

JUAN GRIS Y LAS TENTACIONES DEL TEATRO

SERGIO RUBIRA GUTIÉRREZ

El 14 de abril de 1921 Juan Gris escribe a Daniel-Henry Kahnweiler:

«Acabo de recibir en este momento un telegrama de Diaghilev pidiéndome hacer los decorados y el vestuario para un ballet. Me ha pedido ir y discutirlo con él en Montecarlo el lunes»¹.

Se tratará del encargo de la escenografía para *Cuadro Flamenco*, proyecto que Gris nunca realizará. No podemos saber si antes de esta fecha hubo algún tipo de relación entre este Zar Ruso que revolucionó el arte del ballet y el pintor por excelencia del cubismo sintético.

Sí sabemos que ya, en 1916, Diaghilev había empezado a coleccionar arte cubista y sí tenemos el dato de que en 1917 en paralelo a la temporada romana organizó una exposición de arte futurista, con trabajos de Larionov, Gontcharova, Picasso, Juan Gris y Léger. Es muy probable, entonces, que, siendo amigo de Picasso y moviéndose en los ambientes de vanguardia parisinos, Diaghilev ya conociera a Juan Gris antes de este primer encargo.

En la correspondencia de Juan Gris recopilada por su marchante no ha quedado constancia de un encuentro anterior. Conservamos, sin embargo, testimonio de la opinión de Juan Gris sobre algunos ballets de la temporada de 1917, pero parece que *Parade*, considerada como el ballet más revolucionario de los que Diaghilev produjo, será la que más le impresione. Ballet en el que se reunieron tres de las personalidades más influyentes de la vanguardia artística de este momento: Cocteau, como autor del libreto, Satie, como creador de la música y Picasso, como realizador de la escenografía.

Escribe a Maurice Raynal el 15 de mayo de 1917:

«Estuve en el Ballet Ruso. El de Picasso –Parade– no se dará antes del próximo viernes. Todo el mundo está lleno de curiosidad. Los ballets que he visto hace mucho me parecen demasiado espectaculares para nuestro gusto. Los decorados tienden a ser

¹ Kahnweiler, D. H. *Letters of Juan Gris*. Privately Printed, London, 1956. Carta n° CXXVII.

bastante llamativos y el público murmura «es espantoso, es cubista» pero aplaude a todo lo mismo. Pero ya sabemos todo sobre estos decorados que parecen tan originales. Representaban *Las mujeres de buen humor* con música de Scarlatti para la que Bakst ha hecho un decorado con casas colocadas en cruz como en una pintura de Vlainck. Representaban también *Los Cuentos Rusos* con decorados de Larionov que tiene cierto parecido con Matisse y bastante de Herbin. Todo esto a gran escala y bastante tosco. Bien, veremos que añada *Parade*. Vi algunos de los bailes ensayados con piano y pensé que eran bonitos. La música de Satie me parece elegante y libre de brusquedades. No sé cómo es la orquestación»².

El 23 de mayo vuelve a escribir a Maurice Raynal:

«Todo lo que dices sobre los ballets es cierto. Me gusta *Parade* porque no es pretenciosa, es alegre y distintamente cómica. El decorado de Picasso tiene mucho estilo y es simple, y la música de Satie es elegante. No es decorativa, ni con elementos de cuento, ni con exageraciones, ni con un motivo dramático. Es una especie de broma musical del mejor gusto y sin grandes pretensiones artísticas. Esto es por lo que se recuerda y es mejor que los otros ballets. Incluso creo que es un intento de hacer algo nuevo en el teatro. Tuvo un gran éxito aunque un grupo se organizó para silbarlo. La idea por supuesto era silbar al Cubismo, pero la gente sin prejuicios sin embargo se impuso y fue el aplauso lo que prevaleció»³.

Pero su opinión sobre la colaboración de Picasso con los Ballets Rusos va cambiando con el tiempo, quizás es el triunfo constante del malagueño o un enfrentamiento personal lo que hace que varíe, o simplemente que su evolución pictórica le aleja del cubismo sintético que Gris no abandonará jamás. «Picasso produce cosas bonitas cuando tiene tiempo entre un ballet ruso y un retrato de sociedad», escribe a Kahnweiler.

En esa misma carta habla también de la nueva generación de poetas que ha aparecido en París con el final de la Gran Guerra. Confiesa: «Hay algunos jóvenes músicos también, pero yo no sé nada de música. Por ejemplo, está Auric que tiene veinte y es muy admirado»⁴.

Pero esta afirmación necesita de una explicación que muy acertadamente nos da Karin von Maur: «Cuando Gris confiesa su ignorancia musical se refiere a la música seria, y a las composiciones contemporáneas de sus amigos en particular. Él era aficionado al folk y a la música de baile»⁵. De hecho, Man Ray le retratará en su estudio

² Ibidem. Carta nº LX.

³ Ibidem. Carta nº LXI.

⁴ Ibidem. Carta nº LXXXI.

⁵ Von Maur, Karin. «Música y teatro en la obra de Juan Gris» en el catálogo de la exposición *Juan Gris*. Whitechapel Art Gallery, London, 1992. p. 267.

en 1922 con un banjo detrás que bien pudiera tocar. Aunque la relación del cubismo y la música, tema ya convertido en tópico, no tiene por qué ser real, sino que el acercamiento de la iconografía cubista a la música se produjo desde el medio plástico. Aunque el interés por la relación espacio-tiempo de los cubistas llevó a algunos de sus teóricos a hablar de polifonías, sinfonías, y sobre todo de Bach y sus composiciones como antecedente de las estructuras cubistas, la elección de los instrumentos musicales por parte de estos pintores se debe más a su formas y volúmenes que a un nuevo *paragone* vanguardista.

Pero Juan Gris era un consumado bailarín, llegando a ganar un premio con *Josette* en un baile en Bandol. Escribirá: «(...) después de pintar lo que más me gusta es el *shymmy*»⁶.

Volviendo a Picasso y *Parade*, escribe a Kahnweiler el 30 de marzo de 1921:

«He escrito una larga carta a Ozenfant sobre su Purismo que me envió. Creo que estarías satisfecho de mi respuesta. Sería solamente tan grotesco como encargar a un artesano hacer uno de los objetos pintados en un cuadro mío, como llevar a Poussin o Chardin a escultura, a lo mejor todavía más porque los cuadros no se piensan para ser planeados en dibujos capaces de ser ejecutados en tres dimensiones. Si Picasso suelta la liebre él mismo debe tomar la responsabilidad»⁷.

Seguramente esta carta se refiere a las esculturas dibujadas del malagueño o a sus grandes collages, pero podemos aplicarlo también a los trajes que llevaron los personajes del *Manager Américaine* y del *Manager Français* en *Parade*, trajes en los que se incluía parte del decorado, casi como esculturas vivientes. Más tarde, en otra carta, escribirá: «Por supuesto, yo nunca habría pensado en hacer bailar a un montón de criaturas con edificios a sus espaldas»⁸.

También sabemos por su correspondencia que el ambiente del teatro no le seducía antes de su primer contacto documentado con Diaghilev, de este modo escribe a Kahnweiler en enero de 1920: «No fui a la Opera a ver el ballet de Derain aunque tenía una entrada. Temo bastante ser visto en esos lugares tan elegantes porque no voy propiamente vestido para eso. El ballet de Picasso no ha podido representarse por la huelga. Por lo que puedo juzgar por las fotografías, no creo que este ballet de Picasso sea tan bueno como *Parade*, que se representó en el Châtelet en 1917»⁹.

⁶ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CLXXIII.

⁷ Ibidem. Carta nº CXXV.

⁸ Ibidem. Carta nº CXXX.

⁹ Ibidem. Carta nº LXXXVIII. Juan Gris se refiere aquí a los ballets *La Boutique Fantasque*, estrenado en Londres el 5 de julio de 1919, música de Rossini y decorados de André Derain, y *Le Tricorne*, estrenado en Londres el 22 de julio de 1919, primer ballet español de los Ballets Rusos, con música de Falla y decorados de Picasso.

Por todo esto es fácil deducir que el encuentro entre estos dos genios de nuestro siglo pudo producirse antes de 1921, seguramente en el período bélico. Sin duda lo que sí podemos certificar es el mutuo conocimiento.

«En 1921, cuando Massine abandonó a Diaghilev, el empresario partió hacia Sevilla en compañía de Stravinsky y de Boris Kochno, quien en esa época era su nuevo secretario, con el propósito de encontrar material para una ópera que iba a ser una especie de *Il Barbiere de Siviglia* a la española. Esta idea fue abandonada, fue entonces cuando, en su lugar decidió llevar a Londres un cuadro flamenco»¹⁰.

El primer pensamiento de Diaghilev fue encargar los decorados a Juan Gris, con la oposición de Kochno. Así telegrafiará a Gris el 14 de abril con la propuesta, pero Gris en la carta que comunica a su marchante la llegada de este encargo parece reticente: «Diaghilev (...) me pide el decorado y los trajes para un ballet. Me dice que vaya a Montecarlo para hablar con él. Estoy preocupado por ello, pues rechazarlo me parece dar una bofetada a la suerte, ya que un ballet puede contribuir a difundir mi nombre, y aceptar significa perder mi hermosa tranquilidad ¿Qué le parece?»¹¹. Un día después, el 15 de abril, vuelve a escribir: «Este enredo de hacer un ballet me roba la tranquilidad, pero realmente no me atrevo a rechazarlo. Esto puede darme nombre entre cierto público que no conviene desdeñar. Me veré obligado a ir a París para esto, pero espero permanecer ahí muy poco tiempo, el menos posible».

Juan Gris se decide finalmente a abandonar Bandol y se dirige a Montecarlo donde le espera Diaghilev. Desde allí escribe de nuevo a Kahnweiler:

«Estoy aquí desde el lunes y estoy muy aburrido. El negocio con el ballet no ha tenido éxito. Diaghilev ha dicho que mi respuesta a su telegrama llegó demasiado tarde y ha hecho otros arreglos. No sé exactamente qué ha ocurrido, pero Larionov me ha contado que estaba decidido que yo hiciera este decorado y que entonces Picasso intervino y se quedó con el encargo. Verdaderamente Diaghilev parecía avergonzado. Yo estaba bastante decepcionado y quería irme a Bandol rápidamente, pero Diaghilev me pidió que hiciera unos retratos de los dos bailarines principales, hombre y mujer, para el programa de la temporada. Estaba bastante avergonzado por no haberte consul-

¹⁰Catálogo de la exposición *España y les Ballets Russes*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Granada, 1989, p. 18.

Diaghilev con la marcha de Massine se queda sin el bailarín principal y sin el coreógrafo de la compañía, para la nueva temporada serán necesarios dos nuevos estrenos, uno será *Chout*. Para el otro, se piensa en una nueva producción de carácter español tras el éxito en 1919 de *Le Tricorne*, una nueva versión de *El Barbero de Sevilla*, cuyo proyecto se abandonará porque en Sevilla, donde viajan en busca de inspiración, Stravinsky que habría sido el encargado de la nueva obra, queda fascinado por el canto flamenco. Llegan a la conclusión de que la pureza del flamenco no necesita ningún arreglo. Así abandonan el proyecto decidiendo llevar a Londres un cuadro flamenco.

¹¹Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXXVII.

tado, pero fue muy insistente y acepté para no ponerme a mal con él. Así que aquí estoy haciendo los dos dibujos que llevaré a litografía cuando regrese a Bandol, es decir en tres o cuatro días. Pienso que no he hecho nada malo en aceptar y espero que tú no tengas objeciones. Probablemente no sea mala publicidad. Le he pedido cuatrocientos francos por cada retrato más los gastos del viaje. Él además me ha prometido que hará el decorado para un ballet pronto y que tendré tiempo para trabajar en él».

Añade:

«Tengo mucha prisa por regresar a Bandol, no puedo soportar este suave paisaje de Exposición Universal, donde sólo hay mala arquitectura, gente hinchada con expresión idiota o intrigantes. Verdaderamente, paso la mayor parte del tiempo con Diaghilev, Larionov o los bailarines, pero son rusos, es decir excéntricos de un modo u otro. Está también la nueva estrella española cuyo retrato estoy haciendo. Está aquí con su amante argentino, un joven bastante estúpido que conocí en París hace diez años. Tengo que decirte que me voy a la cama tan enfadado como me levanto»¹².

Pero, ¿qué pudo llevar a Juan Gris a aceptar el encargo y abandonar la «gloriosa tranquilidad» de Bandol? Nos lo explica Kahnweiler: «Como ya hemos visto en sus cartas (...), la idea de hacer un ballet le gustaba a medias pero sufría con la obscuridad en la cual, le parecía, que se le dejaba. Él no estaba envidioso de la gloria de Picasso, del éxito de Braque y de Léger, pero le extrañaba que le olvidasen. En estas crisis de abatimiento se apoderaba de él una verdadera desesperación. «Nadie hace caso de mí», me dijo un día citándome todos los pintores, incluso más jóvenes, que, según él, tenían más éxito. Es pues con la esperanza de conseguir aficionados que le ignoraban por lo que aceptó colaborar con Diaghilev»¹³.

Está claro que la influencia de Diaghilev en el mercado del arte era innegable. Él fue quien aceleró la comercialización de las obras de algunos artistas jóvenes, no sólo pintores, sino también músicos, convirtiéndose en marchante de alguno de ellos. Como hemos visto ya, coleccionaba, pero también vendía, de hecho llegaría a despedazar algunos telones para venderlos como obras de arte (así ocurrirá con el que Picasso realizó para este *Cuadro Flamenco*). Tan tempranamente como es 1895 escribe a su madrastra sobre su verdadera vocación, la de mecenas:

«Yo soy: 1º un charlatán bastante brillante. 2º un gran encantador, 3º un insolente, 4º un hombre lleno de lógica y muy pocos escrúpulos, 5º, no aparento tener talento. (...) Creo haber encontrado mi verdadera vocación: ser un mecenas, tengo todo lo necesario, menos el dinero. ¡Pero ya vendrá!»¹⁴.

¹² Ibidem. Carta nº CXXIX.

¹³ Kahnweiler, D-H. *Juan Gris. Vida y Pintura*. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971. p. 80.

¹⁴ Catálogo de la exposición *Costume and designs of the Ballets Russes*. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1978. s/p.

A esto hay que añadir que Gris sabía que las propiedades secuestradas a Uhde y a Kahnweiler durante la guerra iban a ser subastadas pronto. Entre éstas se incluían algunas de sus propias obras. Siendo consciente de que la subasta podría ser un desastre para él, aceptaría el encargo de Diaghilev con la esperanza de hacerse más conocido y subir sus cotizaciones. Si nos atenemos a los resultados las intuiciones de Gris sobre su obra se cumplieron y sus precios fueron bastante más bajos que los que pagaron por Derain, Van Dongen, Vlaminck, Léger, y naturalmente Picasso.

El 29 de abril de ese mismo año vuelve a escribir a Kahnweiler ya desde Bandol:

«(...) Ahora ya es definitivo que Picasso vaya a hacer el decorado en cuestión. Por supuesto no fue Diaghilev el que me lo dijo, sino un miembro de la compañía. Así que no le digas nada sobre esto. Se decidió en Madrid que yo hiciera este decorado y los bailarines lo sabían. Pero cuando llegaron a París tenía que hacerse con gran prisa y Picasso se hizo con ello al presentar un grupo de dibujos ya hechos, diciendo que yo nunca sería capaz de hacerlo en un tiempo tan pequeño. Parece haber golpeado el esqueleto del Cubismo y haber hecho hincapié en las dificultades de ejecutar cualquier proyecto mío»¹⁵.

Picasso será la sombra que persiga a Gris toda su vida e incluso después, porque casi todas las monografías clásicas sobre el madrileño están escritas por reconocidos picassianos. Uno de ellos, Douglas Cooper, da una visión bastante más inocente de este enfrentamiento Picasso-Gris por *Cuadro Flamenco*: «La intervención personal de Picasso en esto es más que improbable, pues después de todo él no estaba allí, sino en París. La verdad, seguramente, es que, dándose cuenta del poco tiempo disponible para hacer los decorados de *Cuadro Flamenco*, cuyo estreno debía celebrarse en París un mes más tarde, Diaghilev se acordó de los decorados rehusados que Picasso hizo el año anterior para *Pulcinella* y esto le hizo cambiar de idea en cuanto a la elección del artista. Sabía perfectamente que asociando a Picasso al *Cuadro Flamenco* añadiría interés y prestigio al espectáculo, si el decorado en cuestión era adecuado, y, ciertamente, esta solución elegida por Diaghilev dio buen resultado»¹⁶. No puedo estar de acuerdo con la opinión de Cooper, porque dentro de la compañía de los Ballets Rusos hay dos testimonios que afirman que Picasso robó el encargo a Gris. El primero es de Larionov, que es la misteriosa persona que comunica a Gris la causa de la decisión de Diaghilev, y el segundo, del propio Kochno, que relata también cómo, enterándose Picasso de que Juan Gris había sido contactado para el decorado de *Cuadro Flamenco*, se apresuró a presentar a Diaghilev la serie completa de sus propios diseños realizados en un tiempo récord. Por lo que podemos afirmar que Diaghilev sí estuvo en París en abril de 1921, de hecho visitó a Picasso en su estudio

¹⁵ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXXX.

¹⁶ Cooper, Douglas. *Picasso y el teatro*. Gustavo Gili, Barcelona, 1968. p. 49.

de La Boétie y éste le presentó una serie de dibujos, inspirados en uno de los proyectos que había hecho para el ballet *Pulcinella* de Pergolesi un año antes, arrabátandole así el encargo. «Era como si el pintor no pudiera soportar el que se le dejara al margen de una manifestación tan española como el baile flamenco»¹⁷. Esta estancia en París de Diaghilev explicaría por qué Juan Gris cuando recibe el telegrama no entiende muy bien a dónde debe dirigirse para entrevistarse con Diaghilev: ¿al Hotel París en Montecarlo? o ¿al Hotel Montecarlo en París?

Diaghilev puso la excusa de que el telegrama con la contestación afirmativa de Gris había llegado demasiado tarde, y, por supuesto, no habló nunca de quién se había llevado el encargo. Como compensación decidió entonces encargarle unos retratos para el programa recuerdo de la temporada. Se le encargará el retrato de la bailarina principal, María Dalbaicín, el del bailarín principal, Thadée Slavinsky, el del pintor Larionov y el de Kochno. Gris los ejecuta a lápiz en estilo clásico. Estilo en el que ya había hecho otros retratos en Bandol ese mismo año y en París en 1918. Kahnweiler habla de una separación entre sus dibujos a trazo y el resto de su pintura porque esta forma de dibujar realiza una representación del volumen por unos medios no ilusionistas. No es el estilo ingresco de Picasso completamente aislado de su estilo cubista, sino que Gris cuando se plantea este tipo de dibujo clásico, «retratos del natural» de un «Premio de Roma»¹⁸, pretende conciliar tradición y cubismo. Es un proceso que inicia en 1916 y que se prolongará hasta el final de su vida.

Diaghilev pide a Gris que los lleve a litografía, algo que ya había hecho con los retratos de Bandol para Kahnweiler, para incluirlos en los programas. Éstos, editados por Comoedia Illustré, llevarían también un dibujo al pastel de Picasso de cuatro mujeres desnudas, que serviría de portada, un nuevo retrato de Stravinsky, también de Picasso, y uno de Prokofiev, realizado por Matisse. Los programas iban dirigidos a balletómanos, a amantes de la danza, a artistas y a bibliófilos, como bien ha sido apuntado por Lynn Garafola.

A esto debemos añadir que Diaghilev propondrá a Kahnweiler la realización de una serie de lujo que comercializaría la propia Galerie Simon. «Presumiblemente, acuerdos de este tipo representaban una práctica común en los veinte, cuando obras de arte no publicadas competían con fotografías de los bailarines actuando en los programas de las compañías. Con Diaghilev, lo efímero del paso de un artista por el mundo de la danza, los retratos, las figuras, y las caricaturas esbozadas en la intimidad de la colaboración, adquirirían un valor social y comercial por el solo acto de su reproducción»¹⁹.

¹⁷ Buckle, Richard. *Diaghilev*. Siruela, Madrid, 1991. p. 416.

¹⁸ Cit. por Marchán, Simón. *Fin de siglo y los primeros ismos del XX (1890-1917)*. T. XXXVIII. Summa Artis, Espasa Calpe, Madrid, 1995. p. 288.

¹⁹ Garafola, Lynn. *Diaghilev's Ballets Russes*. Da Capo Press, New York, 1988. p. 260.

Juan Gris termina exhausto después de su semana en Montecarlo. Pero no se queda inactivo, y parece que, a pesar de la decepción de su primer encuentro con los Ballets Rusos, le han quedado ganas todavía de continuar con un proyecto para ballet, proyecto que pensaba presentar a Diaghilev para que lo produjera.

«El día antes de irme me encontré con Gertrude Stein y Toklas en Montecarlo donde fueron a pasar el día. Vinieron en su coche con la intención de verme, y llegaron en dos o tres días. Gertrude quería hacer algo conmigo para el ballet, pero creo que es sólo un vago proyecto. Está muy enfadada con Picasso»²⁰, escribe Gris recién llegado a Bandol.

Este «vago proyecto» puede ser ese ballet que recuerda Kahnweiler en su monografía sobre el pintor: «Hay que decir que Gris había soñado ya con hacer un ballet cuyo argumento había concebido y que se desarrollaba partiendo de un motivo único, al igual que el decorado se basaba en una forma única. Me acuerdo de un banco semicircular y de una bicicleta, pero no consigo reunir estos pocos fragmentos esparcidos en mi memoria. (...) Diaghilev lo descartó inmediatamente»²¹.

«Este proyecto largamente desconocido –para el cual eran los dibujos y el escenario de la herencia de Boris Kochno, ahora en el Museo de la Ópera de París– se ambientaba en un mundo moderno. Gris describe la acción en cuatro páginas. En seis escenas, el ballet cuenta la historia de Pierrot, que se enamora de una bailarina; hay un rival, un príncipe que tiene un gran coche con un chófer negro. Con la ayuda de los gendarmes el príncipe es desenmascarado como un bandolero, y Pierrot consigue a su chica»²². Gris titulará así las seis escenas: «1. Pierrot ama a la luna pero... 2. También ama a la bailarina. 3. Los gendarmes arrestan a Pierrot. 4. El prestigio del Príncipe aparta a los gendarmes. 5. Mensajero del amor, el negro se cree una paloma. 6. Pero las autoridades vigilaban. El Príncipe no era más que un impostor y el brazo fuerte de la ley se abatió sobre él»²³.

Gris parece haber trabajado en este proyecto bastante en detalle, de hecho, al guión hay que añadir siete acuarelas para los personajes principales y el coche en el estilo cubista que le era propio en esos años veinte.

Este proyecto puede incluirse dentro de las tendencias de vanguardia del ballet. Quizás habría sido más apropiado para los Ballets Suecos de Rolf de Maré o para las Soirées de París que para ser presentado a Diaghilev.

La escena de apertura es descrita bellamente: «El telón se levanta lentamente y se ve a Pierrot ascendiendo por los peldaños de una escalera en exacta sincronización.

²⁰ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXXX.

²¹ Kahnweiler. *Juan Gris*. Op. cit. p. 284.

²² Von Maur, Karin, Op. cit. p. 279.

²³ *España y los Ballets Russes*. Op. cit. p. 50.

Cuando el telón está completamente alzado, él está en lo alto de la escalera y alarga sus manos hacia la luna; sus brazos tienen un accesorio especial que dobla aproximadamente su longitud»²⁴. La idea parece más propia de un sketch de mimo e, incluso, podríamos afirmar que se inspira en el cine mudo de la época. El argumento recuerda a muchas de las películas que Charles Chaplin rodó en esos años y de cuya influencia tampoco se libró el ballet.

«Su guión para el ballet no menciona ningún tipo de música, parece que el hecho de que un coche entrara en escena con su sonido necesitaba de una partitura moderna, con afinidades hacia la música concreta: el tipo de cosas que Satie y sus amigos hacían»²⁵.

Uno de entre los posible motivos por los que pudo ser rechazado fue que «el ballet (...) no tenía en cuenta el estado del escenario tal y como era entonces»²⁶, según la opinión de Kahnweiler. Aunque la descripción que Gris da del propio escenario no demuestra la imposibilidad de éste: «El decorado es una plaza cerca del mar. Contra un telón de fondo, la línea de un grupo de colinas encima de botes flotando. En el cielo hay luna llena. En el escenario, a la derecha, hay un banco. Ligeramente a la derecha del centro del escenario hay una farola con una escalera»²⁷. Kahnweiler no recuerda el coche del Príncipe, por lo que la introducción del automóvil en escena no puede ser la causa, aún así, en el ballet de Cocteau para Rolf de Maré, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, se consiguió que entrara en escena un coche.

Este proyecto para ballet es interesante porque es el único que no se separa radicalmente de lo que era la obra de Juan Gris en esos años. Parte de una iconografía similar: los Pierrots. Será en esos años de 1922 a 1924 cuando en su pintura abundan estos personajes de la Comedia del Arte. Son unos momentos de crisis en su pintura y en su vida, es seguro que por eso elige a esta figura teatral símbolo de la melancolía. Todos estos personajes muestran en su rostro, que mira directamente al espectador, toda la vulnerabilidad de un hombre fracasado y frustrado, de un hombre al que no se le ha reconocido su valor, un hombre enfrentado al mundo que le ha maltratado. Juan Gris llegará a autorretratarse en uno de estos lienzos, será en *El hombre del garrote* de 1923, aunque todos ellos podrían ser retratos de su propio alma.

Pero aún hay más, todos estos personajes –Pierrot, el Príncipe, y el Negro– son los personajes que Gris representa en unas pequeñas esculturitas en hojalata pintada al óleo de 1923, «no eran para él más que unos juguetes y las regaló a sus amigos», «Todas estas obras de circunstancias son, a mi juicio, de una importancia considerable para la escultura. Picasso había abierto la escultura, había mostrado su interior, había

²⁴ Von Maur, Karin. Op. cit. p.50.

²⁵ Ibidem. p. 51.

²⁶ Kahnweiler, Juan Gris. Op. cit. p. 284.

²⁷ Von Maur, Karin, Op. cit. p. 50.

realizado «el dibujo en el espacio» del alambre. Aquí, se trata de una cosa muy distinta. Es un pequeño trozo de chapa lisa y cortada que, súbitamente, nada más que por la forma en que es doblada, adquiere una tercera dimensión, viva, escultura de bulto, en el espacio.(...) Es la superficie plana la que se anima, se tuerce, se ondula, y llega, en esta activación, a una creación de volumen»²⁸.

Parece que es en estas esculturas donde lleva a cabo la que yo creo era su intención en el ballet, animar la superficie cubista, investigar y llevar las cuatro dimensiones (alto, ancho, largo y tiempo) planas de un cuadro cubista a la escena de un teatro, ciertamente resultó más fácil hacerlo en chapas de metal, en los que la tridimensionalidad propia del cuerpo humano no existe. Aquí se resolvería el conflicto que, según Gris, Picasso disimulaba tras sus esculturas y tras sus trajes para *Parade*: un dibujo pensado en dos dimensiones no puede llevarse nunca a la tercera. En estas esculturitas de Gris el propio plano será el que crea el volumen.

En otoño de 1922 Gris debió de recibir el encargo de Diaghilev para la realización del decorado y los trajes de un ballet. El 27 de diciembre de 1922 escribe a Gertrude Stein: «Ahora (...), además de pintar, estoy preparando un ballet que me ha encargado Diaghilev»²⁹.

Fue en ese mismo otoño cuando Diaghilev logró mediante un acuerdo con la Société des Bains de Mer, responsable del teatro de Montecarlo, que la compañía se estableciera en esta ciudad de la Costa Azul durante los meses de invierno. De este modo se estabilizaría la situación de la compañía, que iba de una crisis a otra, dando trabajo a la compañía durante los meses de invierno y permitiendo a Diaghilev a preparar las nuevas producciones con tiempo. «Uno de los resultados de la nueva vinculación oficial de Diaghilev con Montecarlo fue que empezó a considerarse como una especie de ministro de Bellas Artes del principado (...). Proyectó un museo de Arte Viviente, para el que Braque diseñaría una sala de exposiciones; y quería que Picasso pintase retratos de la Princesa Heredera y de su marido. Poulenc y Auric, los dos jóvenes compositores franceses, ya estaban trabajando en ballets para él. ¿Por qué no proyectar una temporada completa de ballet y ópera franceses?»³⁰.

«Así como Picasso redescubrió a Ingres tras la aventura cubista, Diaghilev, tras sus experimentos futuristas, redescubrió las glorias del pasado clásico francés. De este modo, alió los Ballets Rusos con un fenómeno conservador, la retirada de muchos de los artistas e intelectuales de vanguardia después de la guerra, especialmente en Francia, de las líneas de fuego de la vanguardia experimental»³¹. No se trata sólo de

²⁸ Kahnweiler. *Juan Gris*. Op. cit. p. 275.

²⁹ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta n° CLXXIII.

³⁰ Buckle. Op.cit. p. 444.

³¹ Garafola. Op. cit. p. 116.

esta temporada francesa sino de casi todo el período de posguerra de los Ballets Rusos en los que junto a una tendencia más vanguardista, encontramos un verdadero *retour al ordre* en sus producciones, desde 1921 con *La Belle au Bois Dormant*, hasta 1928 con *Apollon Musagète*. Esta corriente neoclásica, que tiene su paralelo en las artes plásticas y en la música, tiene sus antecedentes en algunas otras producciones del período bélico en las que las adaptaciones de obras dieciochescas abundaron.

Este retorno de nuevo a los estilos decorativos y a los temas nacionalistas es una respuesta a la ideología reaccionaria promulgada como resultado de la guerra. Este giro conservador no fue sólo, en cuanto a la escena lírica se refiere, una vuelta a estilos del pasado sino que se llegó a reivindicar la tradición monárquica y aristocrática del *Grand Siècle*. La Paz de Versalles produjo un agitado interés de la prensa por todo lo que se refería al siglo de Luis XIV, se daban fiestas dieciochescas, se exponía a Watteau y a Fragonard, se representaban obras de Lully y Rameau,... Parece que Francia en los primeros años de la década de los veinte se inunda de miriñaques y pelucas.

Este conservadurismo desde luego no fue tan inocente como podemos creer a primera vista. Es un período en el que abundaron las corrientes xenófobas y nacionalistas, un período que en definitiva podemos considerar protofascista.

Kenneth Silver en su magnífico ensayo sobre la vanguardia parisina y la Primera Guerra Mundial recoge un testimonio sobrecogedor de cómo era vista la vanguardia en esos momentos, se trata de una conferencia titulada *De la influencia del cártel judeo-germano de los marchantes parisinos en el arte francés, una conferencia en la que se ataca explícitamente a Kahnweiler y la pintura cubista:*

«Quiero hablar con vosotros de la aplastante y pestilente influencia del cártel de los marchantes judeo-alemanes ha tenido en el arte francés durante los últimos veinte años. Quiero mostraros porqué maniobras ellos han conseguido falsificar el gusto francés; qué influencia han ejercido para forzar los especímenes con los que primero amueblaron sus oficinas en nuestras grandes colecciones públicas, y cómo habían impuesto obras marcadas por la cultura alemana –Puntillismo, Cubismo, Futurismo, etc.– en el gusto de nuestros snobs (...). Todo –música, literatura, pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, moda, todo– sufría los nocivos efectos de los gases asfixiantes de nuestros enemigos»³².

A Juan Gris la experiencia de la guerra le había marcado, opiniones de carácter similar a la vista se daban por todo París, Juan Gris llega a proponer a Kahnweiler que

³² Silver, Kenneth. *Esprit de corps. The art of the parisian Avant Garde at the First World War. 1914-1925*. Thames and Hudson, London, 1989. p. 8.

le escriba vía Madrid. «Tú estás ausente y no puedes imaginar cómo todo extranjero aquí está bajo sospecha, no importa su nacionalidad (...). Dicen cosas espantosas en las cantinas de Montmartre y Montparnasse, y hacen terribles acusaciones contra mí y contra cualquiera que haya tenido negocios contigo»³³.

Éste pudo ser uno de los motivos por los que Gris decidió naturalizarse francés. Todavía en 1921 escribe a Kahnweiler: «¿Se resolverá la cuestión del secuestro de tu propiedad? Siempre pienso en ello, pero interferir podría ser un error y no ser útil porque soy extranjero»³⁴. Como vemos parece que aún en ese año no había cesado su temor.

Es en estos años –en los que el Teatro de la Ópera representaba obras de Destouches, los Ballets Suecos presentaban ballets inspirados en poemas del siglo XVIII o las Soirées de París producían *Guige* con música de Bach y Handel– cuando Diaghilev decide organizar su festival francés, una temporada para la que había encargado a Georges Auric y a Francis Poulenc que escribieran ballets, a los que añadió tres óperas de Gounod– *La Colombe*, *Le Médecin malgré lui* y *Filemon et Baucis* –y otra de Chabrier–, *Une Éducation Manquée*.

«Los Ballets de Poulenc y Auric representarían el siglo XX. Las obras de Gounod y Chabrier significarían el siglo XIX. ¿Qué sacaría del XVII y del XVIII, algo más rebuscado que Rameau?»³⁵. Entonces decidió ayudado por Henri Casadeus, experto en música antigua, arreglar unos fragmentos musicales de Michel Pignolet de Montéclair, que Diaghilev encontró buscando en las Bibliotecas de la Ópera y de Versalles. Diaghilev adaptó la partitura a un divertimento de *La Dame de Piques*, ópera de Tchaikovsky. Es entonces cuando pide a Juan Gris que realice los decorados y el vestuario. Estamos en noviembre de 1922 y habrá que esperar a enero de 1924 a que esta obra y el resto de las obras pensadas por Diaghilev para su festival francés vean la luz.

Gris acepta el encargo a pesar de su anterior experiencia con Diaghilev. No por el beneficio material, que era poco, tres o cuatro mil francos, sino por su obsesión por hacerse más conocido. El beneficio que le podía suponer era superior a la pérdida de tiempo que la preparación del ballet conllevaba con respecto a su pintura. En ese momento se encontraba también organizando una exposición en la Galerie Simon.

Además la ocasión de un ballet dieciochesco no podía desperdiciarse. Primero, porque ayudaría a limpiar su nombre de la fama germánica a la que se asociaba, y segundo, porque el siglo XVIII, respondía a su gusto estético, su estudio en estos años estaba plagado de fotos de Watteau, Fragonard y Boucher.

³³ Ibidem. p. 6.

³⁴ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº LXXXVIII.

³⁵ Buckle. Op. cit. p. 444.

En enero de 1923 ya tiene terminada la maqueta del escenario, y a principios de verano ha finalizado todos los figurines para los trajes. De acuerdo con Kahnweiler, Gris sufrió la vigilancia estricta de Diaghilev:

«Diaghilev venía a discutir. He asistido a no pocas de estas conversaciones y debo decir que no puedo imaginar nada más desmoralizante. Diaghilev usaba una amabilidad encantadora para derrumbar, o al menos para aminorar, todas las ideas originales que Gris se imaginaba. Me acuerdo de la bellísima invención de una Venus de globo que se levantaría poco a poco en el medio de un estanque, elevándose al mismo tiempo que un chorro de agua, para desinflarse después lentamente. (...) Diaghilev, por esta idea como por otras muchas, comenzó por manifestar mucho entusiasmo. Después comenzó a discutir sus detalles, y al cabo de una cuarto de hora, se hallaba desechada»³⁶.

Estos artistas, bajo la vigilancia estricta de Diaghilev encontraron su oportunidad de invención limitada. Estas obras realmente eran producto de la imaginación de Diaghilev que buscó en los vanguardistas simples realizadores de sus ideas. En esos años el ballet se había convertido en «un magasin de luxe, un salón exclusivo diseñado para exhibir arte internacional»³⁷. Es decir, el ballet había emparejado a «una izquierda artística» con «una derecha artística», la vanguardia adaptada a los gustos burgueses, a Diaghilev por tanto no le convenían los excesos experimentales de los cubistas, de ahí el control y la simplificación de estas producciones de 1924.

En el mismo año en que Gris se encontraba trabajando ya en *Les Tentations de la Bergère* a Diaghilev se le encargó organizar el espectáculo de una gran gala benéfica para conseguir fondos para la restauración de los jardines de Versalles y para el mantenimiento del propio palacio. Los Amigos de Versalles, encabezados por el empresario Gabriel Astruc y Henri Lapauze, un rico benefactor, consideraron que organizar una fiesta que hiciera revivir el esplendor del palacio en la época del Rey Sol era el mejor medio de conseguir ofrecer algo lo suficientemente atractivo como para que el *tout Paris* asistiera y pagara las carísimas³⁸ entradas al espectáculo que permitirían dicha restauración.

Como podemos imaginar en esos años el Palacio de Versalles se había convertido en todo un símbolo nacional, en la máxima prueba del pasado glorioso de Francia, de la época en que este país reinó sobre el arte y la política de Europa. Se llegaron a organizar visitas guiadas al palacio, visitas siempre repletas de personas deseosas de recordar los esplendores de la Francia del *Grand Siécle*.

³⁶ Kahnweiler, *Juan Gris*. Op. cit. p. 82.

³⁷ Garafola. Op. cit. p. 122.

³⁸ Sokolova nos cuenta: «La gente vino de toda Europa, e incluso de América, para ver la gala. Las entradas costaban 500 francos cada una, y la cena era un extra».

Versalles y su ambiente se convirtieron en tópicos para las fiestas de la alta sociedad. En ese mismo año de 1923 *L'Illustration*, revista conservadora que todavía dedicaba artículos a las victorias francesas en la Gran Guerra, recoge otras dos celebraciones de este tipo: la primera, un velada en los jardines de Isola Bella en la Costa Azul, organizada por Paul Poiret, el modisto de alta costura que llevó la sensualidad de los primeros ballets de Diaghilev a las calles de París, y una segunda, un baile de disfraces en Cannes, organizado por el gran decorador de interiores, Jean Gabriel Domergue.

Le elección de Diaghilev era lógica. ¿Quién mejor que este Gran Boyardo, comparado constantemente con los Médicis y con Luis XIV³⁹, podía resucitar el brillo de esa época?

La gala se planeó para que tuviera lugar el 30 de junio en la Sala de los Espejos del palacio. La primera idea fue incluir en el programa *Les Tentations de la Bergère*, Gris había acabado ya la escenografía. Idea que sería confirmada en un artículo de *Le Gaulois* el 3 de junio: «Otro entretenimiento planeado en el programa es un ballet interludio con música de Montéclair interpretado por la *Société de Instruments Anciens* de Henri Casadesus». Pero la idea se abandonó debido a que la música no estuvo acabada a tiempo. El reportero de *Le Gaulois* concluía su artículo afirmando que la fiesta prometía «variedad, brillantez y esplendor, tanto como para ser digna del más bello palacio y el más famoso parque del universo. (...) Los grandes modistos parisienses están haciendo verdaderas maravillas, y la rue de la Paix está en un estado de gran excitación. La fiesta del 30 de junio podrá ser llamada Tarde de Diademas»⁴⁰.

Finalmente Gris diseñó el escenario para la gala y muchos de sus trajes para *Les Tentations* se utilizaron. Gris sólo diseñó nuevos diseños para una de las sopranos, María Kuznetsova, y para el Rey Sol, que interpretaría Anatole Wilzac. De todo lo que pudo hacer Gris no se conservan más que dos dibujos para el traje del Rey Sol. Sólo nos podemos dar una idea de lo que debió de ser a través de una ilustración de René Lelong para *L'Illustration*.

Parece que en un primer momento Juan Gris pensó en un escenario cubista para la representación, pero «de repente una revelación de la pureza y la belleza de Versalles le hizo cambiar de idea. La maravilla vino después de la ironía, el entusiasmo vino después del desprecio»⁴¹.

Uniendo los testimonios de Lydia Sokolova, bailarina de la compañía, y de uno de los reporteros de *Le Figaro* podremos configurar la estructura del escenario que Gris

³⁹ Comparaciones que hicieron Lifar, Kahnweiler, Waldemar George e incluso nuestro Eugenio D'Ors.

⁴⁰ Cit. en Schouvaloff, Alexandre. *The Art of Ballets Russes*. New Yale University Press, New Haven y London, 1998. p. 217.

⁴¹ Cit. en ibidem. p. 218.

instaló en la Sala de los Espejos ocupando una tercera parte de la superficie total, dejando las otras dos partes a los miles de espectadores que asistirían.

Sokolova cuenta que: «Se construyó un gran escenario en uno de los lados del gran hall, con un gran cuerpo de escaleras construido para formar un fondo, debajo del cual esperábamos para hacer nuestras entradas. No es necesario decir que había escalones escondidos detrás del escenario para subir a lo alto»⁴².

El reportero de *Le Figaro* da más detalles sobre el aspecto exterior de la escenografía ideada por Gris: «Con la colaboración del Conservador y del Arquitecto del Château, Juan Gris ha creado un decorado digno de Mansard. Imaginen una gran escalera, cubierta de espejos de Saint Gobain, y completamente embellecida con brillantes adornos: fuentes de cristal, cestas, setos, camas de flores, deslumbrantes botines y guirnaldas, todo gradualmente dirigido a un escenario de diez metros cuadrados, donde se representaron los ballets. En frente de todo esto, había una fuente baja con espejos, que representaban el agua de la cuenca, y chorros de cristal, cogiendo la luz de los grandes candelabros instalados originalmente en la Galería»⁴³.

El día convenido Diaghilev y Misia Sert se apostaron a la puerta del Palacio. Saludaron al presidente de la República, Millerand, a los miembros del gobierno, al cuerpo diplomático y al inevitable *tout Paris* que asistían a la *Fête Marveilleuse*, evocando los aristocráticos entretenimientos de la nobleza del antiguo régimen. Cuando entraron en la sala debieron quedar deslumbrados por los actores que, de pie o sentados a los lados y con vestidos molierescos de la Comédie Française recreaban el público de la época. Era la primera vez que se utilizaba la luz eléctrica en Versalles y Stravinsky afirmó: «La famosa galería estaba inundada de luz. Las joyas de las damas relampagueaban bajo la luz»⁴⁴. «La audiencia estaba tan espléndida a la vista como lo estábamos nosotros en nuestros trajes de escena»⁴⁵.

«La gala comenzó a las diez de la noche cuando una orquesta invisible (escondida detrás de la escalera) comenzó a tocar, y el Maestro de Ceremonias, rodeado de pajes fue anunciado en el escenario. El espectáculo se inició con una versión corta de *Le Mariage d'Aurore*, adaptado por Bronislava Nijinska de *La Belle au Bois Dormant* de Tchaikovsky. El ballet que fue recibido con tumultuosos aplausos y exclamaciones de admiración, estuvo seguido de dos arias de *La Serva Padrona* de Paisiello (...) y *La Chanson de la Galanterie* de Lully (...). Idizikovsky bailó entonces *L'Oiseau Bleu*, y los números finales fueron una pavana (...) de Fauré en trajes españoles de

⁴² Sokolova, Lydia. *Dancing for Diaghilev. The memoirs of Lydia Sokolova*. Mercury House, San Francisco, 1989. p. 206.

⁴³ Cit. en Schouvaloff. Op. cit. p. 218.

⁴⁴ Cit. en Von Maur. Op. cit., p. 274.

⁴⁵ Sokolova. Op. cit. p. 206.

José María Sert, y una tarantella de Cimarosa bailada en trajes napolitanos»⁴⁶. Terminó con la apoteosis del Rey Sol, representado por Wilzak. Mientras se cantaba *L'Hymne au Soleil* de Rameau el Rey Sol ascendía solemnemente por la escalera del escenario, mientras seis pajes negros extendían la cola de treinta y cinco metros que Gris había pensado, una cola azul, forrada de armiño y bordada con flores de lys doradas que cubrió la superficie de la escalera.

Tras este final, comenzó el espectáculo de fuegos artificiales en el jardín. Después los espectadores fueron llamados a la Sala de la Batallas donde se sirvió la cena: «cientos de personas se sentaron en mesas con buenas mantelerías y cubertería de plata, para una comida que había sido traída de desde París y mantenida caliente en las cocinas del palacio»⁴⁷. La cena estuvo animada por una «anacrónica pero crepitante» banda de jazz.

Los espectadores salieron emocionados y así Pierre Plessis escribe en *Le Gaulois*: «Cada cosa se combinaba perfectamente creando una atmósfera extraordinaria: la vivacidad, la armonía, la madurez del colorido, el esplendor de la representación y de los trajes, la elegancia general, incluso la sonrisa en la cara de la compañía rusa. Todos nos quedamos atónitos. No podíamos comprender inmediatamente cómo esos bailarines de las estepas con su melancolía eslava rica en violencia podía penetrar en el secreto de un reino tan diferente al suyo y entender la leyenda del Rey Sol mejor que un francés»⁴⁸.

Las ideas de Diaghilev llevadas a la realidad por Juan Gris fueron un verdadero triunfo. No todos los trajes de la fiesta estaban diseñados por Juan Gris, algunos de ellos provenían del vestuario de la Comédie Française y otros de anteriores producciones de la compañía de Diaghilev. Entre ellos destacan los que Sert diseñó para el ballet de *Las Meninas*, estrenado en San Sebastián en 1916. Incluso la fidelidad histórica en este aspecto es total, Luis XIV era hijo y esposo de Habsburgo. Los trajes napolitanos de los que habla Schouvaloff fueron seguramente los que ideó Sert para otra de las producciones anteriores de Diaghilev, *Le Astuzie Femminilli* que luego recibiría el nombre de *Cimarosiana*.

Los trajes diseñados por Gris para *Les Tentations de la Bergère* utilizados en la fiesta están inspirados directamente en obras del Gran Siécle. Uno de los dos bocetos que conservamos de Gris para el Rey Sol como Apolo es una copia casi literal de uno de los diseños de Stefano della Bella para el *Ballet Royal de la Nuit*. El de los Heraldos, uno de los cuales fue llevado por Kochno en su única aparición en escena, está inspirado directamente en los diseños romanos de Jean Berain para otros ballets

⁴⁶ Schouvaloff. Op. cit. p. 178.

⁴⁷ Sokolova. Op. cit. p. 207.

⁴⁸ Cit. en Schouvaloff. Op. cit. p. 178.

dieciochescos. Juan Gris debió de documentarse concienzudamente antes de realizarlos, creemos que pudo investigar en la Biblioteca Nacional y en la del propio Versalles. De hecho, sí sabemos que mientras pensaba el escenario para la *Fête Merveilleuse* se hizo acompañar por el conservador del palacio que seguramente le introdujo en el mundo de la arquitectura barroca francesa.

Gris tuvo la oportunidad también de ver dos exposiciones fundamentales en este revisionismo histórico de los frívolos años veinte: la de la historia del traje francés que organizó el Museo del Vestido en 1920, y, la que se presentó en el Hôtel Charpentier con el tema de *Danza y Pintura* en enero de 1923, donde se recogieron muchas de estas ilustraciones barrocas y rococós. En esas fechas Gris vivía en París: en la rue Ravignan y en Boulogne-sur-Seine, respectivamente. Gris en 1923 era vecino de Kahnweiler con el que iba «a ver el Louvre, Chantilly, las exposiciones»⁴⁹, así que la posibilidad de que viera la exposición sobre la danza y la música del Hôtel Charpentier es bastante verosímil.

Juan Gris además fue el más intelectual de todos sus amigos, el único que se preocupó verdaderamente por la tradición, estudiándola directamente en los museos: «He estado pensando sobre lo que significa la calidad en un artista... Bien ahora creo que la calidad de un artista deriva de la cantidad de pasado que lleva en él. Cuanta más tradición tenga, más calidad tendrá»⁵⁰. Gris analizó las obras de sus antecesores desde un punto de vista puramente estructural y únicamente trataba de hallar líneas de continuidad entre ellas y su propia técnica cubista. Lo vemos en algunos de sus bocetos para ballet en los que las formas rococós son esencializadas y llevadas a su más simplificada expresión: la geometría. Las flores, los candelabros, las cestas, que debían adornar las telas de los trajes estilo Luis XIV, se convierten en semicírculos, en colores planos, en cenefas completamente abstractas.

El 11 de octubre Gris abandonará su tranquila vida en Boulogne-sur-Seine para marchar a Montecarlo, la preparación del Festival Francés debe comenzar. Juan Gris va dispuesto a trabajar no sólo en *Les Tentations de la Bergère* sino también en *La Colombe*, de la que Diaghilev le encarga también los decorados entusiasmado seguramente por su éxito en Versalles.

Nada más llegar a Montecarlo escribe a Kahnweiler: «No he empezado a todavía a trabajar porque he tenido que estar en el estudio de los pintores de escenarios explicándoles en detalle el decorado»⁵¹.

El día 20 continúa: «Se me obliga a ir al estudio de los pintores de escenarios cada día para vigilar que no cometan un error, pues a pesar de la maqueta de la cual han,

⁴⁹ Kahnweiler. *Juan Gris*. Op. cit. p. 76.

⁵⁰ Cit. en Silver, Kenneth. Op. cit. p. 128.

⁵¹ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CLXXXI.

por otra parte, echado abajo la mitad⁵², a pesar de los planos, ellos encuentran manera de equivocarse. Hasta ahora, con mi vigilancia, he logrado impedir los errores»⁵³.

El 15 de noviembre: «Los decorados están casi terminados, afortunadamente. Estarían completamente hechos dentro de tres días si no fuera preciso detenerse hoy por falta de tela. Diaghilev debe llegar mañana, y la trae en su equipaje. Todavía no sé si voy a permanecer aquí algún tiempo o si voy a regresar inmediatamente después de terminar los decorados. Si tengo trabajo aquí, tal vez nos quedemos: pero si no rápido al tren. Esto me fastidia terriblemente»⁵⁴.

El 26 de noviembre: «Yo me sigo aburriendo y tengo ganas de que esté todo acabado. Todavía no he visto los decorados enteros sino una parte que han colocado provisionalmente para que los bailarines ensayaran encima. Muy mal iluminados por otro lado. De *La Colombe*, todavía no he visto nada. (...) No he podido distraerme ni un momento porque continuamente se cometían tonterías. Ahora trabajo regularmente o casi con regularidad, pues no me ocupo más que de los accesorios que quedan por hacer»⁵⁵.

El 9 de diciembre: «He tenido una gran contrariedad con *La Colombe*, pues el día que la hemos montado en el teatro, el martes último, comprobé que no se parecía en nada, ni en el color, a la maqueta. Es preciso que los pintores repinten todo el decorado. ¡Con tal de que no me ocurra una sorpresa parecida con Montclair! He dado aquí las fotos de *La Colombe* y de Montclair que he retocado un poco para el programa y dos dibujos para el interior. Los he hecho pero no los encuentro bien. Me pregunto si no sería mejor que reprodujesen unos que vosotros tenéis en casa.. No sé todavía cuando regresaremos. No son las ganas lo que me faltan pues cada vez detesto más este país. Pero siento que si me marchara ahora podría suponer un enfado con Diaghilev, que podría entender mi partida como un signo de desprecio hacia su ballet»⁵⁶.

El 12 de diciembre: «Para el programa, he dado a Diaghilev un dibujo para la portada y dos dibujos para la página de título. Son en suma las cosas teatrales que él quiere reproducir»⁵⁷.

El 15 de diciembre: «Estoy trabajando duro y estoy encantado. Creo que he terminado»⁵⁸.

⁵² Esto explicaría porque no conservamos hoy estas maquetas.

⁵³ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta n° CLXXXII.

⁵⁴ Ibidem. Carta n° CLXXXIV.

⁵⁵ Ibidem. Carta n° CLXXXV.

⁵⁶ Ibidem. Carta n° CLXXXVI.

⁵⁷ Ibidem. Carta n° CLXXXVII.

⁵⁸ Ibidem. Carta n° CLXXXIX.

Por las fotografías de las maquetas que conservamos podemos intuir que la realización de este escenario construido no pudo ser fácil. Polunin, el pintor que lo llevó a cabo, se queja de su complejidad:

«El escenario para *La Tentation de la Bergère* (sic.) consistía en (...) una parte colgada y en una complicada construcción. La dificultad de transporte de las voluminosas partes construidas, algunas medían 20 pies de largo, y el problema que suponía elevarlos en un escenario en un corto espacio de tiempo, no compensaba los resultados obtenidos. Me parecía que todo podría haber sido simplificado y reducido de tamaño sin afectar al efecto artístico de la totalidad.

La pintura de la escena, ejecutada a partir de una maqueta coloreada preparada por Juan Gris, ofrecía las mismas dificultades que la maqueta de Matisse para *Le Chant du Rossignol*. Pero la maqueta de Gris era mucho más complicada debido a su general complejidad técnica, de elementos colgados y construidos. La original técnica *craché* de las paredes, las aparentemente inacabables superficies de escayola nos llevaban a un trabajo muy minucioso, mientras lo intrincado del dibujo en general y de las partes construidas en particular requería cuidado y una precisa ejecución»⁵⁹.

Del telón para *Les Tentations de la Bergère* conservamos dos posibles proyectos y una fotografía de la maqueta, es decir, de lo que se llevó a cabo finalmente. Los dos posibles proyectos tienen aspectos completamente distintos. Siendo ambos naturalezas muertas, el primero está realizado en un estilo completamente cubista, mientras que el segundo, más adecuado al ballet para el que se destinaba, nos presenta un bodegón rococó de ofrendas al amor. Se ha sugerido que eran alternativas al telón finalmente utilizado, un verdadero telón en el que entre cortinajes aparecería el título del ballet, rechazando así la costumbre de utilizar un cuadro como telón.

El bodegón más clásico terminó siendo utilizado para su reproducción en el programa, Gris tapó las medidas y las anotaciones que debían de servir a los Polunin para el caso en el que se realizase y se lo entregó a Diaghilev. Esta vez el programa para el Festival Francés llevaba un Pierrot de Gris en la cubierta. Otro dibujo de Gris de una madre escuchando a su hija tocar el piano en el frontispicio que abría la parte operística; dos retratos de Gounod y su esposa realizados por Ingres; diez fotografías de cantantes; el diseño de Benois para el primer acto de *Filemon y Baucis*; una reproducción del cartel de Lamy para el estreno de dicha ópera; el decorado y los trajes de Benois para *Le Médecin malgré lui* y, finalmente, el decorado de *La Colombe*, con uno de los trajes y el retrato de Chabrier por Manet. La segunda parte del programa dedicada al ballet llevaba su propio frontispicio: un dibujo de Juan Gris con un noble del siglo XVII arrodillado ante una pastora remisa, hoy perdido. Seguían los dibujos de Braque

⁵⁹ Polunin, Vladimir. *The continental method of scene painting*. Dance Books, London, 1980. p. 69.

para *Les Fâcheux*, dos dibujos de Marie Laurencin para *Les Biches*, y el dibujo de Gris con las ofrendas a la pastora. Se reproducían en blanco y negro, modelos para el decorado y trajes de dicho ballet, añadiendo a esto diez páginas con las fotografías de Poulenc, Auric y los bailarines de la compañía.

Desafortunadamente de *La Colombe* sólo conservamos un dibujo marcadamente más cubista que el decorado para *Les Tentations de la Bergère*. Leamos de nuevo a Polunin que nos narra además cuáles fueron los problemas con los que se encontraron y que tanto molestaron a Gris:

«Aunque la simple maqueta construida por Gris para *La Colombe* ofrecía las normales dificultades de un modelo, se compensaba por su interesante construcción cubista, que recordaba al escenario de *Pulcinella*, aunque alejado en los tonos.(...)»

Gris personalmente no dio un toque de pincel en ninguna escena, pero por alguna razón decidió alterar los tonos y la técnica usada en el proceso de pintado de *La Colombe*, aunque le avisamos de que no lo hiciera.

La escena a pesar de las alteraciones, tenía una excelente apariencia en el estudio, ¡pero qué diferente apareció cuando se colocó en el escenario! En vez de una delicada armonía en blanco, negro, gris y azul, un sucio tono amarronado invadía todo el escenario. (...) Nada similar había pasado jamás. (...) Debido a las particularidades de construcción de la escena y la fuerte iluminación, la luz penetraba en el lienzo desde atrás, cambiando completamente los tonos fundamentales.(...)

Entonces se ideó un método que aunque lógico no se había utilizado nunca.(...)

Recubrimos toda la escena con una fina capa de anilina. (...) Entonces en poco tiempo, con un simple y completo retoque, todos los tonos se restauraron a su original y delicada relación»⁶⁰.

Finalmente el 20 de diciembre vuelve a escribir a Kahnweiler: «He tenido que dejar de pintar durante los últimos días porque después de todo lo sucedido he sido llamado para hacer un decorado y dos trajes para Diaghilev. Son para *L' Education Manquée* de Chabrier, que tenía que hacer Picasso pero que en el último momento no ha hecho. Me ha ocupado cuatro días. Aquí ya hay signos de nerviosismo por la aproximación de los estrenos. Como siempre nada está preparado. Han comenzado a ensayar el ballet de Auric hoy. (...) He salvado la situación con *L' Education Manquée*, y Diaghilev estuvo muy agradecido, al menos durante dos horas. Ahora se ha olvidado de ello. Deseo escapar de esta atmósfera de locura e histeria en la que, como puedes imaginar, estoy siempre en un estado de nervios»⁶¹.

De este encargo sólo guardamos el boceto para uno de los trajes, aunque habría

⁶⁰ Ibidem. p.71.

⁶¹ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXCI.

que añadir una maqueta descubierta hace pocos años y que ha sido atribuida a esta opereta. Su estilo cubista, con una postal de la Torre Eiffel al fondo, nos hace dudar de esta asignación, parecería más adecuada a una obra contemporánea que a la de Chabrier que sitúa su acción en el reinado de Luis XVI. Este modelo seguramente corresponda a otro de los proyectos que surgieron a Juan Gris más tarde.

El 3 de enero de 1924 se estrena el ballet de Montéclair, dos días después *La Colombe*. Gris escribe el día 6 a Kahnweiler: «He tenido un montón de felicitaciones por *La Colombe* aunque la pieza es demasiado larga y tediosa. Los trajes están bien en cuanto al decorado, aunque están mal confeccionados. El de Barrientos está muy bien hecho, pero no se parece en nada a la maqueta y no resulta bien. El ballet de Montéclair ha sido un gran éxito. Los trajes también están mal hechos pero quedan bien en el aparato escénico. He salido a saludar en escena y Nijinska dice que nunca ha visto un conjunto tan complejo. ¡Pero qué mal lo he pasado los últimos días!. Salvo Nijinska que hace seriamente su oficio, y Diaghilev que conoce el suyo, nadie piensa ni prevé nada. Nadie tiene sentido común. Tengo prisa por dejar este ambiente que me exaspera. (...) Pero qué infernal es la existencia del teatro. Os aseguro que no tengo ganas de volver a empezar. Se vive en un continuo error y es imposible hacerse entender»⁶².

Debemos dar una explicación a esta carta. Los trajes mal hechos pero que quedan bien con el decorado fueron hechos por la Maison Muelle de París, sin embargo, el que llevaba la diva operística María Barrientos en *La Colombe*, «muy bien hecho», pero que en nada se parecía al proyectado por Gris fue realizado por la gran modista Jeanne Lanvin⁶³, seguramente por exigencias de la propia soprano. Los trajes de Gris para *Les Tentations* fueron subastados en 1968 en Sotheby's. Todavía hoy conservamos alguno. Uno de los máximos pujadores de esta subasta fue la National Gallery de Camberra; también asistió el rico lord Howard que compró muchos de estos trajes, que han vuelto a ser subastados hace poco, tras su muerte, y adquiridos por el Victoria and Albert Museum.

Juan Gris habla del frívolo mundo del teatro en el que nadie prevé nada. No es extraño que el serio Juan Gris odiase este mundillo en el que uno de los principales bailarines de la compañía tras una larga fiesta en su villa, alquilada con dinero adelantado por la propia compañía porque endeudado hasta las cejas no puede hacerse cargo de sus débitos, caiga enfermo. Un bailarín principal, Woizikovsky, que tiene que ser llevado al teatro envuelto en una manta el día del estreno. Un ambiente que fue

⁶² Ibidem. Carta n.º CXCIII.

⁶³ Juan Gris lo explica así: «*La Colombe* es demasiado aburrida y demasiado larga. Creo que a todo el mundo le gustó el decorado y los trajes excepto el de Barrientos. No tuvo noticia de mi diseño y tuvo el vestido que ella quería».

definido por uno de sus propios miembros como «un nido de víboras». No es extraño que Juan Gris estuviera deseando regresar a la tranquilidad de Boulogne-sur-Seine. Tenemos que añadir que además no estaba pasando por uno de los mejores momentos de su pintura: «Siento que estoy atravesando un mal período. No me siento seguro en ningún medio y estoy totalmente desprovisto de autoconfianza en mi obra»⁶⁴.

Las principales críticas que recibió *Les Tentations* se refirieron especialmente a la disociación entre coreógrafo y pintor. En este ballet el pesado escenario de Gris parece haber dificultado el proyecto coreográfico de la Nijinska. Sokolova que tuvo que bailar esta pieza nos lo cuenta así: «La música era bella (...), y aunque el ballet estaba lleno de encanto en el ensayo, en cuanto lo vistieron, perdió la mitad de su gracia. Nada podría haber gustado menos a sus pinturas cubistas que el decorado que Juan Gris diseñó. El estilizado decorado, representando un jardín delante de un château Luis XIV, con sus suaves azules y grises, era de buen gusto, pero podría haber sido la obra de cualquier profesional de la escenografía para el último acto de una revista. Los trajes eran de textura gruesa y apagados. Nunca sentí al ballet llenarse de vida. El talento de Nijinska era para inventarse movimientos vigorosos y llenos de fuerza: no se sentía a gusto en las afectadas artificialidades de ese período, y la música de Montéclair necesitaba de un toque luminoso»⁶⁵.

Parece que la única crítica positiva que recibió este ballet fue de Louis Laloy, que había escrito en el programa recuerdo: «Con su gran sensibilidad a todo aquello que es lo más remarcable, lo más perfecto de cada época, Diaghilev ha logrado reunir un cierto número de obras de compositores franceses posteriores a Luis XIV hasta nuestros días y, si puede decirse hasta el mañana»⁶⁶.

Las críticas más duras vinieron por parte del prestigioso crítico de danza André Levinson:

«La coreografía de Mme. Nijinska está hecha en un estilo que evoca muy ligeramente los bailes antiguos, ceremoniosos pasos de *minuet* de los cortesanos, rápidos pasos de *bourré* para los campesinos. Mme. Nijinska ha rechazado la reconstrucción documental de los pasos de época de Pécour quien, estoy de acuerdo con ella, no hubiera tenido un valor teatral real. Pero creo que su gran timidez en la elección de los pasos proviene (...) de un conocimiento incompleto de la coreografía del siglo XVIII»⁶⁷.

⁶⁴ Ibidem. Carta nº CLXXXVI.

⁶⁵ Sokolova. Op. cit. p. 214.

⁶⁶ Cit. en Lifar, Serge. *Serge Diaghilev. His Work. His Legend. An Intimate Biography*. Putnam, London, 1940. p. 418.

⁶⁷ Ibidem.

Levinson continúa:

«El desdén de Gris por el *trompe l'oeil* reduce el decorado a una rígida estructura. Su mente clásica, sublevada muy naturalmente a las encantadoras y fútiles libertades del estilo Regencia –la era de Montéclair– toma a Lebrun, más que a Watteau como maestro. Las columnas rosas y violetas de falso mármol (...) son una referencia a las pilastras de Mansard de la Sala de los Espejos en Versalles. Pero aquí también, Gris reduce la grandilocuencia barroca de Mansard, el marco de las cartelas, los perfiles de los capiteles, para simplificar las fórmulas. Sin duda, Henri Béraud, lo habría acusado de jansenismo»⁶⁸.

L'Education Manquée fue estrenada el 17 de enero, Juan Gris escribe el día 21: «Estoy retrasando mi regreso porque no me han pagado por completo. Se me deben aún 2500 francos que no quiero que se les olviden porque yo lo haya dejado»⁶⁹.

Juan Gris no se limitó a hacer sólo estos decorados sino que debemos añadir otro traje, esta vez para Anton Dolin, el nuevo protegido de Diaghilev, que actuaría en *Daphnis et Chloë*, de Ravel, junto a Sokolova. En este Festival Francés, planeado por el ruso, no podía faltar la obra que encargó al maestro francés para la temporada de 1912.

Sokolova nos vuelve a ilustrar: «Alguno de los vestidos se habían perdido, así que Juan Gris diseño para Pat (Anton Dolin) una simple túnica blanca con un borde negro, que mostraba su fina figura y apostura. Yo llevé uno de los vestidos para *L'Après-midi de une Faune* – el del dibujo rojo; y copié el estilo de mi peinado de una estatua clásica que estaba en un nicho en el camino de la Place de la Gare a la terraza y las salas de ensayo»⁷⁰.

Después de Montecarlo *La Colombe* desapareció del repertorio de la compañía. No así *Les Tentations* que fue llevada a París para esa la temporada de primavera en 1924 y a Londres el 1 de diciembre de ese mismo año con otro título *The faithful sepherdess*, título del entretenimiento de *La Dame de Piques* en el que se inspira.

Les Tentations de la Bergère también se estrenó en Barcelona, en el Gran Teatro del Liceo el día 2 de mayo de 1925. Pero consultando la prensa de la época no encontramos ninguna mención relevante a los decorados de Juan Gris.

Después de la gira española de 1925 el ballet con música de Montclair desapareció también del repertorio. Una de las causas que se ha achacado era la complejidad en montar y desmontar el gran aparato teatral que Gris creó.

L'Education Manquée también fue eliminada, únicamente volvió a verse en París en el mismo año de su estreno. Diaghilev la suprimió seguramente al darse cuenta de

⁶⁸ Cit. en Garafola. Op. cit. p. 119.

⁶⁹ Kahnweiler. *Letters*. Op. cit. Carta nº CXCIV.

⁷⁰ Sokolova. Op. cit. p. 213.

que su pasión por la ópera no era correspondida por el público parisino que pidió el día de su *première*: «¡Qué bailen! ¡Qué bailen!»⁷¹.

Sin embargo los trajes de Gris para *Les Tentations de la Bergère* fueron reutilizados en otra obra, *Les Dieux Mendiants* o *The Gods go a-begging*, estrenada en Londres el 16 de julio de 1928. Para este ballet con música de Haendel, arreglada por Sir Thomas Beecham, se usaron también los decorados de Bakst para la producción original de *Daphnis et Chloë* en 1912. La reutilización de decorados se debió seguramente a que Diaghilev no confiaba en que esta pieza fuera a ser un éxito, como finalmente sucedió.

Aquí debería de haber terminado la relación de Diaghilev con Gris, pero no fue así. Serge Lifar recoge en su biografía de Diaghilev algunos de los cuadernos en los que el Zar de la danza apuntaba sus planes más inmediatos, Diaghilev parece volver a contar con Gris, para dos nuevos ballets: el primero con música de Montéclair, titulado *Les plaisirs champêtres*, y un segundo, con música de Godard, y titulado *Les contes de Perrault*, ambos de tema dieciochesco. Pero estos proyectos nunca se llevaron a cabo.

En cambio, sí sabemos que la última colaboración de Gris con Diaghilev fue para otra fiesta benéfica. Esta vez en los grandes almacenes de Printemps el 28 de mayo de 1924 a beneficio de la Cruz Roja. No conservamos absolutamente nada que nos pueda indicar cómo fue el gran tablado que, como en Versalles, Gris proyectó para las representaciones.

Se ha dicho que la maqueta generalmente atribuida a *L'Education Manquée* pudiera ser para esta fiesta pero no tenemos la certeza. Otros han relacionado un boceto escenográfico de Gris que perteneció a la colección de Gertrude Stein con esta gala. En este dibujo, un gouache sobre papel, aparece representada la cubierta de un barco. Se ha atribuido también a otro proyecto fallido de Gris: un ballet que quería presentar el Casino de París.

El 20 de agosto de 1924 escribe a Maurice Raynal: «Necesito tu ayuda. Tengo una carta de Varna pidiéndome que vaya a verle. Fui esta mañana y me pidió que preparara un escenario para él –un ballet corto con decorado y trajes de no más de quince minutos–. ¿Querrías hacer algo conmigo? Dale vueltas en tu cabeza y piensa una idea. Me estoy preguntando si podría ofrecerle el escenario de ballet que te enseñé una vez. De todos modos, le he dicho que no podría llevarle nada antes del 15 de diciembre»⁷².

Este fue su último proyecto escenográfico. El teatro no aportó nada a Gris y quizás él tampoco supo aportar nada al teatro. Las únicas palabras que pudo decir fueron: «He tenido bastante teatro. ¡Qué pérdida de tiempo!»⁷³.

⁷¹ Buckle. Op. cit. p. 468.

⁷² Kahnweiler. *Letters*. Carta nº CXCVIII.

Abstract

This article examines the works for the theatre of Juan Gris –the painter of the Synthetic Cubism *par excellence*– and, above all, his relationship with Diaghilev and the Ballet Russes for whom he worked in the twenties. It discusses, through the painter's own works and various testimonies of the period, some of the problems posed by the plastic arts and the ballet in those years: the «Spanish» supremacy of Picasso, the *retour a l'ordre*, the recovery of the *Grand Siècle*, the problems with his own creativity with reference to Diaghilev's commissions, the interferences between the painter and the choreographer, and, also, the links between his stage designs and his paintings.

¹¹ Ibidem. Carta n° CXCII.