

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

“La huella de la Comedia del Arte en la obra de Picasso (1899-1936)”

Autora: Leticia Julia Beitia Pérez

Tutora: Fátima Bethencourt Pérez

Titulación: Grado en Historia del Arte

Julio de 2023

Índice

Introducción	pág. 3
1. La Comedia del Arte: raíces italianas y máscaras célebres	pág. 7
2. La huella de la Comedia del Arte en la cultura francesa hasta la llegada de Picasso	pág. 12
2.1. La Comedia del Arte en Francia entre los siglos XVI y XVIII	pág. 12
2.2. La escena teatral y circense parisina en el siglo XIX. La configuración de Pierrot y la emancipación de Arlequín	pág. 14
2.3. El nuevo tema de la modernidad: el tópico del saltimbanqui en la literatura	pág. 17
2.4. La influencia de la Comedia del Arte en la pintura francesa: desde Watteau hasta Picasso	pág. 20
3. La iconografía de la Comedia del Arte en la obra de Picasso	pág. 25
3.1. Primeros ejemplos en el cambio de siglo	pág. 25
3.2. La identificación simbólica de Picasso con Arlequín desde 1901.....	pág. 26
3.3. El Periodo de los Saltimbanquis (1904-1906).....	pág. 31
3.4. Arlequines cubistas y clasicistas: entre la impersonalidad y la identificación	pág. 40
3.5. Picasso y la escena	pág. 43
3.5.1. El telón de boca del <i>ballet</i> “ <i>Parade</i> ” (1917)	pág. 43
3.5.2. La colaboración en el <i>ballet</i> “ <i>Pulcinella</i> ” (1920) y la inclusión de una nueva máscara	pág. 46
3.5.3. Los telones del <i>ballet</i> “ <i>Mercure</i> ” (1924) y de <i>14 juillet</i> (1936): Hacia una nueva identificación	pág. 48
Conclusiones	pág. 51
Bibliografía	pág. 56
Anexo de figuras	pág. 59

Introducción

Este trabajo pretende analizar la huella de la Comedia del Arte, como fenómeno teatral y como fuente de una iconografía propia, en la obra de Pablo Picasso entre 1899 y 1936, periodo en el cual aparece de manera reiterada. El tema se ha elegido debido a un interés personal por la Comedia del Arte, generado por la asistencia a un curso de Historia del Teatro en Italia, donde se pudo apreciar la singularidad de esta tradición teatral y su importancia en dicho país. De ahí surgió la curiosidad de conocer cómo este género teatral tan tradicional, que ha trascendido las fronteras de la Península Itálica, se reflejó en las artes visuales a lo largo del tiempo. En este sentido, la inclinación final por la figura de Picasso se debe, principalmente, a que es uno de los artistas que más repiten esta iconografía en su obra, así como por la escasez de investigaciones e información al respecto, lo cual nos resultó bastante llamativo, tratándose de una figura tan fundamental en la Historia del Arte. Con todo, la finalidad del trabajo es poder entender cómo llegó esta iconografía hasta Picasso y por qué aparece tanto en su obra durante la citada cronología, así como aportar un nuevo e interdisciplinar punto de vista desde el cual visitar la obra de un artista de este calado en el 50 aniversario de su muerte.

Uno de los aspectos que más ha llamado nuestra atención es que no hemos encontrado ningún libro o investigación académica que tenga por objeto tratar exclusivamente la obra de Picasso desde el punto de vista de la Comedia del Arte. En cuanto al resto de textos que tratan la producción de Picasso, así como las páginas web de los museos donde se recogen sus trabajos, mencionan a veces que los personajes de las obras que analizaremos vienen de la Comedia del Arte y que esta fue importante en la vida de Picasso, pero no llegan a explicar el porqué.

No obstante, sí que se le incluye en textos donde se analiza la influencia de la Comedia del Arte italiana en las artes visuales, o junto a otros artistas, como el libro de Lynn Lawner: *Harlequin on the moon. Commedia dell'arte and the visual arts*; el artículo de Helen O. Borowitz: "Three Guitars: Reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier, and Picasso"; y el capítulo de libro de Ana Isabel Fernández Valbuena: "De Goldoni a Strehler. Arlequines, Pierrots y otras visiones crepusculares".

Por otra parte, también hemos hallado diversos análisis de la obra de Picasso desde perspectivas cercanas a la Comedia del Arte, como el realizado por Theodore Reff en su artículo: “Harlequins, Saltimbanques, Clowns, and Fools”; o la obra de Douglas Cooper: *Picasso, teatro*, una fuente esencial por la relación del autor con el propio Picasso. En esta línea, para la elaboración de este trabajo han sido fundamentales tres catálogos de exposiciones planteadas desde aproximaciones similares a la de la Comedia del Arte: *Picasso y el circo*, del Museo Picasso; *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure*, del mismo museo; y *Picasso. The Saltimbanques*, de la Galería Nacional de Arte de Washington D.C. Cabe mencionar asimismo que el Museo Picasso de Málaga organizó una exposición dedicada a la presencia del Arlequín en la obra de Picasso, tratando el origen del personaje y su relación con la Comedia del Arte. Lamentablemente, tuvo que ser cancelada a causa de la pandemia de la COVID-19, convirtiéndose en una muestra digital titulada: “Arlequín. Una exposición para mirar y leer”, y de la cual no hemos encontrado un catálogo o mayor información, a excepción de una crítica de Pablo Miguel Salazar Jiménez.

Debemos añadir que la mayoría de estas fuentes secundarias datan de entre las décadas de los 60 y de los 90 del siglo XX, a excepción de dos de las exposiciones, que se hicieron en la primera década del siglo XXI. Solo aquella que no se llevó a cabo, y la más relacionada con el estudio que nos ocupa, es de 2020, lo que muestra que, aunque este es un tema que durante la década de 2010 no se ha investigado demasiado, está surgiendo un nuevo interés por él, reflejado, por ejemplo, en el artículo de Salazar Jiménez titulado “Picasso en Italia. 1917”.

Igualmente, para poder comprender la metamorfosis de la iconografía de la Comedia del Arte en Francia desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, han sido claves dos libros: el ya citado de Lynn Lawner y *Retrato del artista como saltimbanqui*, de Jean Starobinski. Gracias a este último hemos podido conocer el impacto de esta tradición teatral y su iconografía en la literatura romántica y simbolista, y cómo esta misma otorgó un carácter nuevo a esas imágenes. Y para acercarnos mejor al contexto en el que Picasso creó sus obras, se ha prestado una especial atención a los testimonios de algunos

de sus coetáneos (Apollinaire, Fernand Léger o Jean Cocteau) recogidos en las fuentes bibliográficas que se han manejado.

En cuanto a las fuentes primarias empleadas en este trabajo, estas han sido las propias obras de arte, las cuales se han analizado principalmente mediante el método iconográfico, aunque también se ha tenido en cuenta el método histórico-biográfico, dado que Picasso reflejó sus inquietudes más profundas y algunos acontecimientos de su vida en sus obras; sin embargo, el acercamiento a estas desde el punto de vista formalista ha sido menor.

Es preciso puntualizar que la cronología en la que se encuadra este análisis abarca los años en los que la huella de la Comedia del Arte fue patente en la obra de Picasso. Si bien entre 1899 y 1936 hubo décadas en las que esta iconografía apareció de manera más persistente que en otras, esta cronología se cierra cuando la identificación de Picasso con el personaje del Arlequín llega a su fin.

Con respecto a la estructura, este trabajo ha sido dividido en tres capítulos. En el primero, titulado “La Comedia del Arte: raíces italianas y máscaras célebres”, se pretende, de manera breve, introducir al lector en las características de la Comedia del Arte, explicar su origen italiano, así como presentar el concepto de la “máscara” y definir las que consideramos más importantes, es decir, aquellas que aparecen en la obra de Picasso.

En el segundo capítulo, titulado “La huella de la Comedia del Arte en la cultura francesa hasta la llegada de Picasso”, y el cual consideramos fundamental para el desarrollo del trabajo, se ha tratado la recepción de la Comedia del Arte en Francia, país donde Picasso la conoció, y su evolución e influencia en los ámbitos teatral, literario y artístico. Por ello, y para su correcta exposición, lo hemos subdividido en cuatro apartados. En el primero, se explica la introducción y evolución de la Comedia del Arte como género teatral en Francia entre los siglos XVI y XVIII, desde su llegada hasta su desaparición como tal. El segundo apartado describe el proceso de transmutación de las máscaras de la Comedia del Arte al teatro popular y al circo en el siglo XIX en París, así como la configuración de las figuras de Pierrot y Arlequín, tal y como Picasso las

conoció. El tercero aborda el tema de la literatura, resaltando su importancia a la hora de codificar esas máscaras que llegaron hasta Picasso. Y en el cuarto apartado, se trata la influencia de la Comedia del Arte en la pintura francesa desde Watteau, haciendo especial hincapié en aquellos artistas cuya representación de esta temática más influyó en Picasso.

Por lo que respecta al tercer y último capítulo, titulado “La iconografía de la Comedia del Arte en la obra de Picasso”, se ha estudiado la obra de este artista a lo largo de la citada cronología. El capítulo se ha concebido desde un punto de vista temático, al considerarlo más acorde con el tema nuestro trabajo, si bien se ha intentado mantener un recorrido cronológico, aunque no de un modo estricto; pues no se busca tanto analizar la evolución de la iconografía, como las causas, características y consecuencias de la transformación de esa iconografía y su significado a lo largo de los periodos estilísticos y vitales de Picasso. Para ello, se han establecido, de nuevo, diversos apartados. En primer lugar, presentamos las obras iniciales en las que aparecen las máscaras herederas de la Comedia del Arte. En segundo lugar, exponemos la identificación simbólica de Picasso con el Arlequín, la cual comenzó en 1901 y se extendió hasta 1936. En tercer lugar, abordamos el periodo entre 1904 y 1906, en el cual su obra se centró casi exclusivamente en el tema de los arlequines y los saltimbanquis, influenciado por el circo. En cuarto lugar, comparamos la distinta identificación que lleva a cabo Picasso con los arlequines del Cubismo y del Post-Cubismo, así como con los que realizó en un estilo más clasicista. Finalmente, hemos dedicado un apartado a las colaboraciones de Picasso en proyectos escénicos, explicando la importancia de su viaje a Italia en 1917. Para abordar los distintos espectáculos en los que participó, hemos dividido este apartado a su vez en tres subapartados: los dos primeros relativos a los *ballets* en los que encontramos la huella de la Comedia del Arte, y el tercero sobre la creación de dos telones cuya iconografía lleva hacia el fin de la identificación de Picasso con el Arlequín.

1. La Comedia del Arte: raíces italianas y máscaras célebres

La Comedia del Arte es un fenómeno teatral y espectacular que se desarrolló entre los inicios del siglo XVI y mediados del siglo XVIII. El primer testimonio documental se registra en 1545, cuando un grupo de ocho comediantes firman un contrato frente a un notario en Padua con el fin de fundar una suerte de sociedad o compañía para recitar comedias de manera itinerante.

El término *Commedia dell'arte* hace alusión al carácter profesional de los actores, uno de los elementos de modernidad de la Comedia. Por tanto, “arte” no hace referencia a una creación surgida del ingenio o a una voluntad estética, sino al desarrollo de un oficio, un *mestiere*, en tanto que, durante la Edad Media y el Renacimiento, “arte” era uno de los nombres de los gremios. Por tanto, el nombre ya indica un carácter fundamental de la Comedia, que es la profesionalización de los actores. Estos se organizaron por primera vez en compañías, dando lugar a un moderno sistema estructural que pone en movimiento el mercado teatral¹. Su actividad ya no se limitaba a las celebraciones festivas de las cortes o a las ferias, sino que comenzaron a desarrollar una labor pública a lo largo de todo el año. A esto ha de añadirse el carácter itinerante de tales compañías, las cuales, conforme a este nuevo sistema organizativo, se movían dentro de circuitos establecidos. Es un fenómeno por tanto artístico y comercial que está formado por personas libres, incluso mujeres.

Especialmente en sus orígenes, pueden encontrarse denominaciones ligeramente peyorativas, como *Commedia d'istrioni* y *Commedia di Zanni*. Esto se debe a que, desde sus inicios, la Comedia fue muy aplaudida por el público popular, pero denostada por los estratos más intelectuales a causa del estilo de vida de dudosa moralidad que llevaban estos actores y actrices itinerantes. Más tarde, la Comedia del Arte llegará a las cortes y se extenderá por toda Europa, convirtiéndose en un auténtico fenómeno europeo.

No obstante, la denominación de *Commedia dell'arte* no se acuñó hasta el siglo XVIII. Anteriormente, se utilizaban otras fórmulas como *Commedia italiana*; pero más

¹ Cambiaghi et al. 2020, 94.

interesantes son *Commedia all'improvvisa* o *Commedia a soggetto*, pues nos hablan de características más específicas y representativas. Como bien expone Fernández Valbuena:

En ese momento había dos tipos de comedias, las comedias escritas y las comedias improvisadas, representadas por histriones más vulgares durante toda la Edad Media, hasta que, a lo largo del siglo XVI, y en Italia, algunas personas de formación literaria y de clase media alta comenzaron a reunirse en compañías y especializarse en el diseño y la interpretación de estos espectáculos. Estudios más recientes insisten en que estos usos teatrales hunden sus raíces en la tradición oral, que el intérprete de entonces entiende como patrimonial: un saber transmitido verbalmente por medio de los juglares².

Con respecto a los bufones y los juglares no se puede hablar de representaciones teatrales, sino de una “dimensión espectacular”. Estos mostraban un amplio abanico de habilidades, como las acrobáticas. La diferencia con los cómicos del arte es que juglares y bufones narran, mientras que los cómicos representan.

El método de interpretación de la Comedia del Arte era la improvisación sobre un tema o *soggetto* preestablecido, por lo que los actores no contaban con un texto dramático escrito con los diálogos como los que, por ejemplo, podía escribir su contemporáneo Ludovico Ariosto. Aquello en lo que se fundaba la improvisación eran los *canovacci* o *scenari*, textos en los cuales se resumía la trama de la obra junto con indicaciones prácticas, como entradas y salidas de escena. Los comediantes actuaban sobre esta base, pero, por añadidura, debían conocer toda una serie de textos literarios y *lazzi*, es decir, acciones verbales y mímicas. Cada actor recogía estos *pezzi* o números en recopilaciones personales, las cuales permanecían en la compañía y se transmitían de generación en generación. Con el tiempo, las compañías generaron un fondo de estos compendios, llamados *zibaldoni*, formados tanto por los propios como los de sus rivales, o aquellos que, más adelante, los grandes actores publicarían. Mediante este sistema, los comediantes del arte se habían convertido en actores-autores y su pericia era tan célebre que el público acudía al teatro a ver la actuación de los intérpretes y no la obra en sí. Debe notarse, pues, que, a pesar de que la Comedia del Arte fuera criticada desde sus inicios por quienes la consideraban sórdida, los cómicos del arte tenían una

² Fernández Valbuena 2006, 27.

cierta formación intelectual, pues conocían la literatura clásica y contemporánea y se inspiraban en ella. Por consiguiente, esta improvisación era posible gracias a un bagaje de conocimientos literarios, encontrando que “los *scenari* redactados en el siglo XVI y los recopilados a lo largo del siglo XVII se hallan permeados argumentalmente por los rasgos de la comedia erudita del siglo XVI. Se dan bastantes casos de transferencia directa de las obras pertenecientes a la literatura dramática convertidas en *canovaccio*”³. Por otro lado, las tramas argumentales de la Comedia tenían un mayor carácter licencioso, pues presentaban amores, traiciones e insinuaciones eróticas, aunque los tópicos más destacados son las dualidades (creadoras de una pareja cómica) siervo-amoroso y astuto-necio.

Si bien todos estos elementos son claves para entender esta tradición teatral y su aportación a la historia del teatro, el rasgo distintivo y más reconocible de la Comedia del Arte son las “máscaras”. Los protagonistas de las comedias no eran personajes individualizados o creaciones originales de cada representación dramática, sino arquetipos fijos o *maschere* que existen de manera previa a la trama. Estas máscaras son, sin duda, herencia de la tradición popular del teatro y el carnaval que se daba en la Península Itálica, los cuales pueden, a su vez, retrotraerse hasta el teatro griego. Sin embargo, debe entenderse el concepto de máscara no como el accesorio que forma parte de la caracterización (aunque algunos personajes sí que la lleven), sino como una categoría humana con unos determinados rasgos físicos, sociales y lingüísticos que la definen.

De esta forma, cada miembro de la compañía se especializaba en la interpretación de uno de estos arquetipos, a partir del cual desarrollaba sus propios rasgos interpretativos, construyendo el personaje en base a la experiencia y los conocimientos acumulados. En cada formación no faltaban los siguientes arquetipos: una pareja de *Innamorati* o enamorados; dos viejos, el Magnífico y el *Dottore*; y dos siervos o *Zanni*: el primero astuto, como *Brighiella*, y el segundo necio, como *Arlecchino* (Arlequín) o *Pulcinella* (Polichinela). De todas ellas, serán el *Zanni* y sus diferentes evoluciones y

³ Fernández Valbuena 2006, 21.

subtipos quienes permanezcan arraigados en la cultura popular y artística hasta nuestros días.

Originalmente, el *Zanni* (probable evolución de “Giovanni”) era un personaje cómico que existía previamente al nacimiento de la Comedia y posiblemente fuera heredero de la tradición de los bufones. Representaba al campesino bergamasco en las comedias de villanos desarrolladas a comienzos del siglo XVI. Los primeros *Zanni* de la Comedia llevaban unos pantalones anchos y caídos, una camisola holgada con el cuello abierto y una máscara que los identificaba como un personaje bruto y rústico. Este atuendo lo heredarán algunas de las derivaciones de este personaje, como *Pulcinella* o *Pierrot*.

Por lo que respecta a Arlequín, este es, sin duda, el más famoso de la familia de personajes de la Comedia del Arte. Es también el de mayor complejidad, por sus orígenes y su evolución, naciendo de él nuevos tipos. Arlequín encuentra su ancestro más remoto en el dios griego Hermes, posteriormente identificado con el dios romano Mercurio. “Hermes no es solo un conductor de almas, conocedor de secretos, no es solo el patrón emblemático de la agilidad mercurial, es también un dios granuja, quebrantador de las prohibiciones”⁴. Sin embargo, el Arlequín evolucionó del *Herlequin* o *Hellekin* de la Francia medieval, un personaje que representaba el espíritu de la muerte. Sería el célebre actor Zan Ganassa⁵ quien transformaría “su carácter diabólico original en uno mucho más cómico, que bascula entre la estupidez extrema y la gracia inocente”⁶. No obstante, el Arlequín de la Comedia del Arte no perdió los poderes del *Hellekin* medieval, conductor de las almas (como lo había sido Hermes), que recorría con los muertos el reino de los vivos⁷.

Arlequín se configuró así como uno de los criados necios, destacando por sus acrobacias, herederas de las sandalias de Mercurio⁸. Su personalidad es la de un zoquete

⁴ Starobinski 2007, 102.

⁵ Nótese que este actor tomó una de las versiones de *Zanni* (o *Zani*), “*Zan*”, como nombre.

⁶ Fernández Valbuena 2006, 39.

⁷ Fernández Valbuena 2010, 115.

⁸ Boncompagni Coll 2009, 25.

bergamasco, grosero y estúpido de nacimiento, siempre metido en enredos con su amo o intentando seducir a la *innamorata*. No obstante, irá evolucionando hasta convertirse en un enigmático sátiro, con un carácter mucho más profundo y lleno de ambigüedades:

Mientras los compañeros de Arlequín son y permanecen tipos salidos de la sociedad y después estilizados, este sutil y necio Arlequín aparece como una extraña personificación de la imaginación; de todas las imaginaciones, altas o bajas, delicadas o no, burlescas o melancólicas. Arlequín es el inventor inconsciente y desconocido de una nueva forma de poesía esencialmente muscular, ritmada de gestos, cruzada por saltos mortales. Arlequín es un poeta acrobático⁹.

Sin embargo, es su apariencia la que ha trascendido al imaginario popular. Si en origen portaba un traje a base de remiendos, este fue evolucionando hasta que, ya en el siglo XVIII, era célebre por su mono de rombos multicolores. Es en este mismo siglo en el que se sustituye su tosco gorro de fieltro por el bicornio negro. Y, por último, cabe decir que la máscara negra es el único rastro que la Comedia del Arte mantuvo de la naturaleza demoníaca de su Arlequín.

En cuanto a Polichinela (*Pulcinella*), es otro de los célebres criados necios. De origen napolitano, este personaje destaca por su ridiculez, enredándose en peleas y creando momentos de humor con juegos verbales, muy característicos de la dramaturgia napolitana. Su atuendo es una clara herencia del *Zanni*, pues lleva un blusón blanco y ancho, y una media máscara negra con una gran nariz aguileña.

A esta categoría de *Zanni* debemos añadir las criadas, una tipología mucho menos definida, pues, aunque encontramos distintos nombres, no hay grandes diferencias entre sí. Estas criadas suelen ser las compañeras de sus homólogos, como Colombina de Arlequín, o Pierrette de Pierrot.

⁹ Chancrin 1959, 215.

2. La huella de la Comedia del Arte en la cultura francesa hasta la llegada de Picasso

2.1. La Comedia del Arte en Francia entre los siglos XVI y XVIII

Desde prácticamente sus inicios, la Comedia del Arte no fue un fenómeno circunscrito a la Península Itálica, sino que se extendió hacia otros países de Europa a través de las propias compañías de actores italianos que allí viajaban. Esta forma teatral no solo se popularizó por todo el continente, sino que se integró en las tradiciones teatrales autóctonas echando fuertes raíces, especialmente en el caso de Francia.

Entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, el éxito de algunas compañías italianas de comediantes del arte fue tal que las más notables viajaron con frecuencia más allá de los Alpes. En aquel momento, las reinas de Francia pertenecían a la familia Medici, lo que supuso un contexto favorable para la recepción y asimilación de este tipo de teatro, aunque también se instaló en otros países de Europa, especialmente en Inglaterra y España. Un evento clave para la entrada de este género teatral en Francia fueron las nupcias de Enrique IV de Borbón con María de Medici en el año 1600, el cual fue aprovechado por los cómicos del arte para introducirse en el circuito comercial del teatro francés. En esta compañía se encontraba Tristano Martinelli, el célebre actor que popularizó la máscara del Arlequín entre 1584 y 1586¹⁰. De este modo, esta tradición comenzó a establecerse en Francia.

Llegados los años 40 del siglo XVII, las representaciones de la Comedia del Arte eran ya habituales en París, especialmente en un teatro llamado *Petit-Bourbon*. Fue allí donde se dio un fecundo intercambio en el que los dramaturgos franceses observaban la técnica de los actores italianos, mientras que estos explotaron los textos de los francos; de hecho, Molière fue uno de tantos dramaturgos franceses a los que este arte inspiró. Por otro lado, los característicos tipos humanos de la Comedia del Arte se convirtieron también en figuras conocidas fuera del ámbito teatral, apareciendo como protagonistas de novelas, poesías y obras de arte.

¹⁰ Cambiaghi et al. 2020, 117.

A su llegada a Francia, estas compañías conservaron el italiano como lengua escénica, pero, con el paso del tiempo, cambiaron al francés, adecuando también los contenidos a la cultura del país. No obstante, en 1698 la Comedia Italiana sufrió un revés a causa de la puesta en escena de *La Falsa matrigna (La fausse prude)*, una burla hacia Madame de Maintenon, esposa morganática de Luis XIV¹¹. Esto conllevó que el rey decretara el cierre del *Hotel de Bourgogne*, el cual se había convertido en ese tiempo en la sede de los cómicos del arte, así como la expulsión de los actores italianos, a quienes se les impidió recitar en París o sus alrededores.

Durante su exilio, las máscaras y personajes ya se habían popularizado y fueron representados por actores itinerantes y acróbatas en las ferias de Saint Germain y Saint Laurent. El éxito de estas representaciones supuso una amenaza para la ya establecida *Comédie Française*, que consiguió que se prohibiera la recitación de diálogos a los comediantes de ferias. Esta prohibición inició los géneros de la pantomima y la ópera cómica¹², donde el gesto y la música sustituyeron la palabra. Los comediantes italianos tuvieron que esperar hasta 1716 para poder volver a la corte gracias a la intervención del Duque de Orleans. No obstante, cuando llegaron a París no consiguieron recuperar el favor de su audiencia, aunque lograron salvarse gracias a los textos que el dramaturgo Pierre de Marivaux escribió para ellos¹³, refinando sus crudos argumentos.

Estos eventos se dieron en un momento en el que, tras decenios de gran popularidad, la Comedia del Arte había entrado en un periodo de crisis en toda Europa. La llegada del Siglo de las Luces trajo una reforma en el ámbito teatral que llevó a la caída del género. Además, la censura moral y religiosa se unió a la falta de importantes personalidades artísticas, como habían sido los actores-autores del siglo precedente, lo que conllevó un cambio de interés en las cortes, que centraron su mecenazgo en el género del melodrama. Consecuentemente, a lo largo del siglo XVIII la decadencia de la Comedia del Arte fue patente. Su práctica se redujo a la repetición de escenas con efectos cómicos banales pensados para conquistar un éxito fácil entre un público poco

¹¹ Lawner 1998, 90.

¹² Borowitz 1984, 116.

¹³ Borowitz 1984, 116.

exigente y de gustos simples. Además, muchos intelectuales y dramaturgos comenzaron a criticarla y se dieron tentativas de introducir una comedia regular, completamente escrita y de contenido moralizante. El propio Carlo Goldoni, uno de los más destacados reformistas de la Comedia italiana, viajó a París para colaborar con la *Comédie-Italienne* como creador de nuevos textos para el repertorio. Esto es representativo de un cambio en la tradición actoral de la Comedia del Arte, que, falta de brillantes actores-autores, recurrió a dramaturgos para que escribieran sus *canovacci*, como Marivaux y como el propio Goldoni. Finalmente, en 1762 la *Comédie-Italienne* se fusionó con la ópera cómica francesa en París, significando el fin de esta tradición italiana¹⁴.

2.2. La escena teatral y circense parisina en el siglo XIX. La configuración de Pierrot y la emancipación de Arlequín

En el siglo XIX se dio una proliferación de la oferta teatral a todos los niveles. La Revolución Francesa había provocado una enorme difusión del gusto por los espectáculos y abrió las puertas del teatro al público popular. De tal forma, surgieron nuevos y numerosos géneros de entretenimiento para los estratos populares, los cuales no requerían un conocimiento previo para su comprensión y disfrute. Generalmente, se caracterizaban por el predominio de lo visual, con la mezcla de música, danza y variados números. Por tanto, en el siglo XIX, el teatro puede considerarse ya como una forma de entretenimiento de masas¹⁵, especialmente en París, donde más se desarrolló.

En este aspecto, uno de los géneros más atractivos de los inicios del siglo fue la pantomima, difundida sobre todo en Inglaterra y llena de efectos espectaculares y elementos acrobáticos. Esta forma de espectáculo se caracteriza predominantemente por la acción mímica, aunque sin excluir algunas partes verbales. En Francia tomaba muchas veces la forma de *pantomime arlequinade* o simplemente *arlequinade*¹⁶, y estaba formada por simples tramas cómicas donde aparecían las máscaras derivadas de

¹⁴ Lawner 1998, 92.

¹⁵ Cambiaghi et al. 2020, 162.

¹⁶ Cambiaghi et al. 2020, 163.

la Comedia del Arte, las cuales daban vida a una serie de situaciones cautivadoras, aunque muchas veces eran poco coherentes entre sí.

Dentro de esas máscaras destaca la figura de Pierrot, amado por su gestualidad melancólica y personalidad soñadora. Dicho personaje era la evolución francesa de uno de los *Zanni* astutos llamado *Pedrolino*. Fernández Valbuena encuentra un origen paralelo a este en un criado secundario llamado *Bertolino*, el cual además aparecía en las obras de Molière hacia 1665. Este personaje portaba un blusón blanco y ancho, unos pantalones de las mismas características y una gorguera, atuendo con el que posteriormente se representará a Pierrot¹⁷. No obstante, como esta misma autora indica, *Pedrolino* y *Bertolino* son dos tipos de criados y, como se ha visto anteriormente, los personajes de la Comedia del Arte muchas veces eran configurados por los propios actores, por lo que no son categorías estrictamente cerradas.

La máscara de Pierrot se mantuvo viva gracias a la fama y carácter que le otorgó Jean-Baptiste-Gaspard Debureau (1796-1846), un actor que comenzó como saltimbanqui, pero que, a causa de un accidente, tuvo que abandonar el trapecio. Su conocimiento de esta máscara le llegó en uno de sus múltiples viajes a través de un viejo actor italiano, de quien también aprendió los fundamentos de la pantomima. En 1819, Debureau debutaría como mimo interpretando a Pierrot, y lo haría modificando su vestimenta tradicional, cambiando el sombrero blanco y la gorguera por un bonete negro¹⁸. También le aportó una mayor intensidad emocional y, lo más importante, un marcado carácter melancólico. En poco tiempo comenzó a trabajar con las compañías de actores que actuaban en el *Théâtre des Funambules* y pronto cosechó un gran éxito entre el público. Así, “Debureau inmortalizó las pantomimas del Pierrot mudo —que aún hoy llamamos «pantomimas blancas», por el rostro blanco que lucía dicho artista— y a él debemos, en parte, el calificativo baudelairiano de «silencioso» otorgado al arquetipo. De este modo, el perezoso *Pedrolino*, que había sido su origen, pasa de ser un criado cínico a un ser melancólico”¹⁹. Por todo ello, y, gracias a la notoriedad alcanzada

¹⁷ Fernández Valbuena 2006, 38.

¹⁸ Fernández Valbuena 2010, 107.

¹⁹ Fernández Valbuena 2010, 108.

por Debureau, el personaje de Pierrot cristalizó y se integró en la cultura popular, teatral, artística y literaria, independizándose de la Comedia del Arte y demás variantes del espectáculo. De hecho, será esta célebre versión de Pierrot la que Pablo Picasso llegará a conocer.

La celebridad que alcanzó el arquetipo de Pierrot en el siglo XIX fue compartida por Arlequín, el cual se erigió también como un personaje individual. Ambos fueron supervivientes de un género ya desaparecido en esta centuria, y aparecían asiduamente en todo tipo de espectáculos. Además, en cierto modo, estos personajes de la Comedia, unidos a la tradición de la pantomima, dieron lugar a la figura del payaso. Reff expone que el *clown* que se veía en los circos en el cambio de siglo no descendía tanto de Arlequín como de Pierrot, cuya popularidad se había establecido en Francia durante el Romanticismo²⁰.

En consecuencia, llegado el siglo XX, las distinciones tradicionales entre la mayoría de las máscaras provenientes de la Comedia del Arte se habían diluido a lo largo del siglo precedente, pues los espectáculos que las habían acogido habían desaparecido en gran medida. Algunos de los personajes de la Comedia sobrevivieron de manera fragmentaria en las pantomimas y espectáculos de títeres para niños. Sin embargo, en el circo aún quedó rastro de la *arlequinade*, con actores vestidos al estilo de la Comedia italiana²¹, y permaneció también una estela de lo que fue el bufón medieval²², especialmente su vestimenta, con su sombrero de picos y cascabeles, el cual podemos encontrar también en la obra de Picasso.

Por lo que respecta al circo, en principio, no guarda demasiada relación con la Comedia del Arte como forma teatral. No obstante, y como ya se ha apuntado, los géneros populares nacidos en las primeras décadas del siglo XIX presentaban una combinación de elementos escénicos tales como la música, la danza, la acrobacia, la mímica, la recitación y la improvisación, y presagiaron la modalidad del circo, la cual se

²⁰ Reff 1971, 32.

²¹ Reff 1971, 32.

²² Debe recordarse que el *Zanni* de la Comedia del arte es heredero de la tradición de juglares y bufones medievales. A esto ha de añadirse que el Romanticismo supuso la revisitación y puesta en valor de la Edad Media, hasta el momento denostada, recuperándose figuras como esta.

extendería a lo largo de esta centuria. Aunque, como se ha señalado, en el circo quedase rastro de la *arlequinade*, las características del espectáculo circense guardan muy poca relación con la teatralidad propia de la Comedia del Arte. Dejando de lado la presencia del personaje del Arlequín, la única característica que comparten son las representaciones acrobáticas, mucho más desarrolladas en el espectáculo circense.

El Arlequín presente en el circo, y el cual Picasso conocería como espectador, es una versión muy somera y apenas heredera de las características originales que éste presentaba en la Comedia del Arte. De él permaneció su traje y su fama de necio y zoquete, además del carácter melancólico que le había imprimido la literatura decimonónica, como en el caso de Pierrot. Por ello, en las manifestaciones literarias y artísticas referentes a la temática del circo, sus actores y saltimbanquis vestirán en repetidas ocasiones con trajes de arlequines. De nuevo, esto es el resultado de décadas de intercambio y penetración de este personaje en las formas teatrales populares.

Otro aspecto en común entre el circo y la Comedia del Arte es la consideración social de los actores y saltimbanquis, quienes, condenados a una vida itinerante, quedan marginados de la sociedad. Esto repercutirá en el nuevo carácter que le imprimen a Pierrot y Arlequín tanto actores como Debureau como los literatos románticos y simbolistas del siglo XIX, convirtiéndolos en personajes oscuros, misteriosos y melancólicos.

Por tanto, la visión y el conocimiento que se tuvo de la tradición teatral y estética de la Comedia del Arte italiana en la primera mitad del siglo XX se debe a la herencia de estos nuevos géneros populares, representados en los teatros y circos de los suburbios de París, en los que se mantuvo la esencia de las máscaras, la gestualidad y la improvisación propias de esta tradición italiana.

2.3. El nuevo tema de la modernidad: el tópico del saltimbanqui en la literatura

Con el término “saltimbanqui” se hace referencia aquí a todo un grupo de personajes: los que descienden de la Comedia del Arte, como Arlequín y Pierrot; los que

a su vez descenden de ellos, como los payasos; y los que aparecen en los circos, como los bufones y los propios saltimbanquis. En cierto modo, todos ellos podrían englobarse dentro del concepto de “saltimbanqui”, característico del circo y de las ferias, pues es en él donde, en muchos casos, sobreviven estos personajes²³.

Aunque ya se han ido dando unas pinceladas sobre ello, es importante destacar el papel de la literatura en la configuración de estas figuras descendientes de las Comedia del Arte como tópicos de la modernidad. El Romanticismo, y después el Simbolismo, convirtieron al saltimbanqui en una imagen hiperbólica y deformante²⁴, un motivo con el cual los artistas se identificaron, pero también con el que planteaban la propia naturaleza del arte. Estos personajes, provenientes del entretenimiento popular más marginal, se convierten en un reflejo de esos artistas, de un modo oscuro e irónico. No obstante, al mismo tiempo constituyen una crítica de sí mismos y del arte académico, la cual, en palabras de Starobinski, se convierte en una “autocrítica dirigida contra la propia vocación estética, uno de los componentes que se debe reconocer como característica de la «modernidad»”²⁵.

El gusto por los ambientes de feria y por los espectáculos más nuevos y marginales, comenzó, como es el caso de muchas otras corrientes artísticas, en la literatura, la cual aportó una mirada nueva y generó un interés por este tipo de manifestaciones, a las que hasta ese momento no se les había prestado especial atención. Esta se encargó de poetizar las imágenes de los feriantes, dándoles un significado casi alegórico. La elección del circo, de los arlequines y los saltimbanquis se debe también al declive de las fuentes iconográficas tradicionales, ya agotadas. Hasta aquel momento, había primado la pintura de historia o mitológica de gran formato, representando héroes del pasado o legendarios. En este cambio de visión se genera una mutación en los

²³ Por añadidura, este es el término elegido por Jean Starobinski para hacer referencia a los personajes que forman parte de este tópico literario.

²⁴ Starobinski 2007, 8.

²⁵ Starobinski 2007, 9.

héroes, de dioses a bufones, iniciada ya en la Venecia decadente del siglo XVIII por el *Pulcinella* representado por Giambattista y Giandomenico Tiepolo²⁶.

De esta forma, se crean también mitos como el del payaso, el cual se desarrolló en la literatura entre 1830 y 1870, y más tarde se trasladó a la pintura, apareciendo también en la obra de Picasso (aunque en menor medida) y en la de aquellos que le inspiraron. Por otro lado, el bufón, el cual también encontramos en Picasso, tiene un origen medieval y, como se ha apuntado previamente, pertenece al “linaje” del Arlequín (en tanto que este es un tipo de *Zanni*). Este bufón o “loco” (*fool*) es otra identificación del poeta romántico, y se toma de Shakespeare. En el teatro, su función es cantar y entretener, pero también decir verdades y manejar el destino. Esta dualidad entre lo cómico o naif, y lo trascendente, la heredan el Arlequín y el Pierrot románticos, y se plasma en los múltiples significados que estos adquieren en el arte. En relación con el carácter trascendente de estos personajes, Théophile Gautier y otros contemporáneos suyos consideraban que este tipo de espectáculos populares eran creados por el genio colectivo del pueblo y constituían un “arte universal”, término que también utiliza Lawner²⁷, quien apunta asimismo que los artistas que comenzaron a representar en sus obras las escenografías o los personajes de la Comedia del Arte veían en ella un arte que llevaba a la esencia y recogía las pasiones más elementales.

Por otro lado, estos intelectuales consideraban que este tipo de espectáculos eran un fenómeno en vías de extinción (la Comedia del Arte estaba ya “muerta” como tal), el cual debían preservar o, al menos, disfrutar hasta el final. Por último, en este mundo encontraban también un componente de primitivismo, portador de una energía ancestral. En este sentido, la Comedia del Arte será una fuente de inspiración más, la cual busca modernizar el arte a través de motivos ajenos a la tradición académica (sobre todo en las artes plásticas), como harán después con el que llamarán “arte negro”. Estas imágenes

²⁶ Starobinski 2007, 11; Lawner 1998 137, 141. Giambattista Tiepolo (1696-1770) realizó una interesante serie de dibujos del personaje de *Pulcinella* en la década de los años 40 del siglo XVIII. Seguidamente, Giandomenico Tiepolo (1727-1804), siguiendo los pasos de su padre, se inspiró también en los personajes de la Comedia del Arte, aunque con un estilo más cercano a la tradición francesa establecida por Watteau. De él destaca la *suite Divertimento per li ragazzi* (1797-1804), una serie de dibujos también sobre la máscara de *Pulcinella*.

²⁷ Lawner 1998, 103.

del pasado se introducen así en el lenguaje y la iconografía modernos para evocar un mundo mágico perdido y para hacer referencia, como se verá, a la dualidad, primero del actor y después del artista.

Este poso simbólico se refleja en la producción literaria: de los románticos Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Théodore de Banville y Stéphane Mallarmé; de los simbolistas Albert Giraud, Paul Verlaine y Jules Laforgue; de literatos franceses como Joris-Karl Huysmans y Paul Margueritte, o el irlandés James Joyce; y, posteriormente, de algunos amigos de Picasso como Guillaume Apollinaire o Max Jacob. Seguidamente se trasladará a los artistas, quienes, aunque inspirados por la poética atribuida a estas imágenes, reproducen las escenas del natural, de las ferias, los circos o los espectáculos de variedades, a los que todos ellos acudían. Tampoco se debe olvidar el factor plástico que ofrecen los circos y las ferias, con el frenético movimiento y la admirada altura que alcanzaban los trapeceistas, así como los innumerables colores, texturas y matices presentes en los trajes y escenarios.

De esta manera, bufón y saltimbanqui, Pierrot y Arlequín, herederos todos de la tradición de los cómicos del arte, se convertirán en el autorretrato del artista, en la nueva iconografía de la modernidad.

2.4. La influencia de la Comedia del Arte en la pintura francesa: desde Watteau hasta Picasso

Los personajes de la Comedia del Arte no solo han dejado una fuerte impronta en el teatro y la literatura, sino también en las artes visuales y la cultura popular. Desde sus inicios, la Comedia Italiana y su iconografía se introdujeron en todo tipo de testimonios artísticos, tanto en Italia como fuera de ella, lo que permite apreciar su evolución desde el Renacimiento hasta llegar a las Vanguardias, generando una rica y variada iconografía artística²⁸. En un primer momento, los artistas italianos comenzaron a plasmar las escenificaciones callejeras, enfatizando su naturaleza pintoresca y popular, lo que hacía que estas representaciones se pudieran mezclar con la tradición

²⁸ Lawner 1998, 133.

carnavalesca. No obstante, debe notarse que la influencia de la Comedia del Arte no se limitó al ámbito cultivado y artístico de aquellos países por los que se extendió. Puede que por su carácter callejero e itinerante, pero también por su presencia en los ámbitos oficiales y regios, esta tradición teatral, y especialmente sus estereotipados personajes, se introdujeran en la cultura popular. Para ello fue clave el papel de los grabados, que representaban a los personajes o las puestas en escena, y que jugaron un importante papel en la difusión de la Comedia.

En el caso de Francia, los trajes y la atmósfera de la Comedia del Arte italiana calaron en el gusto de la corte cuando, en 1577, Catalina de Medici invitó a la compañía de los *Gelosi*²⁹. A lo largo de los siglos XVI y XVII se creó una destacada colección de pinturas, dibujos y grabados franceses inspirados en este novedoso fenómeno teatral. En consecuencia, las máscaras de la Comedia Italiana se convirtieron en un tema asiduo de la pintura francesa³⁰. Entre los primeros artistas francos que encontraron inspiración en esta corriente se encontraba Jacques Callot, dibujante y grabador del siglo XVII, cuyos dibujos, de corte satírico y transformados en series de grabados, gozaron de una amplia difusión y fueron imitados con frecuencia. Pero, por lo que respecta a esta temática, el autor francés más paradigmático fue Antoine Watteau.

Dentro de la producción de Watteau, desarrollada a lo largo del siglo XVIII, cabe destacar, en relación con el tema que nos ocupa, sus *fêtes galantes*, las cuales retrataban romances y escenas de danzas y bailes pastorales entre personajes disfrazados de campesinos o de comediantes italianos, ubicadas en idílicos escenarios, con verdes parques, palacios o fuentes. Su idea del amor era la de un sueño, una huida de la realidad, por lo que en sus pinturas se puede percibir una tensión entre la realidad y la ilusión³¹. La mezcla de los personajes de la Comedia del Arte con los elegantes parisinos no es sino un recordatorio de que la escena que tenemos ante nuestros ojos es en parte una fantasía. Este efecto de ambigüedad generado por las máscaras y presente

²⁹ *I Gelosi* fue una compañía de comediantes del arte dirigida por Flaminio Scala y activa entre 1568 y 1604, la cual alcanzó una gran popularidad a nivel europeo, con la que lograron ennoblecer el papel de los actores profesionales en las grandes cortes europeas.

³⁰ Lawner 1998, 133.

³¹ Borowitz 1984, 119.

en la pintura de Watteau será clave en su posterior representación por numerosos artistas, incluido Picasso.

De este autor rococó debemos resaltar una obra que se sale en cierto modo de esas fantasías de las *fêtes galantes*, pero que se presenta cargada de esta imaginación y ambigüedad: el *Gilles* (1719) del Museo del Louvre (fig. 1), un cuadro que tuvo un gran impacto en artistas posteriores, especialmente en el siglo XIX. En ella, Watteau convierte a Pierrot, también llamado Gilles³², en el protagonista, presentado en el centro de la composición en una escala casi heroica, creando un retrato de intensa profundidad psicológica. Gracias a la pose, con las manos caídas a los lados del cuerpo, y su mirada fija pero perdida, así como su aislamiento físico y emocional del resto de personajes, Watteau otorga a Pierrot una identidad dual, siendo este a la vez actor y marioneta. Obras como esta inician el tema del actor que también es retratado como una persona detrás de su máscara, un hombre siempre distante de su público, pero obligado a actuar, una dualidad clave en la obra de Picasso.

Si bien las pinturas de Watteau gozaron de gran popularidad durante la primera mitad del siglo XVIII, fueron denostadas con la llegada del Neoclasicismo. No fue hasta principios del siglo XIX, con el auge del Romanticismo y la recuperación del gusto Rococó que trajo la Restauración Borbónica, cuando recobraron la consideración de antaño. Asimismo, en 1816 abrió sus puertas al público el *Théâtre des Funambules*, cuyas pantomimas evocaban el espíritu de la Comedia Italiana que se apreciaba en las pinturas de Watteau.

Como vemos, es evidente la presencia de una arraigada tradición de representación pictórica de máscaras y comediantes en Francia, encabezada por Watteau. La inclinación de la literatura romántica por los nuevos espectáculos, herederos a su modo de la Comedia, se trasladó a la pintura y al cartel, especialmente a finales del siglo XIX y principios del XX, apareciendo en las obras de numerosos artistas, como Honoré Daumier, Jean-Léon Gérôme, Gustave Doré, Jules Chéret, Paul Cézanne, Adolphe Willette, Georges Seurat, Edgar Degas, Aubrey Beardsley, Henri-

³² Lawner 1998, 129.

Gabriel Ibels, Henri de Toulouse-Lautrec o Georges Rouault, quienes, según diversos autores, influenciaron de un modo u otro al joven Picasso. A su llegada a París, el malagueño debió de empaparse de esta inclinación por la representación de los espectáculos circenses y de variedades que hacían sus predecesores y contemporáneos, pero también debió de familiarizarse con obras anteriores como las de Watteau, las cuales pudo conocer en el Louvre. “Picasso se convirtió así en el heredero de una legión de artistas y escritores —de Watteau a Daumier y Gérôme, de Théodore de Banville a Baudelaire— que fueron capaces de ver en los artistas entretenedores no solo un símbolo de la protesta social y el contrapoder de los artistas, sino la inmensa soledad y marginalidad que conlleva la vida errabunda”³³.

Uno de los autores que más influenciaron a Picasso en cuanto a la representación de esta temática fue Honoré Daumier, cuyas pinturas y acuarelas se mostraron en una exposición retrospectiva del artista en París, en 1901, la cual probablemente vio Picasso. De sus obras pudo tomar el motivo de las familias de saltimbanquis, con los que él mismo se identificaba. Las familias de saltimbanquis de Daumier no sólo reflejan la fusión de la Comedia con los acróbatas itinerantes, un fenómeno desarrollado en apartados anteriores, sino que también son la base para la representación, tanto pictórica como emocional, que Picasso hace de este tema.

Así mismo, Daumier, quien se relacionaba con literatos románticos, conocía y admiraba la obra de Watteau, al igual que ellos. La influencia del pintor rococó es patente en su obra, llegando Daumier a copiar algunas poses de los pierrots de Watteau, dando como resultado obras como *Pierrot tocando la guitarra* (fig. 2)³⁴. Si nos fijamos en la pintura *El trovador* (fig. 3), Daumier no lo representa como los saltimbanquis de la literatura decimonónica que tan a menudo aparecen en su obra, sino como una figura que podría haber salido de un cuadro rococó, portador de la melancolía que su amigo Théophile Gautier le había atribuido al *Gilles* de Watteau³⁵. Por ello, Reff indica que las obras de saltimbanquis de Picasso y Daumier comparten una afinidad espiritual, así

³³ Dupuis-Labbé y Ocaña 2006, 11.

³⁴ Borowitz 1984, 120.

³⁵ Borowitz 1984, 120.

como similitudes compositivas muy claras³⁶. Es también posible, incluso, que Picasso llegara hasta Watteau, al que no tenía por qué conocer en un primer momento, a través de las obras de Daumier³⁷.

Por otro lado, Picasso recibió otras muchas influencias, como los dibujos de acróbatas que hizo Seurat, concebidos como obras independientes o como estudios para el cuadro *Parade de cirque* (1887-88), cuya tristeza y solemnidad inspiraron al malagueño, y los cuales se mostraron también en una exposición retrospectiva del artista en París, en 1905. Igualmente, vale la pena mencionar la huella del estilo de Toulouse-Lautrec en el joven Picasso, a lo que debe añadirse que muchas de sus pinturas, dibujos y litografías del Circo Fernando eran accesibles en reproducciones, fotografías y exposiciones entre 1902 y 1905. Aún más, muchos artistas de este momento contaban también con reproducciones de los pasteles de Degas, donde podemos ver estos ambientes y personajes. Es además justo en estos años, alrededor de 1903, cuando Rouault comienza a pintar payasos y acróbatas, cargados de un espíritu triste y meditativo, los cuales se expusieron en el *Salon d'Automne* el año siguiente. Por último, debe recalcar la importancia del arte popular, ya que los personajes de la Comedia del Arte aparecían asiduamente en revistas y carteles realizados por artistas como Willete o Chéret, los cuales también tendrían una cierta influencia en el joven Picasso.

³⁶ Reff 1971, 40.

³⁷ Borowitz 1984, 119.

3. La iconografía de la Comedia del Arte en la obra de Picasso

3.1. Primeros ejemplos en el cambio de siglo

Pablo Picasso (1881-1973) fue uno de los muchos artistas que, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se sintieron atraídos por las imágenes de Arlequín, Pierrot, los saltimbanquis, los bufones, los payasos y las máscaras en general, todos ellos descendientes de la Comedia del Arte o relacionados con ella de un modo u otro. Influenciado por el contexto cultural y artístico expuesto en el capítulo anterior, los primeros vestigios de la iconografía de esta Comedia italiana en la obra de Picasso los encontramos en diversos dibujos que realizó durante el último lustro del siglo XIX en Barcelona, los cuales representaban rostros de payasos, máscaras, a Pierrot y un Arlequín con una vestimenta muy similar a la de Pierrot.

Una de las obras más tempranas, y la primera que consideraremos en este trabajo, es el *Proyecto para cartel "Carnaval 1900"* (fig. 4)³⁸, realizado en Barcelona a finales de 1899. En esta obra vemos un Pierrot con su vestuario característico: el traje ancho y blanco, los grandes botones negros, la gorguera y el rostro pintado de blanco. Este Pierrot protagoniza un cartel de año nuevo, ya que aparece brindando con una copa de champán frente a un rótulo del año 1900³⁹. Tanto es así, que este personaje no se muestra en su célebre actitud melancólica, sino más bien celebrativa, muy inspirada en los pierrots de algunos carteles como los de Jules Chéret.

Poco tiempo después, en octubre de 1900, Picasso y Carlos Casagemas, pintor barcelonés y amigo del malagueño, partieron de Barcelona hacia París, donde permanecieron hasta mediados de diciembre. Esta visita supuso un gran impacto en la obra de Picasso, entrando en contacto directo con la pintura francesa del siglo XIX, especialmente con la producción de artistas como Cézanne, Toulouse-Lautrec y Degas, y comenzando a experimentar con el estilo de estos creadores, especialmente el de los

³⁸ Carmean (1980, 25) la considera la primera obra en la que Picasso utiliza una figura de la Comedia del Arte, aunque en el catálogo de la exposición *Picasso y el circo*, realizada en el Museo Picasso de Barcelona, se incluyen los bosquejos previamente mencionados, donde efectivamente aparecen un Pierrot y un Arlequín (Dupuis-Labbé y Ocaña 2006, 80-1).

³⁹ Carmean 1980, 25.

dos últimos, asimilando también su interés por el componente escénico. En la obra *Pierrot y bailarina* o *La bailarina azul*, de 1900 (fig. 5), se puede apreciar, tanto el reflejo de la noche parisina de Lautrec, como la atención de Degas por el mundo del *ballet*, pudiendo recordar compositivamente a su obra *Arlequín y Colombina*, de 1884 (fig. 6)⁴⁰. De este modo, la condición teatral de las figuras de la Comedia del Arte que tanto influye en el siglo XIX se introduce en su obra.

3.2. La identificación simbólica de Picasso con Arlequín desde 1901

Uno de los rasgos principales de Pablo Picasso es que, en múltiples ocasiones a lo largo de su prolífica y variada producción, refleja en ella sus vivencias o inquietudes personales. En este aspecto, el suicidio de Casagemas en febrero de 1901 tuvo gran impacto en el joven pintor, hasta el punto de plasmarlo en varias composiciones. La tristeza que este suceso supuso llevó a Picasso a comenzar a “pintar en azul”, tal y como este mismo le aseguraría posteriormente al crítico Pierre Daix⁴¹, dando así comienzo a lo que se conoce como “Periodo Azul”, el cual se extendería aproximadamente de 1901 a 1904 entre Barcelona y París. Esta trágica pérdida también generaría en él una serie de reflexiones, por las cuales su temática daría un giro desde la representación de la noche parisina a las composiciones protagonizadas por maternidades y figuras marginales como mendigos o prostitutas, todas ellas marcadas por una perenne melancolía y cierta crítica social, pudiéndose encontrar detrás la influencia de su contemporáneo Isidre Nonell⁴².

En el mismo 1901 es ya evidente el efecto de esta nueva perspectiva en obras como *Arlequín pensativo* y *Los dos saltimbanquis* o *Arlequín y su compañera* (figs. 7 y 8). Ambas obras se caracterizan por la utilización de grandes superficies de color y formas planas en las que apenas se atisba la profundidad. Esta síntesis formal es enfatizada por el ajedrezado del traje de los arlequines, quienes, con un rostro inexpresivo, parecen absortos e incommunicados, especialmente en la segunda obra. Es

⁴⁰ Carmean 1980, 25, 24.

⁴¹ De Serio 2004, 14.

⁴² Plaza Chillón 2012, 107.

necesario recalcar que, a pesar de lucir el característico mono de rombos coloreados de Arlequín, estos personajes presentan el rostro blanco y uno de ellos la gorguera de Pierrot, como resultado de la simbiosis con el teatro popular decimonónico.

A partir de este momento, los personajes de la Comedia del Arte acompañarán a Picasso durante toda su vida. En principio, podría considerarse que, como un artista más, tomó esta iconografía por el significado que el Romanticismo y el Simbolismo habían imprimido en ella. Como se ha visto, de estos personajes, Pierrot es el primero en aparecer en la obra de Picasso, y será su personalidad melancólica, iniciada por el *Gilles* de Watteau, la que marque la pauta para el resto, especialmente para los arlequines (cuya naturaleza era en origen cómica, burlesca, pícaro y osada), aunque también marcará el carácter de los personajes del circo, cuyo humor Picasso adoraba, como se verá en el siguiente apartado.

Tal y como se ha expuesto en el primer capítulo, las máscaras de la Comedia del Arte muestran personajes tipo, extraídos de la realidad y exagerados para generar una reacción del público, presentando muchos de ellos personalidades alegres e incluso histriónicas. En cambio, como veremos, en la obra de Picasso, todos ellos están aquí teñidos de una melancolía y languidez casi uniformes. Por ello, es perfectamente plausible que la representación de estos personajes no sea un mero ejercicio formal o una *suite* temática, como podría deducirse de las obras circenses del posterior “Periodo Rosa”, sino que supone un significado más profundo.

En este sentido, debe tenerse en cuenta la influencia de la pintura simbolista, especialmente de Puvis de Chavannes, quien inspiró a numerosos artistas en el cambio de siglo. Es más, “la huella de Puvis en la época azul tiene una continuidad en 1905 y 1906. Las composiciones en las que los volatineros y saltimbanquis son los protagonistas de las pinturas de estos años se hacen eco de esa referencia a la iconografía clásica, a la vez que ponen de manifiesto la búsqueda de una modernidad sin paliativos”⁴³. De este artista toma también su “intención de expresar las verdades universales, que tanto preocupaban a Picasso durante estos cinco primeros años del

⁴³ Dupuis-Labbé y Ocaña 2006, 27.

siglo XX”⁴⁴. Esta concepción simbólica de los arlequines y sus compañeros, que efectivamente se extiende del “Periodo Azul” al llamado “Periodo Rosa”, no es sino resultado de lo aprendido en París.

No obstante, todos los autores coinciden en dar un paso más y afirmar, casi de manera canónica, que Picasso no solo se identifica con estos personajes (saltimbanquis, bufones y máscaras de la Comedia), como tantos artistas habían hecho en el siglo pasado, sino que convierte concretamente al Arlequín en su primer *alter ego* reconocible. Así, Picasso expresa a través del Arlequín aquellos temas que le preocupan y rondan su imaginación, como los celos y el amor, una trama que este personaje solía desarrollar en la Comedia del Arte; o la alienación del artista, condenado a mostrarse de un modo fingido delante del público, una soledad que, como ya se ha apuntado, actor y pintor tenían en común, reflexionando así sobre su condición y sus dificultades como artista, aislado de la sociedad moderna⁴⁵.

Según Phoebe Pool, el traje del Arlequín, al igual que el color azul, tiende a alejar a Picasso del mundo real y a vincularlo con un plano más misterioso, que tiene su propia mística⁴⁶. Esto podría explicar por qué, incluso muchos años después, Picasso eligió retratar a otras personas, además de a sí mismo, con el traje de Arlequín, como al coreógrafo Leonide Massine y a su hijo Paul (figs. 9 y 10)⁴⁷.

Como se aprecia en el caso de *Arlequín pensativo* y *Los dos saltimbanquis* (figs. 7 y 8), en la pintura de Picasso se da una combinación entre los distintos tipos de la Comedia del Arte mucho mayor que en otros artistas. Primeramente, hemos visto ya los arlequines con características de Pierrot, pero, cuando comience a representar escenas circenses, Picasso mezclará más que nunca la iconografía de la Comedia con los saltimbanquis, mostrándolos vestidos completamente, o con ciertos atributos de los arlequines o incluso de los bufones. En varias composiciones, construidas a partir del

⁴⁴ Dupuis-Labbé y Ocaña 2006, 27.

⁴⁵ Reff 1971, 11.

⁴⁶ Citada en: Reff 1971, 11.

⁴⁷ A Paul también le vestiría de Pierrot, por lo que no debemos olvidar la estrecha relación entre ambos personajes.

contraste entre dos figuras disfrazadas (acróbatas de un mismo circo o de una compañía de saltimbanquis), cada uno suele mostrarse con un disfraz, una yuxtaposición que evidencia esta mezcla, como se ve en el caso de *Acróbata y joven Arlequín* (1905, fig. 11), donde el acróbata lleva un traje de bufón, mientras que el niño aparece vestido de Arlequín. En otras composiciones que representan familias de acróbatas, algunos personajes llevan a menudo el traje de Arlequín o, lo que es aún más inexplicable, sólo su sombrero bicornio; mientras que otros portan el gorro festoneado del bufón u otros de sus atributos.

Estas ambigüedades aparecen desde el principio y tal vez se dieran porque Picasso accedía a estos personajes a través del circo y otros espectáculos de variedades, donde se daba esta confusión, sin conocer la fuente original, es decir, el teatro de la Comedia del Arte. No obstante, y por otro lado, Picasso pudo haber incluido estas combinaciones también para subrayar la dualidad entre el actor y el personaje, recalando que los atributos son meros disfraces, que no identifican realmente a las personas que los portan. Empieza a ser evidente, pues, que los Arlequines, saltimbanquis y bufones de Picasso son a la vez más ambivalentes en apariencia y más complejos en significado que las figuras de circo y feria que parecen representar. Esto es enfatizado porque, independientemente de sus papeles como artistas, todos se muestran marcados por la misma experiencia interminable de aislamiento, soledad o incluso sufrimiento.

En relación con ello, cabe añadir que ninguno de los arlequines encontrados, hasta que Picasso haga su viaje a Italia en 1917, llevará su correspondiente máscara negra, lo que recalca esta caracterización del personaje o del actor como un intérprete, pero también como un individuo, una interpretación introducida por el *Gilles* de Watteau⁴⁸. Por otro lado, la ausencia de la máscara puede tener que ver con su identificación con el personaje, mostrando su rostro en algunas composiciones. Es este el caso de *En el Lapin Agile* (1905, fig. 12), donde Picasso se autorretrata en el rostro del Arlequín. La mujer que aparece detrás de él sería Germaine Pichot, su amante más reciente y aquella por la que su amigo Casagemas se había quitado la vida⁴⁹. Ambos personajes se sitúan en un

⁴⁸ Carmean 1980, 27.

⁴⁹ "At the Lapin Agile".

café de Montmartre, llamado *Lapin Agile*, que Picasso solía frecuentar con sus amigos más íntimos de la época, como Max Jacob o Guillaume Apollinaire. El personaje que aparece tocando la guitarra en el fondo es Frédé Gérard, dueño de este cabaret y quien comisionó la obra. Esta composición es semejante a la de *Los dos saltimbanquis* de 1901 (fig. 8), pues ambos personajes principales, masculino y femenino, aparecen en un café bebiendo y absortos, con miradas perdidas y sin relacionarse entre sí. Sin embargo, puede que en este caso la actitud lejana y fría del Arlequín-Picasso frente a Germaine tenga que ver con que él la considerase responsable de la muerte de Casagemas⁵⁰. Además, a diferencia de la obra de 1901, el Arlequín se muestra ahora más cercano al espectador y ha perdido los atributos de Pierrot, lo que puede significar que deja de lado ese carácter más romántico y melancólico y toma en cambio el carácter más oscuro del Arlequín, destacando también de algún modo su rasgo más maligno. Sea como fuere, queda claro que Picasso utiliza el disfraz o la máscara del Arlequín para expresar aspectos de su vida personal, como los problemas de los celos y el amor, por lo que continúa el uso personal y alegórico de estos personajes desarrollado en el siglo anterior.

Merece la pena añadir que la identificación de Picasso con el personaje del Arlequín no solo afecta al significado de sus obras, sino a lo que estas representan. Por lo general, estos personajes siempre aparecen en escenas profesionales, es decir, ensayando o con su *troupe*, o domésticas, en composiciones familiares. Sin embargo, pocos son los casos en los que estas máscaras se muestran en escenas dramáticas, en las cuales los personajes de la Comedia del Arte aparezcan de una verdadera forma teatral, siendo uno de los pocos ejemplos la obra *Las bodas de Pierrette* (1904, fig. 13), en la que la colocación de las figuras, sus poses y las interacciones dramáticas sugieren este contexto escenográfico.

⁵⁰ Carmean 1980, 29.

3.3. El Periodo de los Saltimbanquis (1904-1906)

En el apartado anterior se ha hecho referencia al concepto de “Periodo Azul”, ampliamente establecido a la hora de organizar estilística y temáticamente la producción de Picasso en etapas. Según esta división tradicional, a éste le seguiría el llamado “Periodo Rosa”, el cual se desarrollaría entre 1904 y 1906-1907⁵¹, por lo cual podría entenderse que hay un cambio tanto cromático como temático que genera la necesidad de establecer una nueva etapa. Sin embargo, y como cada vez más autores apuntan, esto no es completamente cierto, pues hay una continuidad entre ambos periodos en muchos aspectos, algo que se irá demostrando a lo largo de este apartado. En todo caso, es mayor el cambio que se inicia a partir de 1906 y 1907, cuando son los colores, más terrosos que rosas, y las reflexiones formales, a raíz de conocer el arte íbero y después el “arte negro”, los que conducen a Picasso a lo largo de un nuevo periodo de experimentación formal: el Proto-Cubismo.

Cierto es que la prevalencia del color azul comienza a desaparecer a finales de 1904, pero esta no es sustituida inmediatamente por el único uso del color rosa, sino que este último se introduce poco a poco, conviviendo ambos, y no será hasta 1907 donde una paleta de colores rosas y terrosos sea única. Por ello, prácticamente todas las imágenes de este periodo contarán con ambas tonalidades.

No obstante, sí que es significativo reflexionar sobre el porqué de este cambio en la paleta del artista. Algunos autores apuntan que se debe a una mejora en el humor de Picasso, cuya situación comenzó a progresar, tanto económicamente, pudiendo volver a París y estableciendo su estudio en Bateau-Lavoir, como personalmente, con el inicio de su relación con Fernande Olivier⁵². Sin embargo, hay otra interpretación, que resulta particularmente interesante dado el objeto de nuestro estudio, la cual relaciona la aparición del rosa con el gusto que tenía Picasso por acudir al Circo Medrano, cuyo interior era de este color rosa⁵³.

⁵¹ Warncke 2006, 31.

⁵² Carmean 1980, 30.

⁵³ Reff 1971, 36.

Tras varias estancias en París, Picasso se había instalado finalmente en la ciudad en 1904, momento a partir del cual comenzó a frecuentar con asiduidad el mencionado Circo Medrano, propiedad del madrileño Gerôme Medrano, quien le devolvió el esplendor del que había gozado en la década de 1880, cuando se le conocía como el “Circo Fernando”, y “lo convirtió en un lugar mítico, capaz de ganarse durante muchos años el interés y cariño de quienes constituyeron la vanguardia artística de comienzos del siglo XX”⁵⁴. Tal y como relataría años después la entonces pareja de Picasso, Fernande Olivier, el pintor frecuentaba este circo hasta tres o cuatro veces por semana, quedándose toda la noche para relacionarse con los payasos y saltimbanquis, por los que sentía una gran simpatía⁵⁵. Por ello, “se puede incluso afirmar que si sus pinturas están llenas de esa vida es por la total comprensión del artista en cuanto espectador”⁵⁶.

En consecuencia, la frecuencia de sus visitas al Circo Medrano no solo implicó un cambio cromático en su obra, sino que supuso el comienzo de una serie de trabajos, concebidos por muchos como una *suite* temática, en torno al mundo del circo. Así, desde 1904, pero sobre todo a lo largo de 1905, Picasso realizó innumerables obras cuya temática central fue el circo y en la cual se introdujo y entremezcló la iconografía derivada de la Comedia del Arte, encontrándonos con que los actores, trapezistas y saltimbanquis de sus obras vestían en muchas ocasiones con trajes de arlequines. De este modo, aparece aquí otro aspecto que muestra esta continuidad que se da entre periodos.

La presencia de los saltimbanquis vestidos como arlequines puede deberse, tanto a que realmente estos se disfrazaran de esa manera, lo cual es muy probable, como también a una elección consciente del artista de representarlos con esos trajes en lugar de con el mono liso más típico de los acróbatas. Sea como fuere, como resultado, todas las connotaciones asociadas con la máscara del Arlequín (y también de Pierrot) están omnipresentes en estas obras. De esta forma, no solo encontramos que Picasso continúa representando esta iconografía de saltimbanquis y arlequines, sino que se perpetúa el

⁵⁴ Dupuis-Labbé y Ocaña 2006, 11.

⁵⁵ Citada en Reff 1971, 33.

⁵⁶ Cooper 1968, 10.

simbolismo que esta comporta y la melancolía con que el autor la envuelve. En este aspecto, cabe recordar que las primeras representaciones de los personajes derivados de la Comedia del Arte en la obra de Picasso reflejaban los pierrots de los poetas simbolistas como Albert Giraud y Laforgue, tipos cuya melancolía evidenciaba el espíritu del llamado “Periodo Azul”. Posteriormente, en el “Periodo de los Saltimbanquis”, esa pesadumbre y ese retraimiento permanecen, creando en este nuevo periodo un equivalente a sus vagabundos en los saltimbanquis y en la familia del Arlequín, quienes viven al margen de la sociedad, convirtiéndose así (y de nuevo) en una metáfora del aislamiento del artista⁵⁷.

En este sentido, debe tenerse en cuenta la consideración social de estos intérpretes que, como se ha expuesto en el capítulo anterior, es un aspecto que comparten con los comediantes del arte. Más aún, los saltimbanquis eran en aquel momento la clase más baja incluso dentro del colectivo de los acróbatas⁵⁸. Este será un elemento importante en el modo en el que Picasso los representa, pues se acerca a ellos desde una perspectiva intimista, poco común, lo que supone un modo distinto de añadir esa melancolía romántica y simbolista. En relación con la identificación del autor con estos personajes marginales, Douglas Cooper afirma que “Picasso empleó de forma simbólica un grupo de artistas de teatro para expresar sus emociones profundas debidas a la condición humana y a la injusticia del hombre respecto a su prójimo”⁵⁹.

Tanto es así que, en la mayoría de sus obras de este periodo, Picasso no se centra en los espectáculos circenses y los aspectos positivos que a él le brindaban, como el humor, la diversión y el entretenimiento, o lo que plásticamente estos le podían ofrecer, como la velocidad, los colores y el movimiento; sino que se interesó por penetrar en la vida doméstica de las compañías. Su principal interés eran las relaciones entre los miembros de la *troupe* y especialmente retratar a las familias, de manera similar a como lo había hecho en 1874 Gustave Doré en *Los Saltimbanquis* (fig. 14). De hecho, la *Familia de acróbatas con mono* que pinta en 1905 (fig. 15) tiene una composición

⁵⁷ Borowitz 1984, 122.

⁵⁸ Reff 1971, 33.

⁵⁹ Cooper 1968, 12.

parecida, presentando a los saltimbanquis como una Sagrada Familia, un recurso iconográfico que puede estar en relación con una búsqueda de un lenguaje más clásico y académico⁶⁰. Como se puede observar, en esta etapa Picasso abandona las formas planas y sin relieve y los grandes campos de color, elementos tomados principalmente de autores postimpresionistas, para introducir un modelado más naturalista, contornos definidos y proporciones reales, con lo que logra una percepción más vívida de la realidad.

En estos retratos familiares se introduce una novedad con respecto al resto de representaciones de saltimbanquis, tanto del “Periodo Azul” como de esta nueva etapa, visible tanto en la mencionada *Familia de acróbatas con mono* como en otras dos obras (un óleo y un dibujo, respectivamente) que representan a *La familia del Arlequín* (figs. 16 y 17). En estas escenas familiares los personajes ya no se muestran aislados, incomunicados o absortos, sino que ahora interactúan entre sí, a través de los gestos, pero sobre todo de las miradas, y transmitiendo una ternura hasta ahora nunca vista en la obra de Picasso. Cuando en febrero de 1905 Picasso expuso algunas de estas obras, Apollinaire escribió un artículo sobre ellas en la revista simbolista *La Plume*, en el que afirmaba ver en algunas de estas representaciones una imagen de paternidad⁶¹:

La paternidad transfigura al arlequín en el cuadrado de una habitación, mientras la mujer se echa agua helada y se complace en sí misma, grácil y esbelta como el marido titiritero [...]. El amor es bello cuando se supera, y la costumbre de vivir en casa redobla el sentimiento paterno; el niño acerca el padre a la mujer, a la que Picasso ve gloriosa e inmaculada⁶².

Dejando este aspecto al margen, no debe olvidarse que otra de las fuentes para este tipo de representaciones de familias de saltimbanquis era Daumier, quien las presentaba en el contexto de la soledad de la vida de los actores ambulantes, un tema que ya había aparecido en la obra de Domenico Tiepolo⁶³. En este sentido, Picasso no sigue, por ejemplo, el precedente de las *fêtes galantes* de Watteau, haciendo al

⁶⁰ De Serio 2004, 114.

⁶¹ Borowitz 1984, 124.

⁶² Citado en: Moravia y Lecaldano 1969, 11.

⁶³ Borowitz 1984, 122.

espectador participe del espectáculo⁶⁴, sino que se interesa, como ya se ha visto, por todo lo que implica la vida de estos actores fuera de la escena. Esta manera de introducirse “entre bambalinas” es sin duda influencia de Degas y Toulouse-Lautrec, pero “Picasso se arriesga en cierta manera mucho más que sus predecesores, tan profundamente que a decir verdad él mismo se convierte en actor, [...] enseñándonos bajo otra luz las ásperas verdades y la realidad de la vida cotidiana, en las que, demasiado fácilmente, habíamos dejado de creer durante la representación”⁶⁵.

Así, Picasso no es un observador pasivo que solo refleja el personaje, sino que muestra al intérprete, se implica en su vida y él mismo se convierte también en un personaje. Es este el caso de la obra cumbre de este periodo, *La familia de saltimbanquis*, de 1905 (fig. 18), donde desembocan todas las obras anteriores. Es más, todos los personajes que aparecen en ella, con sus respectivos gestos y posturas, ya habían hecho su aparición a lo largo del periodo⁶⁶. De este modo, el resultado final es una obra de grandes dimensiones, protagonizada por tres figuras masculinas, una femenina, un niño y una niña.

Comenzando por la izquierda, el primer personaje no es otro que el mismo Picasso, que se autorretrata en este Arlequín que nos da la espalda, presentando en esta obra un ejemplo más de su indiscutible identificación con esta máscara de la Comedia del Arte. No obstante, también debe relacionarse con su filiación con los saltimbanquis, pues esta figura no es sino un saltimbanqui vestido de Arlequín. Dicha identificación con el saltimbanqui no solo está en relación con todo el bagaje que la literatura decimonónica le ha otorgado y el cual ya se ha expuesto ampliamente, sino que también tiene que ver con la influencia directa de sus amigos literatos en esos mismos años, como el poeta André Salmon, quien se identificaba con los acróbatas y trapecistas, y cuyo primer libro de poemas contaba con una portada que mostraba dos saltimbanquis dibujados por Picasso. Tal sería su influencia, que Borowitz asegura que su poética fue

⁶⁴ Aunque sí permanece el camino que había iniciado el *Gilles*, siempre presente en la interpretación que hace Picasso de esta iconografía.

⁶⁵ Cooper 1968, 9.

⁶⁶ Cooper 1968, 53.

una fuente directa para la autoidentificación de Picasso con la figura del saltimbanqui, hasta el punto de que el joven acróbata que porta el tambor sobre sus hombros sería el mismo Salmon⁶⁷. Y a su lado encontramos un pequeño saltimbanqui cuyo rostro se asemeja al de Max Jacob⁶⁸, quien también incluyó en sus poemas a saltimbanquis, acróbatas y artistas ambulantes.

Más aún, el personaje entre Picasso y Salmon sería Guillaume Apollinaire (cercano amigo del malagueño, cuyas firmes ideas le influirían en estos años), retratado en el gran bufón. Este bufón de mono y sombrero de cascabeles rojos ya aparecía en otras obras de este periodo, como en *Arlequín a caballo*⁶⁹ o *El organillero* (figs. 19 y 20), pero estos eran figuras lejanas y escuálidas, incluso niños. Ese bufón gordo está en relación con un personaje que aparece en incontables dibujos que Picasso realizó en esta época, un intérprete concreto del circo, identificado con el conocido como “Tío Pepe Don José” (fig. 21)⁷⁰. No obstante, esta figura se repite con tanta frecuencia que no podemos distinguir entre sus apariciones como intérprete real y su fusión con los personajes del mundo del saltimbanqui del propio Picasso⁷¹. En última instancia, en *La Familia de saltimbanquis* se convierte en un bufón rojo más, pero con el rostro de Apollinaire.

Los personajes restantes no se han identificado con nadie en concreto. La niña, la cual también nos da la espalda, le da la mano al Picasso-Arlequín, lo que puede estar en relación con la temática de la familia y la paternidad del Arlequín, que el malagueño había venido tratando a lo largo de 1905. La muchacha sentada se corresponde con una obra del mismo año, *La Mayorquina*, y aparece aislada del otro grupo de figuras, las cuales aparecen juntas entre sí y ocupan la mayor parte de la composición. Como vemos, Picasso vuelve a representar a los saltimbanquis retraídos e incomunicados.

⁶⁷ Borowitz 1984, 122.

⁶⁸ Borowitz 1984, 124.

⁶⁹ Viendo esta obra, nótese la confusión que genera el título, pues el personaje no está vestido de Arlequín sino de Bufón.

⁷⁰ Luque Teruel 2003, 540.

⁷¹ Carmean 1980, 41.

En cuanto a la composición, las figuras se ubican en un paisaje indefinido y no solo no se relacionan física y emocionalmente entre sí, sino que parecen no pertenecer al mismo plano espacial, pues cada personaje se presenta desde una perspectiva distinta, lo que también les otorga mayor independencia y, por tanto, mayor protagonismo. Esto va en línea con las experimentaciones formales que estaba comenzando Picasso, quien, aunque mantenía en cierto modo ese modelado más naturalista, incluyó algunas incongruencias espaciales y compositivas como, por ejemplo, que al Tío Pepe le falta una pierna⁷². Por otro lado, aparte de tonos terrosos como el ocre, los colores predominantes son el azul y el rojo o rosa, dependiendo de su saturación, por lo que cromáticamente se mantiene en la misma línea, destacando ambas gamas de tonalidades.

Si las imágenes de saltimbanquis de Picasso tenían su paralelo en la poesía de sus amigos hasta el punto de incluirlos en su obra, su cuadro *Familia de saltimbanquis* tuvo un profundo impacto en el poeta Rainer Maria Rilke, quien vivió algunos meses en la casa de la que fue la propietaria del lienzo. En el año 1916 expresó su impresión sobre él en la quinta de las *Elegías del Castillo de Duino*: “Pero, quiénes son los trashumantes, dime, estas gentes aún más fugitivas que nosotros mismos...”⁷³.

Como hemos podido ver, los bufones proliferaron en la obra de Picasso en esta época. Ya se ha señalado previamente su relación con la Comedia del Arte y esa característica, tan aparente para los artistas decimonónicos y de este momento, por la cual el bufón se convierte en el único capaz de exponer sin temor las verdades que afectan a todos los estratos sociales⁷⁴: “considerado profano en la época de la ilustración, y desterrado del escenario, experimentó luego en la consolidada sociedad burguesa una revaloración como arlequín, pierrot o payaso. En Francia, sobre todo, era visto como la encarnación del proletario sin raíces sociales, y como la personificación del pueblo”⁷⁵.

⁷² Warncke 2006, 54.

⁷³ Citado en Warncke 2006, 54.

⁷⁴ Luque Teruel 2003, 535.

⁷⁵ Warncke 2006, 53.

De este modo, el bufón o *fool* (en español: “bufón”, pero también “tonto”), que además es un poeta y un clarividente, queda relacionado con el Arlequín, quien, a su vez en la tradición española, tiene el antecedente del bufón⁷⁶. En este sentido, es muy interesante una obra escultórica que, según la fuente que se consulte, se titula *El bufón* o *El loco* o incluso *El arlequín* (fig. 22), y que fue iniciada por Picasso en 1905, al volver del circo con Max Jacob. No en vano, la arcilla tomó rápidamente el aspecto de su amigo, pero al día siguiente siguió trabajando en ella y sólo la parte inferior del rostro conservó el parecido⁷⁷, ya que Picasso modificó posteriormente los ojos, así como la frente, y añadió el gorro en pico⁷⁸.

En *Picasso et ses amis*, las memorias escritas por Fernande Olivier, la compañera de Picasso no incluyó esta obra entre los saltimbanquis ni los arlequines, sino que la calificó como “la cabeza de un loco con un gorro de cascabeles”⁷⁹. Sin embargo, ella conocía bien al hombre al que esta escultura haría referencia tras perder los rasgos de Max Jacob, pues, según Luque Teruel, ese *fool* representaba al marido de Fernande, a quien Picasso llamaría el “escultor loco”⁸⁰. Según este autor, Picasso retrataría a este hombre porque durante su relación con Fernande Olivier el pintor insistió en que se casaran⁸¹, pero no pudo ser, ya que ella no se había separado de su marido. En este sentido, diversos autores relacionan la iconografía del bufón con la del loco, pero también con la del Arlequín, resultando la combinación de ellos en un personaje loco, pero loco de amor⁸². Por otro lado, algo que hace esta una obra aún más curiosa y especial es que este busto viene acompañado de otro que retrata precisamente a Fernande.

Con todo, es evidente que Picasso veía en la vida profesional y personal de los saltimbanquis un reflejo de su propia vida. Es por ello que, en su obra, hay cada vez una

⁷⁶ Luque Teruel 2003, 534.

⁷⁷ Reff 1971, 37.

⁷⁸ Carmean 1980, 51.

⁷⁹ Citada en: Luque Teruel 2003, 533-4.

⁸⁰ Luque Teruel 2003, 534.

⁸¹ Luque Teruel 2003, 534.

⁸² Luque Teruel 2003, 536.

mayor confusión entre el personaje del saltimbanqui que, al fin y al cabo, es una profesión real, y la máscara del Arlequín de la Comedia del Arte, que es un disfraz: por su identificación con ambos motivos, estos se diluyen cada vez más.

A estas ambigüedades, creadas por la mezcla de los trajes, se suma otra más. Estos personajes no son retratados como fuertes, musculosos y dotados acróbatas, sino que se presentan muy escuálidos, demacrados, consumidos y, en algunos casos, parecen incluso famélicos o marcados por una incesante privación y sufrimiento. Esto se refleja en la extrema palidez de la piel, como puede verse en *Dos acróbatas con perro* o en *Acróbata y joven arlequín*, ambos de 1905 (figs. 23 y 24), los cuales más bien pueden pertenecer al “Periodo Azul” que al “Periodo Rosa”, lo que solo es ejemplo de la continuidad entre ambos.

Considerando todo lo expuesto, se ha visto que, a pesar de introducir muchas novedades, siendo la mayor esa fijación por la temática circense, el llamado “Periodo Rosa” mantiene muchos elementos del “Periodo Azul”, incluso el propio color azul. En este sentido, Picasso ya afirmó que ambos periodos fueron considerados como uno solo en el París de principios del siglo XX, mientras que más tarde serían establecidos por los historiadores⁸³. Además, definirlos como periodos aislados en base a lo cromático significaría dejar de lado las esculturas, las cuales forman parte del mismo proceso intelectual y artístico.

No obstante, es innegable el cambio que se produjo entre 1904 y 1905, pero el cual, más que atañer al color, tiene que ver con el significado de la iconografía del Arlequín y del saltimbanqui. Si en origen el Arlequín era un personaje de extracción humilde y apartado de la sociedad, en las obras de este periodo, al identificar el Arlequín con el saltimbanqui-acróbata, este encuentra una manera de contrarrestar su desprestigio social a través de su habilidad artística, que le aporta un peculiar sentido de dignidad que trasciende la resignación melancólica del “Periodo Azul”. Ya el mismo Alfred Barr denominó estos años como el “Periodo del Arlequín”⁸⁴, aunque, desde

⁸³ Luque Teruel 2003, 527.

⁸⁴ Luque Teruel 2003, 534.

nuestro punto de vista, sería más acertado referirnos a él como el “Periodo de los Saltimbanquis”.

3.4. Arlequines cubistas y clasicistas: entre la impersonalidad y la identificación

En 1906, Picasso pinta *La muerte de Arlequín* (fig. 25), una escena inventada con la cual se ha dicho que el pintor “mató al Arlequín y a la pintura basada en los símbolos literarios”⁸⁵ para dedicarse al desarrollo de una nueva vía formal: el Cubismo. Sin embargo, esto no es del todo cierto, pues, si bien Picasso abandonó esta temática e iconografía durante los años de experimentación y gestación del Cubismo, esta fue retomada en 1909, año en el que el artista tuvo una mayor fijación con la pintura de Cézanne, por lo que sus nuevas figuras relacionadas con la Comedia del Arte estuvieron claramente inspiradas en la obra del maestro postimpresionista⁸⁶. Ejemplo de ello es el *Arlequín* de 1909 (fig. 26), cuyo rostro recuerda al *Arlequín* de Cézanne (fig. 27), que ya había inspirado algunas obras de Picasso en 1905⁸⁷.

De los arlequines de este periodo, tanto del Cubismo Analítico (1909-1912) como del Sintético (1912-1914), se ha dicho que carecen de personalidad⁸⁸ y que a Picasso tan solo le interesaban por sus posibilidades formales, centrándose en las cualidades escultóricas del bicornio y en el patrón romboide del traje, el cual invita al juego de descomposición geométrica propia de las formas del Cubismo Analítico, así como a la creación de los planos independientes del estilo Sintético. Esta inclinación por lo formal, que deja de lado el sentido simbólico y autobiográfico que subyacía tras esta iconografía pocos años antes (pero que se recuperará con posterioridad) se muestra perfectamente en el *Arlequín* de 1915 (fig. 28).

En este sentido, es interesante destacar un aspecto concreto que a Picasso le atraía de la máscara del Arlequín: su habilidad para volverse invisible, un atributo heredado

⁸⁵ Pierre Daix, citado en: Luque Teruel 2003, 531.

⁸⁶ Carmean 1980, 56.

⁸⁷ Carmean 1980, 56.

⁸⁸ Cooper 1968, 12.

del dios Mercurio, del que desciende, como se ha visto en el primer capítulo. Reff relaciona directamente al Arlequín con el Cubismo, ya que, al igual que una composición cubista, su traje de colores planos y brillantes, y motivos muy marcados, es “obviamente cubista”⁸⁹, pues fragmenta y oculta las formas subyacentes. Simbólicamente, esa capacidad de hacerse invisible, pero también de resaltar lo oculto, vincula al Arlequín como tipo y al Cubismo como estilo⁹⁰. Por ello, cuando durante la Segunda Guerra Mundial Picasso vio los tanques camuflados en París, afirmó que eran cubistas, y, cuando le preguntaron cómo diseñar un uniforme de camuflaje, él propuso que vistieran a los soldados como arlequines⁹¹.

De igual manera que, como es bien sabido, pasados los años de apogeo del Cubismo, Pablo Picasso siguió utilizando este estilo, de una forma u otra durante el resto de su vida, también realizó otras obras cubistas en las que aparecía la iconografía de la Comedia del Arte, y de mucho mayor interés que las de este periodo, puesto que las obras relacionadas con ese género teatral se volverán más fascinantes y complejas tras su viaje a Italia en 1917, donde recuperará su identificación con la máscara.

Aunque desde poco antes de este viaje (al que nos referiremos en el siguiente apartado) Picasso venía combinando el Cubismo Sintético o Post-Cubismo con un estilo más clasicista, característico de la “Vuelta al orden” que se extenderá por Europa tras la Gran Guerra, durante su estancia italiana, trabajó en lienzos como *Arlequin y mujer con collar*, del mismo 1917 (fig. 29)⁹²; una obra de gran tamaño donde Arlequín reaparece en una composición inspirada en la estética de los *papiers collés*, característicos del Cubismo Sintético de Juan Gris⁹³.

En este sentido, es ineludible mencionar otra gran obra en este estilo Cubista: el *Arlequín con violín (Si tu veux)* de 1918 (fig. 30), en la que el artista vuelve a utilizar al Arlequín como su *alter ego*, a quien identificamos gracias al traje de estampado

⁸⁹ Reff 1971, 31.

⁹⁰ Reff 1971, 31.

⁹¹ Borowitz 1984, 122.

⁹² Salazar Jiménez 2021, 112.

⁹³ “Pablo Picasso. Arlequin et femme au collier. 1917”.

romboide y colorido, y al sombrero triangular. En esta obra Picasso nos habla probablemente de su relación con Olga Khokhlova, una bailarina de la compañía de los *Ballets Russes* de Serguéi Diáguilev, a la que conoció en Italia y con quien contrajo matrimonio en 1918. Mediante esta pintura, Picasso podría estar expresando su intención de cumplir el deseo de Olga y casarse con ella, ya que el matrimonio se formalizó poco después⁹⁴. Es posible que el autor quisiera transmitir esta voluntad mediante la partitura que lleva el Arlequín, en la que se lee *Si tu veux* (“Si tú quieres” o “Si tú deseas” en español), indicando la aceptación de los deseos de la bailarina. Sin embargo, esta frase también puede ser parte de la letra de una canción popular que rezaba: “*Si tu veux faire mon bonheur / Marguerite donnes-moi ton cœur*”⁹⁵.

Además, en el cuadro, Arlequín acompaña su canción con un violín en lugar de con la guitarra con la que se le representa en numerosas ocasiones, como veremos posteriormente. Este violín puede aparecer como un instrumento que representa a Olga, ya que Picasso se relacionaba a sí mismo con la guitarra. De ser así, el violín sería otro signo en el cuadro de la “rendición” de Picasso ante el deseo de Olga⁹⁶.

Por otro lado, la elección de Picasso de utilizar las formas del Cubismo Sintético para representar a su Arlequín, en una época en la que alternaba las formas cubistas con las naturalistas, pudo haber estado influenciada por su deseo de retratar al Arlequín como una marioneta, cuya voluntad se encuentra subyugada al poder de otro. A propósito, es interesante la interpretación que hace Henning, quien sugiere que tras el Arlequín aparece la sombra de Pierrot (a la derecha puede verse la mitad de su rostro blanco, así como la gorguera)⁹⁷. La combinación de estas dos figuras crearía un autorretrato dual del artista, en el cual se sugeriría que Pierrot, amante más fiel y gentil, toma en esta historia el relevo del pícaro Arlequín, tradicionalmente el seductor de la *innamorata* en las tramas de la Comedia del Arte. Esta podría ser también la razón de que el Arlequín porte un violín, un instrumento que suele relacionarse con Pierrot. De

⁹⁴ Borowitz 1984, 126.

⁹⁵ “Harlequin with Violin. 1918”. Traducido al castellano, significaría: “Si tú quieres hacerme feliz/ Marguerite, dame tu corazón”.

⁹⁶ Borowitz 1984, 127.

⁹⁷ Borowitz 1984, 127.

este modo, como en los saltimbanquis de inicios de siglo, Picasso utiliza de nuevo las máscaras de la Comedia del Arte para expresar sus sentimientos y conflictos interiores, creando en este cuadro una imagen enigmática y profundamente personal del Arlequín.

Por otra parte, como se ha señalado anteriormente, en estos años Picasso también representó esos personajes en un estilo naturalista o clasicista, propio de esa “Vuelta al orden” que estuvo influenciada por el arte que pudo admirar en Italia: especialmente las esculturas del Museo Arqueológico de Nápoles, como el *Hércules Farnesio*, o las obras de Rafael que vio en Roma, aunque él negaría esta última influencia⁹⁸. Un ejemplo paradigmático de ello es el *Arlequín con espejo* de 1923 (fig. 31), donde se aprecia el lenguaje clásico, el cual, sin embargo, no se plasma con rigor, sino desde la libertad que le había aportado la experiencia cubista. Además, Picasso se vuelve a autorretratar vestido de Arlequín, un recurso que también aplicará en los retratos de su hijo Paul, al que viste, como vimos, de Arlequín (fig. 10), y vestirá también de Pierrot (fig. 32), así como en el retrato del pintor Jacinto Salvadó como *Arlequín* en 1923 (fig. 33).

3.5. Picasso y la escena

3.5.1. El telón de boca del *ballet* “*Parade*” (1917)

En 1916, Serguéi Diáguilev, director de los *Ballets Russes*, propuso a Picasso participar en un nuevo *ballet* que había ideado junto al joven poeta Jean Cocteau. Se trataba de *Parade*, estrenado en el Teatro del Châtelet de París el 18 de mayo de 1917. Con este proyecto, Diáguilev y Cocteau buscaban alcanzar la máxima modernidad en el escenario, por lo que, para la creación del decorado, el vestuario y el telón de boca, quisieron recurrir no solo a uno de los pioneros de una vanguardia como es el Cubismo, sino a un artista que ya había expresado en su obra su pasión por los espectáculos teatrales y circenses.

Para la realización de este *atrezzo*, Picasso viajó a Roma, donde el empresario ruso había establecido su compañía durante la Primera Guerra Mundial. Al salir de

⁹⁸ Borowitz 1984, 110.

París, no solo dejaba atrás la guerra, sino también un posible estancamiento estilístico, dada la intransigencia de sus compañeros cubistas, como narró posteriormente Cocteau:

Una dictadura pesaba sobre Montmartre y Montparnasse. Se atravesaba entonces el austero periodo del Cubismo... Pintar un decorado, sobre todo para los Ballets Rusos... era un crimen... Lo peor fue tener que reunirnos con Serge Diaghilev en Roma, ya que el código cubista prohibía toda clase de viajes, aparte del Nord-Sud entre la plaza de las Abesses y el bulevar Raspail⁹⁹.

De este modo, la colaboración en un ballet fue para Picasso un desafío artístico, al cual pudo acceder también movido por su amistad con algunos de los miembros del proyecto, como Erik Satie, compositor de la partitura, o Leónide Massine, coreógrafo del *ballet*. El libreto de la obra había sido escrito por Cocteau y presentaba el tema de *la parade* (“el desfile”), el cual no era completamente nuevo, pues aparecía ya en la obra de pintores como Daumier, Seurat, Toulouse-Lautrec o Roualt; pero sí suponía una novedad crear un *ballet* con una temática extraída de la vida popular¹⁰⁰.

La obra presentaba un conjunto de artistas pertenecientes a un circo ambulante que, frente a una barraca de feria en un *boulevard* parisino, realizaban una selección de sus números con el propósito de atraer al público hacia el espectáculo que se desarrollaba en el interior. Estos personajes, concretamente un acróbata, un prestidigitador chino y una niña americana, eran presentados por dos *managers*, personajes ideados por Cocteau que Picasso reinterpretaría y modificaría completamente, lo que muestra su implicación en la obra, más allá de lo puramente plástico.

La relación de este proyecto teatral con la influencia de la Comedia del Arte en la obra de Picasso la encontramos en el telón de boca (fig. 34), en el cual incluyó algunos personajes de este género teatral, una cuestión interesante, ya que estos no aparecían en el libreto. Para la creación de este telón, Picasso no recurrió al Cubismo, el cual sí que utilizó para el decorado e incluso para el vestuario de los *managers*, sino que compuso la escena mediante una representación naturalista, en un periodo en el que alternaba sin

⁹⁹ Citado en: Cooper 1968, 16.

¹⁰⁰ Cooper 1968, 15.

problema ambas soluciones. En este sentido, el telón de *Parade* fue la primera gran composición en un estilo figurativo más clasicista “tras” el cubismo¹⁰¹.

Por otro lado, es llamativo cómo Picasso no acudió a ningún pasaje o referencia del *ballet* para componer la escena del telón, sino que representó una escena que más bien recordaba aquellas obras previas a 1906 en las que reflejaba la vida entre bastidores de los actores del circo. No obstante, aquí añade un componente nuevo: el de la imaginería popular¹⁰², tanto española como italiana, destacando obviamente la iconografía de la Comedia del Arte, la cual había podido conocer con más profundidad en su viaje a ese país.

En un decorado de paisaje y ruinas, enmarcado por grandes cortinajes de terciopelo rojos, Picasso presentó seis personajes sentados alrededor de una mesa, servidos por un criado negro, al final de una comida; a saber: un alegre marino napolitano, una joven de sombrero puntiagudo (similar a *La Mallorquina* de 1905), una Pierrette soñolienta apoyada en el hombro de un Pierrot¹⁰³, un torero tocando la guitarra y un Arlequín. Casi todos ellos miran hacia la izquierda, donde encontramos una Colombina alada apoyada sobre un caballo blanco también alado, la cual intenta alcanzar un mono sentado en una escalera, símbolo de los esfuerzos profesionales del saltimbanqui¹⁰⁴.

Con este telón, Picasso creó un ambiente de fantasía con el que introducía al público en el ambiente teatral, para sumergirse después en la *Parade*, la cual evocaba un desfile real a través de una escenografía cubista, algo muy novedoso. El resultado fue “un telón-lienzo preñado de sugerencias, que, sin embargo, Picasso pone al servicio de un argumento de apariencia intrascendente (un desfile de artistas de circo)”¹⁰⁵.

¹⁰¹ Warncke 2006, 95.

¹⁰² Cooper 1968, 28.

¹⁰³ Douglas Cooper (1968, 22) define estos personajes como un Arlequín y una Colombina. Sin embargo, por su vestimenta, el personaje masculino parece más un Pierrot, algo que comparte Fernández Valbuena (2010, 115), por lo que su compañera sería Pierrette. Por otro lado, Cooper llama “hada” al personaje que Fernández Valbuena define como “Colombina alada”.

¹⁰⁴ Borowitz 1984, 126.

¹⁰⁵ Fernández Valbuena 2010, 117.

3.5.2. La colaboración en el *ballet* “*Pulcinella*” (1920) y la inclusión de una nueva máscara

Como es el caso de muchos artistas, la experiencia vivida en Italia marcó la vida personal y sobre todo artística de Picasso. Durante el viaje a Roma, que duró desde febrero hasta abril de 1917, Picasso no solo se dedicó al proyecto de *Parade*, sino que visitó los museos y monumentos de la ciudad, acompañado de Cocteau y del compositor Igor Stravinsky, quien dirigía dos *ballets* de la compañía.

A mediados del mes de marzo, la *troupe* haría un viaje a Nápoles (para representar uno de sus *ballets*) al que Picasso se uniría¹⁰⁶. En la ciudad de *Pulcinella*, asistieron a espectáculos de Comedia del Arte, donde todos pudieron conocer a este personaje napolitano, quedando seducidos por su personalidad¹⁰⁷. De este modo, y como se ha apuntado previamente, el viaje a Italia “se convirtió para el artista en la ocasión idónea para perfeccionar su conocimiento de la tradición de la *Commedia dell’Arte*”¹⁰⁸, recuperando su fascinación por el Arlequín y otros personajes de este género teatral.

Durante los meses que allí pasó, Picasso representó, en innumerables dibujos de su cuaderno de viajes, a numerosos personajes de la Comedia, apareciendo por primera vez la máscara de *Pulcinella*. Es interesante observar cómo comienza entonces a caracterizar a algunos Arlequines con su máscara negra y con su personalidad burlesca, más acorde al personaje tradicional, como vemos en el dibujo de 1920 *Pulcinella y Arlequín* (fig. 35) o en la tabla de 1918 *Arlequín con antifaz* (fig. 36). En esos dibujos encontramos también el retorno de otros personajes como Colombina o Pierrot, apareciendo este último muchas veces representado con su compañero Arlequín, como en *Pierrot y Arlequín*, de 1918 (fig. 37). Este contacto con la tradición hace que el Pierrot que ahora figura esté más cercano al original (descendiente de *Pedrolino*) que al creado por Debureau.

¹⁰⁶ Cooper 1968, 21.

¹⁰⁷ Cooper 1968, 43.

¹⁰⁸ Salazar Jiménez 2021, 111.

En otro orden de cosas, cabe destacar que, tras la experiencia de *Parade*, Picasso continuó colaborando con la compañía de los *Ballets Russes* de Diáguilev, diseñando decorados y vestuarios para otros *ballets*, como *El sombrero de tres picos* (1919) o *Cuadro Flamenco* (1921). No obstante, aquel en el que volvemos a encontrar la perenne influencia de la Comedia del Arte es *Pulcinella*, estrenado en París el 15 de mayo de 1920¹⁰⁹.

La idea de este *ballet* se gestó en 1917 durante el mencionado viaje a Nápoles, donde Léonide Massine, quien hasta ese momento desconocía la Comedia del Arte, asistió a una representación callejera que daba un célebre *Pulcinella* llamado Antonio Petito¹¹⁰. El coreógrafo y bailarín quedó fascinado por el espectáculo y comenzó a buscar textos de estas comedias en las bibliotecas públicas de la ciudad. En una de ellas encontró un manuscrito de 1700 en el que aparecían varios *canovacci*, interesándose por la obra *I quattro Pulcinella*, en la cual se basaría el *ballet*¹¹¹. Massine compartió entonces esta idea con Diáguilev, quien, a su vez, buscaba fragmentos de música de Giovanni Battista Pergolesi, un compositor napolitano del siglo XVIII que le apasionaba. Sin embargo, este proyecto se mantuvo en pausa hasta 1919, cuando Diaghilev le pidió a Stravinsky, quien también admiraba a Pergolesi, que adaptara sus partituras al *ballet* ideado por Massine. El argumento de la representación evidencia las enrevesadas tramas de la Comedia del Arte tradicional, con marcadas intrigas de amor, celos, traición y una gran sorpresa final.

Una vez más, Picasso se encargó del decorado y el vestuario, los cuales debían reflejar el espíritu tradicional de la Comedia del Arte a instancias de Diáguilev, frente a las intenciones más modernas de Picasso. Tras varios modelos rechazados por el empresario ruso, el decorado final presentaba una vista nocturna de una callejuela de Nápoles, a través de la cual se entreveía la bahía de la ciudad, iluminada por la luna y regida por el Vesubio¹¹².

¹⁰⁹ Ocaña 1996, 94.

¹¹⁰ Cooper 1968, 42.

¹¹¹ Ocaña 1996, 94.

¹¹² Ocaña 1996, 96.

Del mismo modo, para el vestuario, Diaghilev no quiso renunciar a los tradicionales y arquetípicos trajes de la Comedia. Por ello, *Pulcinella* aparecía con una malla roja sobre la que llevaba un amplio blusón blanco, unos pantalones anchos y un sombrero puntiagudo del mismo color. Como accesorios presentaba un cinturón negro y la característica media máscara negra con la nariz grande y curva (fig. 38). El vestuario del resto de personajes también fue fiel a las máscaras tradicionales, a excepción de *Pimpinella*, compañera de *Pulcinella*, para cuyo disfraz Picasso se inspiró en las vendedoras ambulantes que había visto en Italia¹¹³.

Como estamos viendo, Picasso tuvo la oportunidad de conocer de primera mano la Comedia del Arte en Italia, donde también pudo asistir al Teatro dei Piccoli de Roma¹¹⁴, en el que se hacían representaciones de marionetas, y al Teatro de San Carlino de Nápoles¹¹⁵, lugar mítico del teatro napolitano.

Por último, uno de los aspectos más fascinantes del trabajo de Picasso en *Pulcinella* son los *post scriptum*, una colección de pequeños *gouaches*. En algunos aparece *Pulcinella* con una guitarra y saludando delante de un telón, y en otros Pierrot y Arlequín juntos tocando instrumentos musicales, todos ellos en un estilo cubista de formas monumentales y colores brillantes y planos (fig. 39). Estas obras constituyen “el eslabón que conducirá directamente a las dos grandes obras maestras del Cubismo Sintético, las dos versiones de *Los tres músicos* (figs. 40 y 41) realizadas por Picasso un año más tarde”¹¹⁶.

3.5.3. Los telones del *ballet* “*Mercure*” (1924) y de *14 juillet* (1936): Hacia una nueva identificación

En 1924 Picasso volvió a colaborar en un *ballet* en el que encontramos la huella de la Comedia del Arte: *Mercure*, producido por la compañía *La Soirée de Paris*, del conde Étienne de Beaumont, y estrenado ese año en París. La figura central era el dios

¹¹³ Ocaña 1996, 96-7.

¹¹⁴ Salazar Jiménez 2021, 112.

¹¹⁵ Ocaña 1996, 97.

¹¹⁶ Ocaña 1996, 98.

Mercurio, quien, como hemos mencionado en el primer capítulo, es el antecesor de Arlequín. Más que narrar una historia relacionada con este dios, en el *ballet* se trataban diversos aspectos sobre su personalidad de manera irónica, mostrándolo en sus múltiples facetas: como mensajero de los dioses, dios de la fecundidad, ladrón astuto, mago y, finalmente, como acompañante de las almas hacia los infiernos¹¹⁷. Es precisamente en este telón de boca donde se comienza a vislumbrar la sustitución de los personajes de la Comedia del Arte por la figura del Minotauro, que se vincula a la de Arlequín por su ascendencia infernal a través de Mercurio¹¹⁸.

Como había hecho en el telón de *Parade*, Picasso vuelve a elegir para *Mercure* (fig. 42) una escena que no guarda relación con el argumento del *ballet*. El artista representa una vez más a la pareja Arlequín-Pierrot, el primero tocando la guitarra y el segundo el violín, como en tantas otras obras suyas. Aquello que indica el advenimiento de un cambio es la separación entre la forma o línea y el color en los personajes, en un momento en el que, para Picasso, la forma en sí misma se hallaba libre de contenido, sintiéndose él libre de intercambiar o sustituir dichos contenidos¹¹⁹. Este planteamiento se hallaba alineado con los planteamientos del Surrealismo¹²⁰, establecidos en el “Manifiesto Surrealista” del mismo 1924, publicado por André Breton, con quien Picasso tuvo contacto. Por otra parte, esa disgregación de Arlequín y Pierrot que encontramos en el telón estaba también en relación con el desarrollo del *ballet*, en el cual no se representaba una coreografía adaptada al ritmo de la música, sino que los bailarines iban parando su danza para crear las denominadas como “poses plásticas”¹²¹.

Este camino hacia esa nueva identificación con el Minotauro iniciado por el telón de *Mercure*, donde Picasso “desmembra” las figuras de Arlequín y Pierrot, culmina con el último telón concebido en los años 30 por el artista (fig. 43), inspirado en un *gouache*

¹¹⁷ Ocaña 1996, 140.

¹¹⁸ Fernández Valbuena 2010, 119.

¹¹⁹ Warncke 2006, 125.

¹²⁰ Warncke 2006, 125.

¹²¹ Fernández Valbuena 2010, 119.

también titulado *El despojo del Minotauro vestido de Arlequín*, y realizado para la obra *14 juillet* de Romain Rolland, estrenada en París en 1936¹²².

Una vez más, Picasso escoge para el telón una escena que no se corresponde con el argumento de la obra. En un paisaje telúrico, propio de la pintura Surrealista de esos años, se yergue un gigante alado con cabeza de águila sosteniendo a un minotauro muerto vestido de Arlequín. En este sentido, podríamos encontrar un cierto paralelismo con *La muerte de Arlequín* de 1905 (fig. 33), la cual, aunque no significó la desaparición de este personaje, marcó el fin de la etapa del Arlequín-Saltimbanqui. De forma similar, la muerte del Arlequín en esta obra da paso a un nuevo *alter ego*: el Minotauro. No obstante, Picasso eligió condensarlos en una sola figura, puede que para enfatizar este relevo y subrayar los aspectos que ambos compartían: la dualidad, que en el Minotauro responde a su naturaleza medio humana, medio bestia; la devoción hacia las mujeres y el amor pasional y lujurioso; la liberación de los deseos más profundos; y la condición de marginados de la sociedad, por la cual Picasso se sintió identificado con ambos¹²³. Aún más, el Minotauro se convertiría en la identificación de Picasso como escultor, del mismo modo que antes había encontrado en Arlequín una imagen de su propia naturaleza como pintor¹²⁴; esta vez, sin embargo, no insiste en ningún parecido físico con su nuevo *alter ego*. De este modo, Picasso culminaba el proceso de identificación simbólica con los personajes de la Comedia del Arte iniciado en el “Periodo Azul” y a través del cual llevó su arte hacia nuevos caminos, como el de la representación teatral.

Por último, es ineludible mencionar que Picasso nunca abandonó completamente la iconografía de la Comedia del Arte, como se puede ver en diversos dibujos y otro tipo de obras que datan incluso del año de su muerte, aunque sí que la dejó de lado en su pintura para explorar nuevas identificaciones.

¹²² Fernández Valbuena 2010, 120.

¹²³ Penrose 1967, 15.

¹²⁴ Penrose 1967, 15.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos analizado la huella que la Comedia del Arte dejó en la obra de Picasso entre 1899 y 1936. Utilizamos el término “huella” (en vez de hablar de una “influencia”) porque aquello que Picasso plasmó en su obra era el resultado del rastro que la Comedia del Arte italiana tradicional había dejado en la cultura popular, literaria y artística del París que él conoció, tras desaparecer como fenómeno exclusivamente teatral. Esta “huella” se manifestó en su obra a través de la iconografía de las máscaras, las cuales habían sufrido una metamorfosis durante el siglo XIX, debido a su introducción en las nuevas y variadas modalidades populares de teatro surgidas en Francia, al carácter que la literatura les otorgó, y al modo en el que posteriormente la pintura las representó; todo lo cual fue asimilado por Picasso en París.

La supervivencia de estas máscaras fue posible gracias a su completa codificación en la reforma de la Comedia del Arte en el siglo XVIII: al tipificar las máscaras y convertirlas en un arquetipo cerrado, estableciendo un carácter invariable, Goldoni propició que estas sobrevivieran, aunque quedase lejos su origen italiano improvisado. No obstante, la esencia de las máscaras permaneció, pues estas, como figuras extraídas de la realidad y llevadas a la hipérbole, aún revelaban las más hondas pasiones del alma, al tiempo que reflejaban la propia naturaleza del ser humano.

Cuando el joven Picasso llegó a París a finales del siglo XIX, se empapó de todo este sustrato cultural, por lo que las máscaras de la Comedia que este pintor conoció eran aquellas que pervivían en los espectáculos populares decimonónicos. Estos personajes también habían pasado por el tamiz de la literatura romántica y simbolista, que se había interesado por las modalidades teatrales más marginales, razón por la cual los literatos, y tras ellos los artistas, mezclaron las máscaras de la Comedia del Arte con otras figuras características del circo, como los bufones o los saltimbanquis. Todos ellos llegaron a convertirse en tópicos: imágenes con las que reflejar sus inquietudes, pero también sus conflictos como artistas. Así mismo, la literatura, y posteriormente la pintura, también encontró en estos personajes una nueva iconografía, lejana e incluso opuesta a la académica, con la cual mostrar el nuevo paradigma de la modernidad.

El modo en el que Picasso representó esta iconografía también estuvo influenciado por cómo ésta se había plasmado en las artes plásticas en Francia, especialmente durante el siglo XIX, aunque no solo. De los muchos artistas franceses que reflejaron dicha iconografía, fueron especialmente Watteau y Daumier quienes influyeron en Picasso, al aportar una representación emocional de la temática, humanizando a los personajes y dejando de lado la dimensión teatral y espectacular.

En este sentido, el personaje heredado de la Comedia del Arte que primero apareció en la obra de Picasso fue el francés Pierrot, muy alejado ya del *Zanni* italiano del que procedía originalmente, pues había sido codificado en apariencia y personalidad por el actor Debureau, quien le imprimió un marcado carácter melancólico, místico y trascendental. Sin embargo, dicho carácter no se refleja en las primeras obras de Picasso, donde se muestra un Pierrot más teatral, relacionado con los espectáculos de variedades y el carnaval a los que Picasso asistió en París; el Pierrot melancólico de Debureau aparecerá poco después, en el “Periodo Azul” y lo hará entonces mezclado con el Arlequín. Si tras este “Periodo Azul” la imagen de Pierrot desaparecerá durante algunos años, su esencia melancólica permanecerá en la manera en la que el artista representará al Arlequín durante el “Periodo de los Saltimbanquis”.

En cuanto a la mezcla de la imagen del Arlequín con la de Pierrot en el “Periodo Azul”, y la mezcla del Arlequín con el saltimbanqui o con el bufón en el “Periodo Rosa”, cabe señalar que la causa de esta “simbiosis” se encuentra principalmente en que esto era lo que Picasso veía en los espectáculos que frecuentaba, dada la penetración de la Comedia del Arte en las modalidades teatrales populares y en el circo (al que el artista acudía casi a diario). En este sentido, los personajes que vemos en sus obras no representan realmente la máscara de la Comedia, sino al actor o al saltimbanqui disfrazado de ella, una ambigüedad que recalca la dualidad del artista (como el actor bajo el personaje) que ya presentaba el *Gilles* de Watteau.

Por otro lado, se constata que, de entre los muchos artistas plásticos inspirados por estos personajes de la Comedia del Arte, la figura de Picasso es singular. Él no solo se identificó con ellos (intérpretes itinerantes aislados de la sociedad, “condenados” a

representar un papel, pero a la vez reflejo de las verdades más humanas), sino que convirtió a la más celebre de las máscaras de la Comedia del Arte, el Arlequín, en su *alter ego*, en cuya personalidad dual, pícaro, rebelde, enamorada, obscena e incluso demoníaca halló un paralelismo consigo mismo. Esta identificación nos ha servido para comprender el porqué de la tan alta concurrencia de este personaje en concreto en la obra picassiana.

Es igualmente interesante observar cómo, durante los años en que estas figuras heredadas de la Comedia del Arte aparecieron de manera asidua en la producción de Picasso, es decir, entre 1899 y 1936 (el periodo estudiado), la identificación de este artista con ellos fue evolucionando dependiendo del momento vital o artístico en el que estuviera, por lo que cambió también su manera de representarlos.

De este modo, los incomunicados y alienados pierrots-arlequines del “Periodo Azul”, encontraron la “salvación” en su propia naturaleza de saltimbanquis en el “Periodo de los Saltimbanquis”, dignificándose a través del arte de su destreza acrobática. Es paradigmático cómo Picasso refleja su propia situación vital, más optimista entonces, en estos personajes, que comienzan así a abandonar ese aislamiento, apareciendo en tiernas escenas familiares. En dicho periodo buscó también un mayor acercamiento a la realidad, por lo que dejó atrás la influencia de los postimpresionistas para abordar esta temática con un lenguaje más naturalista.

Picasso también se veía reflejado, como tantos otros antes que él, en la condición marginal que la vida errabunda había otorgado a los saltimbanquis, quienes se convirtieron en un símbolo de protesta social y del propio poder de los artistas. Así lo plasmó Picasso en la obra cumbre de este periodo, *La Familia de Saltimbanquis*, donde se retrata junto a sus amigos literatos conformando una *troupe* de saltimbanquis y bufones.

El Arlequín fue para Picasso más que una imagen en la que volcar su imaginación y sus emociones, puesto que también suponía una figura altamente atractiva a nivel plástico por la propia configuración de su disfraz. En este aspecto, debe destacarse la propia capacidad del Arlequín como máscara para volverse invisible, pero también para

revelar lo oculto a plena vista, características que lo ligan directamente con la naturaleza del mismo Cubismo. El Arlequín cubista puede ser impersonal y meramente visual, o todo lo contrario: de ahí la genialidad de Picasso, quien logra autorretratarse y expresar sus conflictos internos sin hacerse reconocible en la obra, sino emergiendo a través del personaje del Arlequín.

La profunda estima que Picasso le tenía al circo, unida al gran conocimiento de los espectáculos teatrales populares, hicieron que en sus colaboraciones en proyectos escénicos, como *ballets* y teatro, trascendiera sus cometidos iniciales para implicarse completamente en ellos. Tanto fue así que, para la creación de los telones de *Parade* o *Mercure*, Picasso incluyó a los personajes de la Comedia del Arte, ya “suyos”, para crear un ambiente de fantasía y misticismo, aportando su propio universo iconográfico.

Dentro del propio recorrido que Picasso realiza a través de la iconografía de la Comedia del Arte, debe destacarse su viaje a Italia en 1917, donde pudo conocer el origen folclórico y más tradicional de este género teatral y quedó fascinado con ello. De este modo, el personaje de *Pulcinella* entró en su obra, especialmente durante su participación en el *ballet* homónimo; a la vez que el artista recuperó ese apasionamiento que había tenido por las figuras de la Comedia del Arte, las cuales desde ese momento aparecerán de forma más fiel a su máscara original. Además, a partir de entonces, las máscaras no se mostrarán en su obra como un disfraz llevado por actores o saltimbanquis, sino que con ellas se viste a sí mismo o disfraza a sus seres más cercanos. No obstante, también puede decirse que estas máscaras aparecen ahora como personajes protagonistas en sí mismos, especialmente en sus dibujos o en obras como *Los tres músicos*.

Aunque Picasso nunca llegó a abandonar del todo esta iconografía, sí que desapareció de sus experimentaciones y de sus obras más importantes, dado que, a partir de 1936, el artista sustituyó al Arlequín por un nuevo *alter ego*, el Minotauro, con el que el Arlequín comparte gran parte de las características por las que Picasso se identificaba con él. Para despedirse del Arlequín, Picasso vuelve a convertir la máscara en un disfraz, con el que viste a un personaje muerto, que ahora no es otro que el Minotauro.

Por último, es ineludible mencionar algunas cuestiones de las que este trabajo no se ha podido ocupar, dadas las limitaciones de tiempo y espacio, o incluso algunas de las preguntas que han surgido como resultado de su realización y que nos gustaría abordar en un futuro. En primer lugar, estudiar la influencia demoníaca de *Hellekin* y Hermes/Mercurio en los arlequines de Picasso. En segundo lugar, examinar la relación de los arlequines con los distintos animales que aparecen junto a ellos y los simbolismos que estos puedan entrañar. Y, en tercer lugar, descubrir si la recepción de la Comedia del Arte en España influyó de alguna manera en el arte de Picasso, pues, aunque pasó pocos años en este país, pudo haber conocido por primera vez a estos personajes en algún espectáculo durante su infancia o juventud, como ocurrió con los toros.

Para concluir, nos gustaría recalcar que Pablo Picasso fue un gran amante de todo tipo de espectáculos teatrales, populares y folclóricos, y eso quedó patente en su obra; pero, aquel que eligió para expresar las verdades universales que tanto le preocupaban, fue la Comedia del Arte, un arte universal en sí mismo.

Bibliografía

Libros

Cambiaghi, Mariagabriella, Aurora Egidio, Isabella Innamorati, Annamaria Sapienza. 2020. *Storia del teatro: Scena e spettacolo in Occidente*. Milano: Pearson.

Carmean, Elmer Arthur. 1980. *Picasso. The Saltimbanques* [catálogo de exposición]. Washington: National Gallery of Art.

Cooper, Douglas. 1968. *Picasso, teatro*. Barcelona: Gustavo Gili.

De Serio, Massimiliano. 2004. *Picasso. 1881-1914*. Madrid: El Mundo.

Dupuis-Labbé, Dominique y María Teresa Ocaña, eds. 2006. *Picasso y el circo* [catálogo de exposición]. Barcelona: Museu Picasso.

Fernández Valbuena, Ana Isabel. 2006. *La comedia del arte: materiales escénicos. Antología de guiones, repertorios, cartas y prólogos de los cómicos del arte*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

Jaffé, Hans L. 1970. *Pablo Picasso*. Barcelona: Ediciones Nauta.

Lawner, Lynne. 1998. *Harlequin on the moon. Commedia dell'arte and the visual arts*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc.

Moravia, Alberto, y Paolo Lecaldano. 1969. *La obra pictórica completa de Picasso azul y rosa*. Madrid: Clásicos del Arte Noguer Rizzoli.

Ocaña, María Teresa, dir. 1996. *Picasso y el teatro: Parade, Pulcinella, Cuadro Flamenco, Mercure* [catálogo de exposición]. Barcelona: Museu Picasso.

Penrose, Ronald. 1967. *The sculpture of Picasso* [catálogo de exposición]. Nueva York: The Museum of Modern Art.

Penrose, Roland. 1986. *Picasso*. Barcelona: Salvat.

Starobinski, Jean. 2007. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada.

Warnecke, Carsten-Peter. 2006. *Pablo Picasso: 1881-1973*. Colonia: Taschen.

Capítulos de libros

Ocaña, María Teresa. 2002. "Picasso y el teatro". En *Picasso*, ed. María Martín de Argila, 93-112. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Fernández Valbuena, Ana Isabel. 2010. "De Goldoni a Strehler. Arlequines, Pierrots y otras visiones crepusculares". En *Estudios en torno a Goldoni*, eds. Ana Isabel Fernández Balbuena, María Hernández Esteban y Rossend Arqués, 103-124. Madrid: Fundamentos.

Artículos de revistas científicas

Borowitz, Helen O. 1984. "Three Guitars: Reflections of Italian Comedy in Watteau, Daumier, and Picasso". *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 71, 4: 116-29.

Cantieri Mora, Giovanni. 1962. "La Comedia del Arte". *Estudis escènics: Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona* 7: 7-58.

Chancrin, Gilles. 1959. "La Commedia dell'Arte". *La Palabra y el Hombre* 10: 205-22.

Díaz, Santiago. 2012. "Arlequín. Una imagen de la subjetividad". *Bajo palabra. Revista de filosofía* 7: 177-184.

Fernández Sanz, Alejandra. 2020. "Pablo Picasso: evidencias musicales en su vida y obra". *El Pájaro de Benín* 6: 152-87.

Laguado Duca, Arturo Claudio. 1966. "Una historia de Arlequín". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, 6: 1189-1192.

Luque Teruel, Andrés. 2003. "Nueva interpretación de una escultura conocida de Picasso, El Bufón o El Loco, mediante documentos y fuentes que hasta ahora no se habían relacionado". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla* 16: 527-546.

Plaza Chillón, José Luis. 2012. "Payasos, pierrots y saltimbanquis: su dimensión autobiográfica y social en Picasso y Federico García Lorca". *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 43: 95-114.

Reff, Theodore. 1971. "Harlequins, Saltimbanques, Clowns, and Fools". *Artforum* 10, 2: 30-43.

Salazar Jiménez, Pablo Miguel. 2020. "Arlequín. Una exposición para mirar y leer". *Boletín de arte* 41: 370-373.

Salazar Jiménez, Pablo Miguel. 2021. "Picasso en Italia. 1917". *Revista Eivertna* 10: 106-116.

Tesis doctorales

Boncompte Coll, Concepció. 2009. *Iconografía picassiana entre 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona.

Recursos digitales

"At the Lapin Agile". *THE MET*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486162>. Consultado el 29 de junio de 2023.

"Harlequin with Violin. 1918". *The Cleveland Museum of Art*. <https://www.clevelandart.org/art/1975.2>. Consultado el 20 de mayo de 2023.

"Pablo Picasso. Arlequin et femme au collier. 1917". *Centre Pompidou*. <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/ihh8RtZ>. Consultado el 20 de mayo de 2023.

"Pablo PICASSO. Projet pour une affiche de Carnaval". *Musée Picasso Paris*. <https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/160000000000330?note&index=0>. Consultado el 15 de abril de 2023.

Anexo de figuras



Fig. 1. Antoine Watteau. *Gilles* (1719). Museo del Louvre, París.



Fig. 2. Honoré Daumier. *Pierrot tocando la guitarra* (1873). Museo Oskar Reinhart, Winterthur.



Fig. 3. Honoré Daumier. *El trovador* (1868-1873). Museo de Arte de Cleveland.



Fig. 4. Pablo Picasso. *Proyecto para cartel "Carnaval 1900"* (1899). Museo Picasso de París.

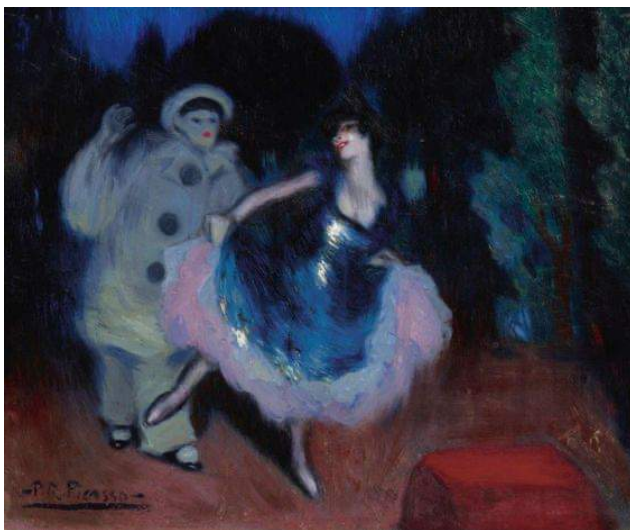


Fig. 5. Pablo Picasso. *Pierrot y bailarina o La bailarina azul* (1900). Colección privada.



Fig. 6. Edgar Degas. *Arlequín y Colombina* (1884). Colección privada.

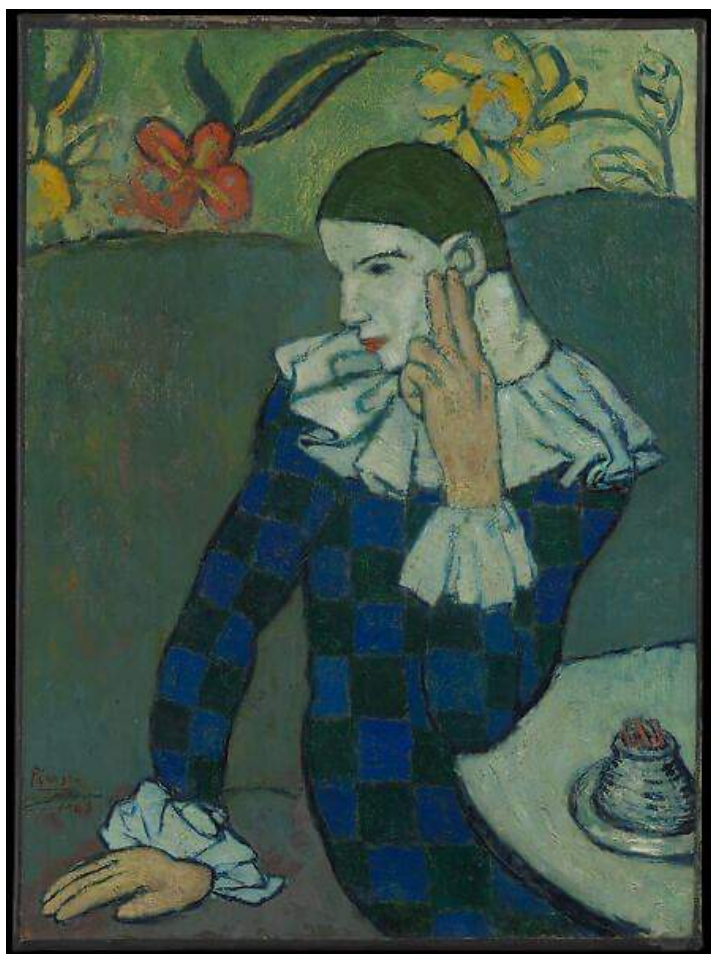


Fig. 7. Pablo Picasso. *Arlequin pensativo* (1901). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Fig. 8. Pablo Picasso. *Los dos saltimbanquis o Arlequin y su compañera* (1901). Museo Pushkin de Moscú.



Fig. 9. Pablo Picasso. *Arlequin (Leonide Massine)* (1917). Museo Picasso, Barcelona.



Fig. 10. Pablo Picasso. *Paul en Arlequin* (1924). Museo Picasso de París.



Fig. 11. Pablo Picasso. *Acróbata y joven Arlequin* (1905). Fundación Barnes, Filadelfia.

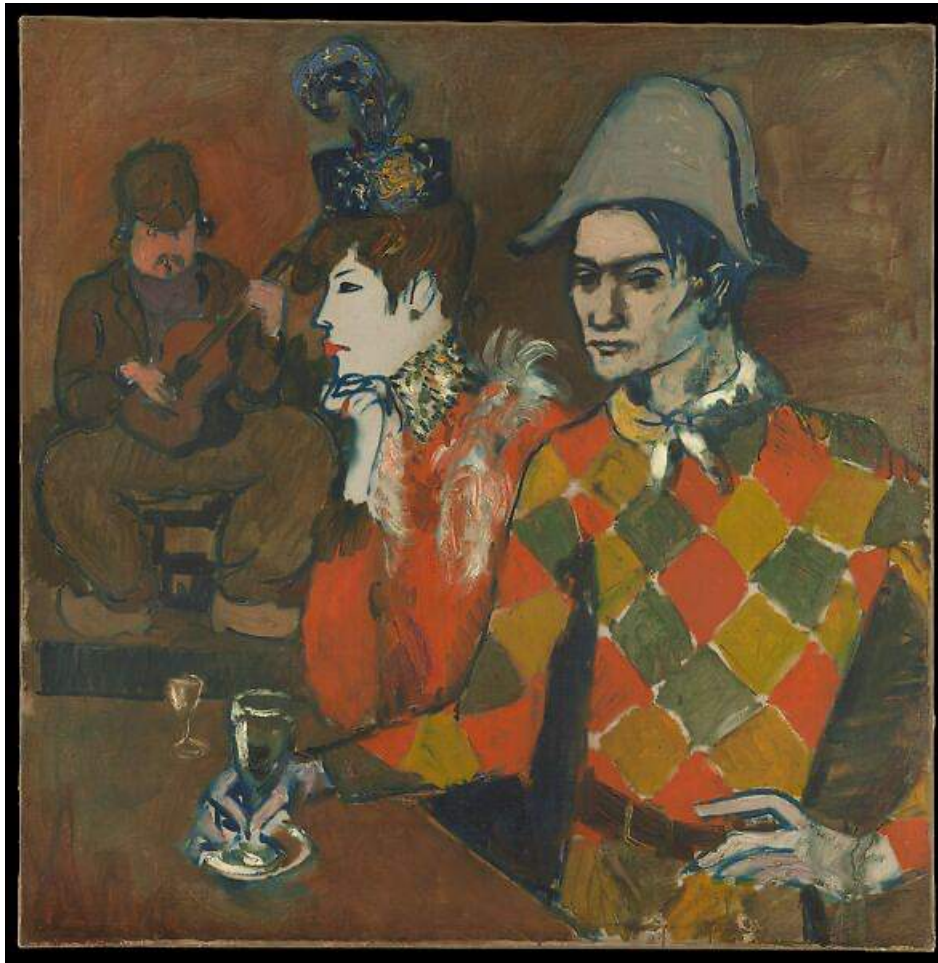


Fig. 12. Pablo Picasso. *En el Lapin Agile* (1905). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Fig. 13. Pablo Picasso. *Las bodas de Pierrette* (1905). Colección privada.



Fig. 14. Gustave Doré. *Los saltimbanquis* (1874). Museo de arte Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand.



Fig. 15. Pablo Picasso. *Familia de acróbatas con mono* (1905). Museo de Bellas Artes de Gotemburgo.



Fig. 16. Pablo Picasso. *La familia del Arlequín* (1904-1905). Colección privada.



Fig. 17. Pablo Picasso. *La familia del Arlequín* (1905). Museo Picasso de París.



Fig. 18. Pablo Picasso. *La familia de saltimbanquis* (1905). Galería Nacional de Arte, Washington D. C.

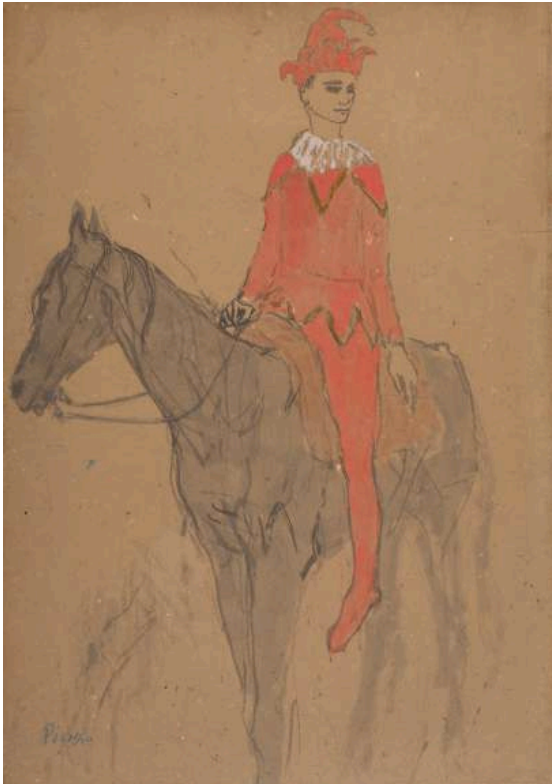


Fig. 19. Pablo Picasso. *Arlequín a caballo* (1905). Museo de Bellas Artes de Virginia, Richmond.



Fig. 20. Pablo Picasso. *El organillero* (1905). Kunsthaus Zürich.



Fig. 21. Pablo Picasso. *El tío Pepe don José a los 40 años* (1905). Colección privada.



Fig. 22. Pablo Picasso. *El Bufón o El loco* (1905). Instituto de Arte de Chicago. / Pablo Picasso. *Cabeza de mujer (Fernande Olivier)* (1906). Museo Picasso, Barcelona.



Fig. 23. Pablo Picasso. *Dos acróbatas con perro* (1905). MoMA, Nueva York.



Fig. 24. Pablo Picasso. *Acróbata y joven arlequín* (1905). Colección privada.



Fig. 25. Pablo Picasso. *La muerte de Arlequín* (1906). Galería Nacional de Arte, Washington D. C.



Fig. 26. Picasso. *Arlequín* (1909). Colección privada.



Fig. 27. Paul Cézanne. *Arlequín* (1888-1890). Galería Nacional de Arte, Washington D. C.



Fig. 28. Pablo Picasso. *Arlequin* (1915).
MoMA, Nueva York.



Fig. 29. Picasso.
Arlequin y mujer con collar (1917). Centro
Georges Pompidou, París.



Fig. 30. Pablo Picasso. *Arlequin con violín (Si tu veux)* (1918). Museo de Arte de Cleveland.



Fig. 31. Pablo Picasso. *Arlequin con espejo* (1923). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Fig. 32. Pablo Picasso. *Paul como Pierrot* (1925). Museo Picasso de París.



Fig. 33. Pablo Picasso. *Alrequin* (1923). Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



Fig. 34. Pablo Picasso. *Telón de boca para el ballet "Parade"* (1917). Centro Georges Pompidou, París.



Fig. 35. Pablo Picasso. *Polichinela y Arlequín* (1920). Museo Picasso de París.



Fig. 36. Pablo Picasso. *Arlequín con antifaz* (1918). Museo de Arte de Basilea.



Fig. 37. Pablo Picasso. *Pierrot y Arlequín* (1918). Instituto de Arte de Chicago.



Fig. 38. Pablo Picasso. *Proyecto de vestuario para el ballet "Pulcinella": Pulcinella* (1920). Museo Picasso de París.



Fig. 39. Pablo Picasso. *Pierrot y Arlequín* (1920). Galería Nacional de Arte, Washington D. C.



Fig. 40. Pablo Picasso. *Los tres músicos* (1921). MoMA, Nueva York.



Fig. 41. Pablo Picasso. *Los tres músicos* (1921). Museo de Arte de Filadelfia.



Fig. 42. Pablo Picasso. *Telón de boca para el ballet "Mercure"* (1924). Centro Georges Pompidou, París.



Fig. 43. Pablo Picasso. *El despojo del Minotauro vestido de Arlequín*. Telón de boca de 14 juillet de Romain Rolland (1936). Museo de los Abattoirs, Toulouse.