

Coincidiendo con la exposición, clausurada en julio

Cuatro lecciones sobre «El sombrero de tres picos»

El pasado 4 de julio se clausuró la muestra «Picasso: *El sombrero de tres picos*», que desde el 7 de mayo presentaba en la Fundación Juan March, entre otros materiales documentales, 58 acuarelas, guaches y dibujos que realizó Picasso por encargo de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev para el decorado, vestuario y atrezzo del célebre ballet con música de Manuel de Falla y coreografía de Léonide Massine.

Con este motivo, durante el mes de mayo se ofreció un ciclo basado en obras de Manuel de Falla y se organizó un ciclo de cuatro conferencias titulado «Cuatro lecciones sobre *El sombrero de tres picos*», impartido por **Antonio Gallego**, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid («La España de Manuel de Falla», 11 de mayo); **Delfín Colomé**, compositor y director general de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores («El modernismo ético de *El sombrero de tres picos*», 13 de mayo); **Julián Gállego**, profesor emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense («La España de Pablo Picasso», 18 de mayo); y **Jesús Rubio Jiménez**, catedrático de la Universidad de Zaragoza («Tradición y modernidad en *El sombrero de tres picos*», 20 de mayo). De este ciclo se ofrece, en las páginas siguientes, un amplio resumen.

Antonio Gallego (Zamora, 1942) estudió en los Conservatorios de Salamanca y Valladolid, es licenciado en Derecho y en Arte, ha sido catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid y en la actualidad lo es de Musicología. Miembro fundador de la Sociedad Española de Musicología, fue director

de la *Revista de Musicología* y dirige los Servicios Culturales de la Fundación Juan March.

Delfín Colomé (Barcelona, 1946) es profesor del Instituto de Estética y Teoría de las Artes, de la Universidad Autónoma de Madrid, y director general de Relaciones Culturales y Científicas en el Ministerio de Asuntos Exteriores de España, desde donde ha fomentado la proyección de la música contemporánea española en todo el mundo.

Julián Gállego (Zaragoza, 1919) fue profesor en las universidades de la Sorbona (París) y Autónoma y Complutense (Madrid). En esta última fue catedrático y actualmente es profesor emérito de Historia del Arte. Es académico de Bellas Artes de San Fernando y autor, entre otros libros, de *El cuadro dentro del cuadro, visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* y *El pintor, de artesano a artista*.

Jesús Rubio Jiménez (Agreda, Soria, 1953) es profesor titular de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Autor de *Ideología y teatro en España, El teatro en el siglo XIX* y *El teatro poético en España. Del modernismo a las vanguardias*. Entre otras ediciones anotadas ha preparado las de las obras de Alarcón, *El sombrero de tres picos* y *El capitán Veneno*.

Antonio Gallego

La España de Manuel de Falla



La obra en la que Falla explora por vez primera (quizás no muy conscientemente) el nuevo horizonte de aliar el subsuelo popular con los antecedentes del patrimonio culto, y en un lenguaje melódico y armónico de gran estilización, pero aún comprensible para la mayoría, es precisamente *El tricornio*. Por lo que, no sólo a causa del título general de este ciclo, me he centrado en esta obra, que, como casi siempre en Falla, dubitativo y exigente hasta lograr la perfección, no es una, sino dos: la pantomima estrenada por Martínez Sierra en el Teatro Eslava en 1917 y el ballet de Diaghilev, estrenado en Londres, en el Teatro Alhambra, en 1919.

Tras las colaboraciones con el matrimonio Martínez Sierra, que cristalizaron en la gitanería en un acto titulada *El amor brujo* (Teatro Lara, 1915), surgieron inmediatamente nuevos proyectos. En junio de 1915, María Lejárraga propuso a Falla «planear para usted un acto optimista y alegre que sepa a tierra, a pan y a manzanilla, y que dé una burrada de dinero, como diría el maestro Turina». Posiblemente estamos ante la primera idea que nos conduce al asunto del corregidor y la molinera. Un año después, cuando ya han decidido hacer una pantomima sobre el cuento narrado por Alarcón, pero todavía no ha acabado el primero de los tres cuadros, los Ballets rusos ya están en Madrid y Falla les dice a los Martínez Sierra que los rusos quieren hacer la pantomima y los nocturnos (se refiere a *Noche en los jardines de España*). En diciembre de 1916, la pantomima está

ya terminada en versión de canto y piano, pero falta la orquestación; y aunque Diaghilev intenta llevarla a la escena inmediatamente, Falla y los Martínez Sierra prefieren montarla tal y como la habían ideado, en el Teatro Eslava de Madrid.

Sobre la pantomima estrenada en el Eslava van a planear distintas modificaciones, que podemos resumir así: a) Las que son consecuencia de la observación del comportamiento teatral de la obra; las que, aún sin el ballet en el horizonte, Falla hubiera efectuado una vez estudiada su pantomima en escena; y b) Las que son consecuencia de su transformación en ballet, género que requiere un menor «diálogo musical», es decir, menos descriptivismo, menor naturalismo, un mayor sentido de la danza.

La España que en la obra de Falla se retrata musicalmente es, a la vez, popular y culta, un país que resuelve sus eternos conflictos no a garrotazos —como en la pintura negra de Goya—, sino con humor, con astucia y con picardía. Una España alegre y sensual, donde las cosas ocurren con normalidad, no la España negra y triste de la leyenda, no la España de inquisidores tremendos, de bandidos, chulos y toreros que había puesto de moda la ópera romántica. Una España donde el buen gusto no es patrimonio de nadie, sino aspiración de todos, de molineros y corregidores. Hecha en un crisol donde se han amalgamado, con enorme talento y no menor esfuerzo, romances viejos y seguidillas... La España, en suma, con la que siempre habíamos soñado.

Delfín Colomé

El modernismo étnico de «El sombrero de tres picos»



La gestación de *El sombrero de tres picos* fue tan lenta como laboriosa. De ahí su buen acabado, su excelente factura. La guerra europea recluye a la compañía de Diaghilev en la tranquila —y próspera, no hay que olvidarlo— neutralidad de España, donde los Ballets Rusos gozaban de las más altas simpatías, contando con la del propio monarca, Alfonso XIII, quien gustaba de calificarse como «padrino» de la compañía.

En la primavera de 1916, Manuel de Falla da a conocer a Diaghilev y a Massine una breve obra teatral, en un solo acto, de Gregorio Martínez Sierra, *El corregidor y la molinera*, cuya música de fondo había compuesto. La pieza, basada en la novela *El sombrero de tres picos*, de Pedro Antonio de Alarcón, gustó a los dos rusos, que propusieron a Falla convertirla en un ballet de larga duración.

Los tres se pondrán, rápidamente, manos a la obra, con todo entusiasmo y dedicación, si bien el proceso de gestación, por una serie de complicaciones adicionales exteriores al proyecto, no será breve. A ellos se añadirá otro español, gran chamán del arte contemporáneo: el pintor Pablo Picasso, quien, en no pocos momentos, se convertirá en elemento dinamizador de la espectacular pero —quizá por eso— no sencilla cooperación entre todos ellos.

El sombrero de tres picos es un ballet que dura unos cuarenta minutos, dividido en dos partes. En la primera se hace una cumplida descripción de los principales personajes: el Moli-

nero, la Molinera y el Corregidor. En la segunda se produce lo que en términos teatrales clásicos se denomina nudo y desenlace de la acción. *El sombrero de tres picos* fue estrenado en Londres, en el Alhambra Theatre, el 22 de julio de 1919.

La crítica inglesa no fue mala; como tampoco lo fueron las crónicas de los corresponsales españoles. Así, Salvador de Madariaga —con su aguda visión de hombre de su tiempo, por encima de todo— escribía en *El Sol*, poco después del estreno londinense, que se había conseguido una excelente síntesis del baile con la pintura. En cambio, fue muy hostil la crítica francesa cuando el ballet se estrenó, en enero de 1920, en la Opera de París.

A partir de este momento, *El sombrero...* se repone con cierta regularidad en todo el mundo. Sólo un año más tarde, después de su estreno exitoso en el Teatro Real de Madrid, con Massine bailando el molinero, se muestra en la Gaité-Lyrique de París con María Dalbaicín como la molinera. En temporadas posteriores —Massine habrá abandonado ya los Ballets Rusos de Diaghilev— el ballet gira por las principales capitales del mundo. *El sombrero de tres picos* —junto con *Parade*— es el único ballet de la llamada época Massine en los Ballets Rusos que todavía se viene representando, con éxito, en todo el mundo. Y teniendo en cuenta que al público, sobre todo al aficionado de verdad, no se le hace comulgar con ruedas de molino, ahí está la mejor prueba de su bondad estilística.

Julián Gállego

La España de Picasso



Es, sobre todo, en la época cubista cuando Picasso, al introducir la guitarra entre los elementos obligados de su pintura y su escultura, le da una categoría internacional. Hasta el punto de que tampoco es imposible que su ejemplo haya influido no sólo en la propagación del instrumento propiamente dicho, sino en su estetización culta a través de los surrealistas de la generación siguiente, en especial el escritor Federico García Lorca, otro «andaluz universal», que en el «Poema del cante jondo» y en otras poesías eleva la guitarra *escrita* al mismo nivel universal que Picasso en sus guitarras pintadas o tridimensionales.

No digo esculpidas ni modeladas, porque Picasso llega a tal concisión en la iconografía de este instrumento que le bastan unos cordeles o alambres o un cartón o lata recortados para *figurar* simbólicamente una guitarra. En 1921, el flamenco guitarrístico adquiere proyección espectacular en el decorado de *Cuadro flamenco* para Diaghilev, como ya la había logrado en *El sombrero de tres picos* o *Tricorné* de dos años antes. Uno de los *Tres músicos* de 1921 tañe, evidentemente, la guitarra en las dos versiones de ese cuadro.

El traje español, en sus tres variantes (del Siglo de Oro, goyesca y popular), abunda en la iconografía picassiana. En el primer caso recorre toda la escala social, desde el «bobo» o mendigo, a veces Sancho Panza o pícaro, más o menos murillesco, hasta el caballero, con cuello rizado o *lechuguilla*, como en su versión libre del *Retrato de un pintor*, de El Greco, una de sus primeras «variaciones» sobre cuadro ajeno o en otros muchos

cuadros, dibujos y grabados de época posterior. El traje «goyesco» o español de la época de Goya, inmortalizado por éste en sus retratos y escenas populares, es frecuente en las «tauramaquias» y en los cuadros recogidos en la última exposición de Picasso del Palacio de los Papas, en Avignon, un año antes de su muerte.

Tanto en su versión torera, como en la de picador o «maja» o «manola», puede confundirse con el tercer apartado, el del traje *popular* moderno, de tauramaquias y escenas varias (en especial en estampa y dibujos). Aparte el traje popular andaluz, existen en la obra de Picasso trajes aragoneses y catalanes.

Algunos de sus cuadros, por ejemplo, el retrato de su esposa Olga con abanico, apoyada en un mantón de Manila, tienen un inequívoco aire español. Recordemos que ya Matisse y Derain habían pintado modelos «fauves» con mantón de Manila, típico del traje «flamenco» y del tocado de las aficionadas a los toros.

En otros casos cabe discutir el hispanismo de esos vestidos. Salvo en las cuarenta y cuatro «variaciones» sobre el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, en que el conocimiento de la fuente tipológica nos quita toda duda. Especialmente en temas de amores de caballeros con jóvenes más o menos vestidas, tema de muchos dibujos y grabados tardíos, con frecuente intervención de esa alcahueta derivada de la famosa Celestina de Fernando de Rojas, uno de los libros españoles ilustrados por Picasso, el ambiente picaresco-español es probable, sin poderse asegurar con certidumbre.

Jesús Rubio Jiménez

Tradición y modernidad en «El sombrero de tres picos»



El *sombrero de tres picos* ofrece al historiador de las artes un ejemplo excepcional de cómo se entendió en el primer tercio de nuestro siglo la convergencia de distintas artes en el teatro y de la reflexión sobre temas tradicionales como trampolín desde el que se podía saltar más lejos.

Tenidos en cuenta todos los datos que Alarcón proporciona sobre su versión de *El sombrero de tres picos*, resulta que la primera noticia del tema la tuvo en su infancia, oyéndoselo contar a «un zafio pastor de cabras», el gracioso Repela, durante una fiesta. Años después escuchó y leyó «muchas y muy diversas versiones» a otros recitadores o bien impresas en romances de ciego, en el *Romancero General* (1851) de Durán o gracias a la información que le facilitó su erudito amigo Hartzenbusch. La versión de Alarcón suponía, pues, la apropiación consciente del tema por parte de un escritor, familiarizado con su tradición para operar sobre él dándole una nueva intención y tratamiento.

Alarcón, partiendo de su concepción docente y moralizadora de la literatura, llevó a cabo una labor de purificación idealizadora de la tradición, donde quedaba, cuanto menos, apuntado el adulterio entre el Tío Lucas y la Corregidora. Alarcón suprimió cuanto podía haber de liberalidad erótica y de protesta popular en los textos anteriores, sustituyéndola con una moraleja a favor de la fidelidad matrimonial.

Alarcón no duda en tergiversar los datos cuando le interesa y se apropió de una tradición para escribir un re-

lato falsamente popular en sus intenciones. Su estilo, lleno de modismos populares, y el mantenimiento de un modo de relatar que se pretende casi oral no deben ocultar sus fines, no son sino una máscara que oculta la desnaturalización del tema tradicional que estaba llevando a cabo.

De esta manera gana fácilmente la confianza del lector y le endosa su lección. Lo popular queda reducido a pintoresquismo y el sano criticismo de los textos primigenios diluido y tergiversado. De entrada, concretando la fecha de los sucesos en los primeros años del siglo XIX, destruye el halo de imprecisión legendaria anterior.

Su maniqueo proceder le permite contraponer ese añorado tiempo feliz con el desabrido tiempo presente en que a una sociedad estratificada había sucedido otra que pretendía una progresiva democratización. En la inconcreción final de la versión de los Martínez Sierra y Falla se produce de algún modo una vuelta a la ambigüedad tradicional, dejando en el aire la duda de la posible relación adúltera entre el Molinero y la Corregidora.

La lectura de los distintos textos literarios previos a su estreno en el *Esclava* muestran el cuidado proceso de escritura seguido hasta llegar al libretto definitivo de la pantomima, eliminando un cuadro completo, con lo que su final abrupto resulta más sugestivo y hasta recupera en cierto modo la ambigüedad originaria del tema: no se sabe hasta dónde ha llegado el Molinero en su versión vengativa. □