles, los vecinos y las vecinas, el torero y el picador... El recuerdo de la España dieciochesca, popular y alegre de los cartones para tapices de Goya se hace inevitable y, sin duda, fue fuente de inspiración para Picasso, además del recuerdo de otras obras de Goya y del recuerdo, también, de otras obras del mismo Picasso, especialmente de personajes como los *locos* y las *mallorquinas*, que reaparecen en su producción desde unas épocas azul y rosa ya muy lejanas.

El genio enérgico, fuerte y viril de Goya, su talento fundamentalmente dramático, ostensible aun enfrentándose a los temas más amables o gozosos, su capacidad para ser profundamente tierno sin ser jamás sensiblero, su incapacidad casi biológica para la sensiblería, su visceralidad, su apasionamiento, su condición de insaciable semental del arte de una época, su creatividad torrencial o su *torrencialidad* creativa, incluso su tremenda españolidad extrañamente traspasada de afrancesamiento, son rasgos de Goya que podrían destacarse también en Picasso, y, ya fuese

para tomarlo como modelo de algún modo o para constatar que su actitud artística y vital contaba con un gigantesco antecedente, son rasgos que Picasso debió llegar a mirar en Goya como quien se mira en un espejo.

Una de las pocas críticas adversas, abiertamente hostil, a la intervención de Picasso en *El sombrero de tres picos* y al ballet en general, publicada con motivo de su representación en París en enero y febrero de 1920, y firmada por Georges Sevières, habla expresamente de «las caricaturas de Goya»², se supone que refiriéndose a los *Caprichos* o los *Disparates*, y constituye una interesante soflama antimoderna que alcanza, además de al Picasso de *El sombrero de tres picos*, al Matisse de *Le Chant du rossignol*, el otro gran espectáculo del momento, en el que la música de Stravinsky se fundía con la escenografía y el vestuario del pintor francés:

[...] se nos ha mostrado un lienzo virgen en el que los trazos negros supuestamente figuran una casa, delimitan el vano de una puerta o de una ventana. Se trata de casas como las que podría dibujar un chiquillo de seis años. Así, en el decorado de *El sombrero de tres picos* (¿a cuál de las Españas somos transportados?) un puente corta la perspectiva. Parece, esquematizado, una peineta de moño de negra. Lo peor es que es transitable y que el ir y venir de los transeúntes atrae la mirada... Y en estos recintos de lienzos tendidos —como los que se ven en los campamentos de zíngaros— se agita con frenesí, en loco revuelo, todo un gentío de bailarines, vestidos horrorosamente, que parecen aplicarse con gestos angulosos dignos de las caricaturas de Goya a una parodia de danzas españolas. Respecto al decorado de *Le Chant du rossignol* he renunciado a buscar su significado. La acción transcurre en China. Para quienes no la entiendan, la casa pone a su disposición un intérprete de chino³.

En la misma crítica quedan perfectamente claros los dos grandes partidos de la vanguardia parisina:

Durante los entreactos, en los pasillos repletos de marchantes de cuadros y de pintorzuelos de Montmartre, orgullosísimos de ocupar gratis unas localidades que cuestan dos luses, sólo se oyen dos palabras: Matisse y Picasso, Picasso y Matisse⁴.

Es curioso que el crítico viera un desagradable exceso de modernidad donde, en general, se vio lo contrario, teniendo en cuenta que se estaba hablando de Picasso y de un espectáculo intencionadamente moderno.

Un crítico más conocido era Louis Vauxcelles, que, años antes, en 1905, celebrándose en París el Salon d'Automne, dio nombre al fauvismo al exclamar, a la vista de la escultura de aspecto clásico que centraba la sala en la que exponían los pintores que suelen agruparse bajo esa denominación, «¡Donatello entre las fieras!», literalmente *fauves*. Parece que también dio nombre al cubismo, al referirse sin elogio al cubo y lo cúbico acerca de las obras de Braque en 1908. En esta nueva ocasión, Vauxcelles escribía las siguientes palabras sobre el trabajo de Picasso, el «barcelonés naturalizado ciudadano del *Lapin agile*»⁵:

² SEVIÈRES, Georges. «La quincena musical». *L'Ordre Public* (París), 26 de febrero de 1920. En: *Picasso. El sombrero de tres picos*. Catálogo de la exposición. Madrid, Fundación Juan March, 1993, p. 109.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ VAUXCELLES, Louis. «Los decorados de "El sombrero de tres picos"». *Excelsior* (París), 4 de febrero de 1920. En: *Picasso. El sombrero de tres picos...*, p. 108.

El público del Teatro de la Ópera, antes de que se levantara el telón de *El sombrero de tres picos*, sentía un pequeño escalofrío, una emoción, digamos. «¡Decorados de Picasso!» murmuraban las distinguidas señoras que se veían ya transportadas a alguna abstrusa y pavorosa geometría. «¡Qué suerte! —pensaban los esnobs— será algo cubista. No entenderemos nada y pareceremos unos estetas». Por desgracia hubo que desengañarse. No hay como las fieras para esconder las uñas y modular suaves maullidos, cuando uno espera de ellos una ronca cólera. Pablo Picasso, el terrible, estuvo benigno y tranquilizante. Sólo quienes conocen la maravillosa y proteiforme soltura del barcelonés naturalizado ciudadano del *Lapin agile* no se sorprenden en absoluto, porque conocemos algunos dibujos del príncipe de los cubistas que Luc-Olivier Merson no hubiera desautorizado. La pintura del telón es seria y formal como una composición de Valentín de Zubiaurre. Sus decorados —el interior de un molino, un puentecillo en escarpa, una casita en primer plano— son de una amable sobriedad, en la que combinan discretamente los tonos beis, blanco y rosa pálido, formando armonías suaves. Parece como si Picasso, por consideración al delicioso músico M. de Falla, le hubiera dejado el canto de los colores. Se eclipsa, apenas se hace notar. Su gusto, como siempre, es de una exquisita seguridad. Se puede apreciar viendo el vestuario del corregidor, de los esbirros, de los alguaciles y de la seductora molinera. Suaves manchas, correspondencias azul, negro, verde, limón y blanco que combinan delicadamente. Una pura delicia⁶.

Crítica hostil la primera, la de Sevières, y elogiosa la segunda, la de Vauxcelles. Pero, pese al hecho obvio de que cada uno tenía su propio criterio, ambos, en cierto modo y desde cierto punto de vista, tenían razón. Para Sevières, el ballet en general y, muy en particular, la intervención de Picasso eran poco más que bazofia, pero bazofia vanguardista, o bazofia, precisamente, por vanguardista, mientras que Vauxcelles se refería a cómo «Pablo Picasso, el terrible», el «príncipe de los cubistas», había renunciado esta vez a la radicalidad, a la agresividad cerradamente vanguardista de la que se venía mostrando no solo capaz, sino promotor o punta de lanza, para mostrarse suave.

Lo cierto es que, en 1919, Picasso ya había iniciado su época clásica o neoclásica, que culminaría en la primera mitad de la década de los veinte con obras, en efecto, profundamente clásicas, con figuras rotundamente estatuarias, plenas de equilibrio y serenidad, valores clásicos por antonomasia. Obras que revivían un Mediterráneo mítico, el Mediterráneo de los mitos serenamente gozosos, serenamente placenteros, reposadamente placenteros, y que tenían bastante en común, superándolas en originalidad, en verdadera novedad, con las que constituían la amplia corriente estética que solo podía llamarse mediterraneísmo. Corriente constituida por numerosos iconos de juventud, salud y belleza clásica. En Europa, la imaginaria adecuada para después de los horrores de la Gran Guerra: en España en general, para expresar los ideales del novecentismo, y, más que en Cataluña, en Barcelona en particular, para fijar su nueva imagen *noucentista*, el reclamo y la proclamación de su condición de gran metrópolis mediterránea.

Picasso empezaba a ser, pues, el Picasso clásico, pero ni entonces ni nunca dejó de ser el vanguardista que había sido, que no era cualquier vanguardista, sino Picasso. Ni sus imágenes más clásicas dejarían de mostrarse como hechas de algo que, aún hoy, se percibe como muy nuevo. Pero es que no solo no había dejado de ser el «príncipe de los cubistas», sino que todavía le quedaban por hacer algunas de las pinturas que se contarían para siempre entre las obras maestras del cubismo, considerado en toda su amplitud.

⁶ *Ibid.*

Cabe preguntarse por el desconcierto provocado por este Picasso clásico entre los jóvenes pintores a los que, con su sola obra, había metido en una corriente de vanguardia radical que él, sin embargo, tras haberlos metido en ella, parecía abandonar tranquilamente, sin el menor complejo. Desconcierto parecido, aunque diferente, al que, según Vauxcelles, sintieron los esnobs de París ante su trabajo para *El sombrero de tres picos*. Para comprobar hasta qué punto era seguido por mil jóvenes artistas, basta un simple vistazo al arte de las décadas de los años veinte, treinta o cuarenta, pero hay también, entre otros muchos, un divertido testimonio de Dalí sobre el caso de Manuel Ángeles Ortiz y, en realidad, sobre el suyo propio, sobre él mismo, quien con su maldad habitual recordaba su primer encuentro con el maestro:

Fui presentado a éste por Manuel Ángeles Ortiz, pintor cubista de Granada que seguía la obra de Picasso a un centímetro de distancia. Ortiz era amigo de Lorca y por éste le conocía yo.

Cuando llegué a la casa de Picasso, en la calle de la Boétie, estaba tan hondamente emocionado y tan lleno de respeto como si tuviera audiencia con el Papa.

—He venido a verle —le dije— antes de ir al Louvre.

—Hizo Ud. muy bien —contestó⁷.

En las imágenes de la carpeta *Le Tricorne* se ve cierta síntesis de las estéticas que se cruzaban o superponían por entonces en la obra de Picasso, que ya había iniciado su período clásico o neoclásico, pero sin olvidar ni abandonar una estética cubista que él había creado, como poco, en gran parte. En este último sentido, y por no dejar solo a Dalí en materia de maldades, puede recordarse cómo Picasso, cuando alguien se atrevía a preguntarle sobre el papel de Braque en la creación del cubismo, solía responder algo así como «Sí, Braque es la mujer que más me ha amado». Con ello alimentaba de paso la leyenda de su relación con las mujeres, lo que no significa negar su realidad, sino subrayar su carácter legendario. Como hacía cuando preguntaba a Miró «¿Cómo te las arreglas para venir siempre con la misma mujer?».

Volviendo a *El sombrero de tres picos*, habría que destacar, por otro lado, que el tema del ballet era perfecto para que aflorase la enorme y, durante mucho tiempo, más bien latente españolidad de Picasso, quien pudo desplegar en él su novedosa versión, entonces enteramente inédita, de esa España antigua, dieciochesca, popular y alegre, que, inevitablemente, evoca a Goya, al Goya, sobre todo, de los cartones para tapices.

Si todos estos Picassos, el ostentadamente español, el clásico y el cubista, son visibles en las láminas de esta edición, este ejemplar concreto del Archivo Manuel de Falla, número 70, ilustra qué tipo de cubismo era el que desarrollaba o realizaba entonces. El ejemplar está dedicado por Picasso, el 8 de julio de 1922, en París, al músico francés, buen amigo y rendido admirador de Falla, Francis Poulenc, constituyendo la dedicatoria un precioso *collage* original del pintor, realizado con papeles de colores y tinta negra sobre la hoja impresa de la «Justificación de la tirada». Las negras líneas de una mesa, una guitarra y una partitura de Poulenc flotan sobre el sencillo juego de planos que definen los trozos de papeles recortados y pegados, como la solapa de un sobre azul claro, componiendo una exquisita esencia, pequeña, pero absolutamente expresiva, de lo que, en el desarrollo de la obra de Picasso, se viene denominando cubismo sintético, el que, a una escala monumental, se despliega en *Los tres músicos*, que data de 1921 y es, por tanto, una de aquellas obras maestras del cubismo que aún estaban por pintar en 1919, aunque su autor hubiera empezado a ser ya el Picasso clásico.

⁷ DALÍ, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras (Gerona), Dasa, 1981, p 221.

Este ejemplar número 70 de *Le Tricorne*, tan singular pese a formar parte de una edición de doscientos cincuenta, fue el segundo que se incorporó al Archivo Manuel de Falla, entre cuyos

fondos se encontraba desde siempre el número 93, que Picasso dedicó a Falla el 20 de junio de 1921. Aunque no incluye ningún *collage* ni dibujo del pintor, es también un ejemplar singular por su dedicatoria manuscrita —«A mi admirable buen amigo Manuel de Falla»—, por haber pertenecido a don Manuel y porque esta circunstancia tuvo sus consecuencias. De las treinta y dos láminas de la edición, Falla enmarcó siete, que tenía colgadas en su carmen de la Antequeruela Alta, donde las vieron muchas veces, entre otros ojos curiosos, los de los jóvenes granadinos que frecuentaban la amistad y, con ella, el peculiar magisterio de don Manuel. Magisterio involuntario e inconsciente, no basado en otra cosa que su ejemplo, que inculcaba un alto sentido de la exigencia y el nivel en lo artístico y en lo personal. Uno de esos jóvenes, Francisco García Lorca, recuerda cómo oían «con frecuencia a Falla tocar el piano. Sobre el instrumento estaban enmarcados en un junquillo negro los figurines de Picasso para *El sombrero de tres picos*. Sin duda estos figurines influyeron en los que Federico dibujaría después, incluso para obras de teatro pensadas y no escritas»⁸.

Se pueden mencionar, entre otros, los figurines de Lorca para *La zapatera prodigiosa*, de 1930, o para *La Cueva de Salamanca* de Cervantes, de 1932, que aún cuelgan en la Huerta de San Vicente, la casa de verano de la familia García Lorca, otro poderoso centro de gravedad, junto al carmen de la Antequeruela, de la cultura granadina y española. Viendo, sin embargo, otros dibujos de Lorca, se llega a la conclusión de que, más de una vez, debieron estar también ante sus ojos las láminas de Picasso que no enmarcó Falla, las que se quedaron en la carpeta que, más de una vez, debió tener Lorca en sus manos y en la que siguen estando hoy. Este debió ser el caso de la segunda lámina, la que reproduce el modelo del escenario de *El sombrero de tres picos*, el particular *Guadix* inventado por Picasso.

Las siete láminas enmarcadas cambiaron varias veces de lugar en el carmen, como se ve en algunas fotografías de don Manuel allí, en las que no siempre están sobre el piano, como recordaba Francisco García Lorca, sino también sobre el escritorio. En la más famosa, de Rogelio Robles, obtenida desde el interior de la casa, Falla posa satisfecho apoyado en la baranda del balcón, un balcón no menos famoso. Como recordó otro de aquellos jóvenes granadinos, José Mora Guarnido, era «un balcón —¡qué balcón!—»⁹ desde el que «se dominaba toda la cuenca del Genil con el gran panorama de la Sierra Nevada al fondo y a la derecha y hacia abajo la ciudad extendida hacia la Vega y punteada de torrecillas y copas de árboles»¹⁰. Un paisaje que trae a la memoria el fondo de la caricatura lírica que escribió Juan Ramón Jiménez a Manuel de Falla en 1926: «cumulosa oleada de verdor profundo de los paseos en cuesta de la Alhambra, brazos de redonda lujuria seguida entre los duramente delicados amatistas, ópalos, rosas últimos de Sierra Nevada, verdad de Gauthier»¹¹. Esta «verdad de Gauthier» era la de la asombrada y asombrosa descripción que había hecho el escritor francés de la puesta de sol sobre Sierra Nevada casi un siglo antes, en su *Viaje por España*, un espectáculo, según sus palabras, «del que no pueden formar idea los pueblos del norte»¹². En 1941, Ramón Pérez de Ayala evocó también en la lejanía un paisaje dominado por el rosa de Sierra Nevada, al que superpuso el recuerdo de

⁸ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza, 1980, p. 157.

⁹ MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires, Losada, 1958, p. 156.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Olvidos de Granada*. Granada, Padre Suárez, 1969, pp. 55-56.

¹² GAUTIER, Teófilo. *Viaje por España*. Traducción del francés de Enrique de Mesa. Madrid, Calpe, 1920, t. II, p. 53.

quienes habían sido tres de sus más ilustres habitantes: José María Rodríguez-Acosta, Manuel de Falla y San Juan de la Cruz. En su evocación, la «ciudad estaba tendida a nuestros pies»¹³:

De aquí y acullá, a menudo, surtían agudos cipreses sombríos, como dardos de unos ojos negros. Más allá, se desarrollaba el tapiz persa de la vega; con su arabesco geométrico y sus infinitos matices sedosos. A un extremo del horizonte, Sierra Elvira, gentil, color de lirio. Del otro, la celestial Sierra Nevada, de porcelana rosa, como si habitase en su interior la luz increada. Percibimos, en inefable éxtasis, «la música callada, la soledad sonora»¹⁴.

También Falla fue visto en inefable éxtasis, pero literalmente en éxtasis, al modo de San Juan de la Cruz, que, siglos atrás, había vivido y creado tan solo a unos pasos de donde él vivía y creaba entonces. Era septiembre de 1932, se encontraba en Venecia y quien lo vio fue, precisamente, el propietario en ese momento del ejemplar número 70 de la carpeta *Le Tricorne* de Picasso: el mismo Francis Poulenc. Si algo tuviera que destacar del excelente volumen monográfico que la revista *Poesía* dedicó a Manuel de Falla en 1991 sería el relato que hizo de este hecho el propio Poulenc en 1963, bastantes años después de la muerte de Falla y el año mismo de la suya:

[...] me gustaría hablarle de uno de los días más raros y milagrosos que jamás haya vivido. Una tarde nos quedamos Falla y yo solos en el palacio Polignac; el resto de los invitados había partido en barca al Lido. Hacia las cinco de la tarde le propuse a Falla un paseo y nos fuimos recorriendo el laberinto de callejuelas venecianas, en las que uno se pierde con tanta facilidad, y aunque mi sentido de la orientación sea precario, llegué a encontrar una pequeña iglesia, maravillosa, a la que había ido unos días antes, y cuyos órganos me habían parecido magníficos.

He olvidado el nombre de aquella iglesia, pero le juro que, si volviera a Venecia, no tardaría mucho en encontrarla. Pues bien, era la hora de la Salve. No sé qué fiesta se celebraba, pero la iglesia estaba enteramente decorada con damasco rojo. Había un intensísimo olor a nardos y a incienso. Un organista parecía tocar para nosotros, y muy bien, por cierto, una obra de Frescobaldi. Nada más entrar en la iglesia, Falla se puso a rezar, y así como cuentan que ciertos santos en éxtasis desaparecen súbitamente de la vista de los profanos, yo tuve esa misma impresión con Falla. Al cabo de un tiempo, decidí marcharme, así que me acerqué a él y le golpeé suavemente en el hombro. Me miró un instante, sin verme, y se sumergió de nuevo en sus oraciones. Salí de la iglesia, y desde entonces, no le volví a ver, ya que esa misma noche tomó el tren mientras yo ensayaba en la Fenice. Falla regresó a España... y no volvió a marcharse hasta que en tiempos de la guerra civil partió hacia Argentina. Como le he dicho, no le he vuelto a ver.

Para mí, esa última visión de un músico al que tanto he querido y admirado es... ¡como una especie de Asunción!¹⁵.

Tras la muerte de Poulenc, ocurrida ese año 1963, la carpeta pasó a manos de su sobrina y heredera Rosine Seringe, que la dio como regalo personal a Isabel de Falla, quien la donó al Archivo Manuel de Falla. Es *Le Tricorne* de Picasso, pero también lo es de Poulenc y, por supuesto, de Falla.

Un tercer ejemplar, el número 241, se incorporaría al archivo diez años después, como donación de Bernard Ruiz-Picasso, nieto del pintor, durante la visita que hizo el 30 de noviembre de 2004.

¹³ PÉREZ DE AYALA, Ramón. «Temas de Granada». En: *Granada: la ciudad y su paisaje*. Catálogo de la exposición. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1962, s. p.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ «Francis Poulenc habla sobre Manuel de Falla. Conversación mantenida con Stéphane Audel en 1963». *Poesía* (Madrid), n^{os} 36-37, 1991, p. 264.