





**THYSSEN-
BORNEMISZA**
MUSEO NACIONAL

Exposición organizada con el apoyo de la Comisión Nacional para la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte del artista español Pablo Picasso y el excepcional apoyo del Musée national Picasso-Paris



PICASSO
Musée Picasso Paris

Celebración de Picasso 1973-2023: 50 exposiciones y eventos para celebrar a Picasso




**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**
*Liberté
Égalité
Fraternité*



Empresa colaboradora de la Celebración Picasso 1973-2023 en España



Con el apoyo de

CHANEL

Con la colaboración de



PICASSO

CHANEL

PATRONATO DE LA FUNDACIÓN COLECCIÓN THYSSEN-BORNEMISZA

Presidente

Miquel Iceta i Llorens

Vicepresidenta

Baronesa Carmen Thyssen-Bornemisza

Patronos

Eduardo Fernández Palomares

Isaac Sastre de Diego

María José Gualda Romero

Baronesa Francesca Thyssen-Bornemisza

Miguel Klingenberg

Barón Borja Thyssen-Bornemisza

Víctor Francos Díaz

María de Corral López-Dóriga

Juan Antonio Pérez Simón

Salomé Abril-Martorell Hernández

Secretaria

Pilar Barrero García

Director artístico

Guillermo Solana

Director gerente

Evelio Acevedo

PRESTADORES

ALEMANIA

Berlín
Staatliche Museen zu Berlin,
Kunstgewerbemuseum
Düsseldorf
Kunstsammlung Nordrhein-
Westfalen
Essen
Museum Folkwang
Frankfurt am Main
Städel Museum
Hamburgo
Stiftung August Ohm
Stuttgart
Staatsgalerie

BÉLGICA

Hasselt
Modemuseum Hasselt
Wuustwezel
Triton Collection Foundation

ESPAÑA

Barcelona
Museu Picasso
Madrid
Fundación Almine y Bernard
Ruiz-Picasso para el Arte
Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
Málaga
Museo Picasso Málaga

ESTADOS UNIDOS

Chicago
The Art Institute of Chicago
Dallas
Meadows Museum, SMU
Mineápolis
The Minneapolis Institute
of Art
Nueva York
Solomon R. Guggenheim
Museum
Washington D. C.
Library of Congress

FRANCIA

Grenoble
Musée de Grenoble
París
Centre Pompidou, Musée
national d'art moderne/
Centre de création
industrielle

Musée d'Art Moderne
Musée de l'Orangerie
Musée national Picasso-Paris
Musée Yves Saint Laurent
Opéra National de Paris
Patrimoine de CHANEL

MÉXICO

Colección Pérez Simón

PAÍSES BAJOS

Ámsterdam
Stedelijk Museum
Eindhoven
Van Abbemuseum
La Haya
Kunstmuseum Den Haag

REINO UNIDO

Tate
Londres
British Museum

SUIZA

Colección Martin Kamer
Basilea
Kunstmuseum Basel
Riehen/Basilea
Fondation Beyeler

Colección Abanca
Colección Abelló
Colección Carmen Thyssen
Colección David y Ezra
Nahmad
Colecciones Fundación
MAPFRE
Colección de Arte Fundación
María José Jove
Colección Hamish Bowles
Colección Julen Morrás
Azpiazu
Fondation Marie Anne
Poniatowski Krugier Colección
Tirelli Trappetti
Otilia Limited

Y otros coleccionistas que
han preferido guardar el
anonimato.

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza quiere dejar
constancia de su
agradecimiento a las
siguientes personas que,
con su colaboración, han
contribuido de manera
decisiva a la realización
de esta exposición:

Juan Abelló; Mercedes
Amézaga; Richard
Armstrong; Nadia Arroyo;
Jean-Paul Avice; María
Balshaw; Claire Bernardi;
Maite Blanco; Bernard
Blistène; Manuel Borja-Villel;
Raphaël Bouvier; Hamish
Bowles; Soledad Cánovas
del Castillo; Diego Cascón;
Ana Cela; Cadène Coralie;
Marie-Andrée Corcuff;
Marlies Cordia-Roeloffs;
Leticia de Cos; Karolien
De Clippel; Cécile Debray;
Philipp Demandt; Julie
Deydier; Ann Dumas;
Michael Eissenhauer;
Laurence Engel; Miguel
Ángel Escotet; Charles
Esche; Evelyne Ferlay;
Hartwig Fischer; Hélène
Fulgence; Susanne
Gaensheimer; Anna
Gamazo; Lynn Garafola;
Catali Garrigues; Marika
Genty; Susana González;
Peter Gorschlüter; Patricia
Grazzini; Emmanuel Guigon;
Juan Gutiérrez; Birgit
Haase; Carla Hayden;
Josef Helfenstein; Fabrice
Hergott; Maria Assunta
Jiménez-Ontiveros; Martin
Kamer; Samuel Keller;
Christiane Lange; Laurent
Le Bon; Brigitte Léal; José
Lebrero; Olivier Lechére;
Oscar de León Montemayor;
Katrín Lindemann; Sabine
Longin; Ariane Lopez-Huici;
Dominique Marny; Ellénita
de Mol; Beatriz Moreno de
Barreda; Julen Morrás
Azpiazu; Antonia Moser;
Tobias Mueller; David y Ezra
Nahmad; Christine
Neumeister; Laura Nobile;

Anna Noll; August Ohm;
Marilyn Orozco; Corinna
Otto; Juan Antonio Pérez
Simón; Delphine Pinasa;
Christine Pinault; Marie
Anne Poniatowski Krugier;
Pia Post; María Prego
de Lis; Odile Premel; Mark
A. Roglán (†); James
Rondeau; Almudena Ros;
Virginie Roure; Bérengère
Ruffin; Almine y Bernard
Ruiz-Picasso; Guillermo
Solana; Molly Sorkin;
Maria Spitz; Diane Stirling;
Graciela Téllez; Benno
Tempel; Sabine Thümmeler;
Matilde Torres; Guy
Tosatto; Giulia Trabaldo;
Jorge Varela; Christine
Vargas; Silvia Ventosa;
Pauline Vidal; Ángela
Villaverde; Petra Vlad; Rein
Wolfs; Aurora Zubillaga y
Alessia Zucca.

COMISIÓN NACIONAL PARA LA CONMEMORACIÓN DEL 50 ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE PABLO PICASSO

Presidencia

- Presidencia de Honor de Sus Majestades los Reyes
- D. Pedro Sánchez Pérez-Castejón, presidente del Gobierno de España

Vicepresidencia

- D. Miquel Octavi Iceta i Llorens, ministro de Cultura y Deporte
- D. José Manuel Albares Bueno, ministro de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación
- D. Félix Bolaños García, ministro de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática

Vocales natos

- D. Víctor Francos Díaz, secretario general de Cultura y Deporte
- D. Fernando Martínez López, secretario de estado de Memoria Democrática
- D.ª María del Pilar Paneque Sosa, subsecretaria de Hacienda y Función Pública
- D.ª Pilar Cancela Rodríguez, secretaria de estado de Cooperación Internacional
- D. Isaac Sastre de Diego, director general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes
- D. Miguel Falomir Faus, director del Museo Nacional del Prado
- D. Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Vocales representantes de la Administración General del Estado

- D. José Manuel Pérez Tornero, presidente de la Corporación de Radio y Televisión Española
- D. José Andrés Torres Mora, presidente de la Sociedad Mercantil Estatal de Acción Cultural
- D. Evelio Acevedo Carrero, director-gerente de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza
- D. Victorio Redondo Baldrich, embajador de España en la República Francesa
- D. Miguel Ángel Sanz Castedo, director general del Instituto de Turismo de España
- D. Eduardo Fernández Palomares, subsecretario de Cultura y Deporte
- D. Francisco Martín Aguirre, secretario general de la Presidencia del Gobierno
- D.ª Marta de Andrés Novo, secretaria general técnica del Ministerio de Hacienda y Función Pública
- D.ª Ana de la Cueva Fernández, presidenta del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional
- D. Antón Leis García, director de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

Vocales de otras Administraciones Públicas

- D. Francisco de la Torre Prados, alcalde de Málaga
- D.ª Ada Colau Ballano, alcaldesa de Barcelona
- D. Juan Manuel Moreno Bonilla, presidente de la Junta de Andalucía
- D.ª Inés Rey García, alcaldesa de A Coruña
- D. José Lebrero Ståls, director artístico del Museo Picasso Málaga
- D. Emmanuel Guigon, director de la Fundación Museu Picasso de Barcelona
- D. Juan Ignacio Vidarte, director general de la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao

Vocales representantes de instituciones privadas, de reconocido prestigio y relación con el estudio de la vida y la obra artística de Pablo Picasso, dedicadas al impulso y promoción de la cultura, nacional o internacional, y personas con especial vinculación con el entorno personal o familiar del pintor o con su obra

- D. José María Álvarez-Pallete, presidente ejecutivo de Telefónica, S. A.
- D.ª Almine Ruiz-Picasso, copresidenta de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
- D. Laurent Le Bon, presidente del Centre Pompidou
- D.ª Carmen Giménez Martín, vocal del Real Patronato del Museo Nacional del Prado
- D.ª María del Carmen Calvo Poyato, exministra de Cultura
- D.ª Diana Widmaier-Ruiz-Picasso
- D. Claude Ruiz-Picasso
- D.ª Anne Paloma Ruiz-Picasso
- D.ª Marina Ruiz-Picasso
- D. Bernard Ruiz-Picasso
- D.ª Christine Ruiz-Picasso
- D.ª Catherine Hutin-Blay

Comisionado nacional para la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso

- D. José Guirao Cabrera (†)
- D. Carlos Alberdi Alonso

COMITÉ INTERINSTITUCIONAL

- D. Anxo Manuel Lorenzo Suárez, secretario xeral de Cultura de la Xunta de Galicia
- D.ª Macarena O'Neill Orueta, viceconsejera de Cultura y Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía
- D. Gonzalo Enrique Castro de Pardo, jefe de gabinete de la alcaldía del Ayuntamiento de A Coruña
- D. José María Luna Aguilar, director Agencia Pública para la Gestión de la Casa Natal de Pablo R. Picasso y otros equipamientos culturales
- D. Gonzalo Cabrera Martín, director general de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid
- D.ª Isabel Rosell, vocal asesora del Ayuntamiento de Madrid
- D.ª Anna Maluquer Ferrer, directora de la Fundació Palau
- D.ª Maria Vilasó Fariña, gerente de la Fundación Museu Picasso de Barcelona

COMISIÓN FRANCO-ESPAÑOLA ENCARGADA
DE LA CELEBRACIÓN DE PICASSO 1973-2023

- D. Diego Martínez Belio, director del gabinete del ministro de Asuntos Exteriores Unión Europea y Cooperación de España
- D. Guzmán Palacios Fernández, director de Relaciones Culturales y Científicas. Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación de España
- D. Isaac Sastre de Diego, director general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes. Ministerio de Cultura y Deporte de España
- D. Victorio Redondo, embajador de España en Francia
- D. Carlos Alberdi Alonso, comisionado para la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso
- D. Matthieu Peyraud, director de Cultura, Educación, Investigación y Network. Ministerio de Europa y Asuntos Exteriores de Francia
- D. Luc Allaire, secretaria general del Ministerio de Cultura de Francia
- D.ª Anne-Solène Rolland, responsable del Departamento de Museos de Francia. Ministerio de Cultura de Francia
- D. Jean-Michel Casa, embajador de Francia en España
- D.ª Cécile Debray, presidenta del Musée national Picasso-Paris
- D. Bernard Ruiz Picasso, presidente de FABA, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte

EMPRESA COLABORADORA DE LA CELEBRACIÓN
PICASSO 1973-2023 ESPAÑA

Telefónica, S. A.

INSTITUCIONES DEL PROGRAMA ESPAÑOL
DE LA CELEBRACIÓN PICASSO 1973-2023

Filmoteca Española / Instituto Universitario del Cine Español de la Universidad Carlos III de Madrid, Madrid
Fundació Joan Miró, Barcelona
Fundación MAPFRE, Madrid
La Casa Encendida, Madrid
Museo Casa Natal Picasso, Málaga
Museo de Belas Artes da Coruña
Museo Guggenheim Bilbao
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Museo Nacional del Prado, Madrid
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Museo Picasso Málaga
Museu del Disseny de Barcelona
Museu Picasso Barcelona
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

CELEBRACIÓN PICASSO 1973-2023. ESPAÑA

Comisionado nacional para la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso

- D. José Guirao Cabrera (†)
- D. Carlos Alberdi Alonso

Acción Cultural Española. Oficina Picasso

- D.ª Rocío Gracia Ipiña, dirección de proyecto

Ministerio de Cultura y Deporte

- D. Isaac Sastre de Diego, director general de Patrimonio Cultural y Bellas Artes
- D.ª María Pérez Sánchez-Laulhé, jefa del gabinete del secretario general de Cultura y Deporte
- D. Gabriel Planella Domènech, asesor del gabinete del secretario general de Cultura y Deporte
- D.ª Raquel Parrilla Pérez, asesora del gabinete del ministro de Cultura y Deporte

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura y Deporte de España

Pablo Picasso es un héroe del siglo XX, un símbolo de la libertad de creación, del trabajo infatigable, del compromiso con el arte y con su tiempo. Picasso, que inauguró el siglo XX con 19 años recién cumplidos, marcó culturalmente su tiempo con un arte tan coherente como radicalmente distinto en cada una de sus etapas.

Con motivo del 50 aniversario de su muerte, el 8 de abril de 2023, los gobiernos de España y Francia hemos acordado trabajar conjuntamente para celebrar su obra y su legado artístico con un programa de alcance internacional que, tanto desde su tierra natal, España, como desde su tierra de adopción, Francia, intentará reflejar la vigencia del trabajo del artista. El Musée national Picasso-Paris desde Francia y la Comisión Nacional para la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso en España, impulsores de la iniciativa, se complacen así en presentar esta Celebración Picasso 1973-2023, con el apoyo de una comisión binacional, testigo privilegiado de la amistad franco-española.

Este Año Picasso celebrará al autor de obras tan determinantes como *Las señoritas de Aviñón* o el *Guernica*, no solo a través de su extenso trabajo, sino también a través del estudio de los ambientes artísticos de Barcelona y París como elementos decisivos de su cristalización artística. La celebración binacional tiene como objetivo festejar el legado de Picasso y además volver sobre él con la mirada del siglo XXI, constatar su vigencia y discutir los nuevos caminos de la creación y de la crítica a la luz de la obra que nos legó.

En conjunto, la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso —Celebración Picasso 1973-2023— se articula en torno a más de treinta proyectos expositivos y dos congresos académicos, junto a representaciones teatrales, publicaciones y ciclos y proyectos audiovisuales

que trazarán un recorrido historiográfico de aproximación a la obra de Picasso. Un programa que se completará con celebraciones oficiales en Francia y España y un amplio programa de actividades de difusión al público en general, brindando la oportunidad de actualizar la recepción e investigación de la obra del artista y profundizando en su comprensión.

En España, la organización de la Celebración Picasso 1973-2023 está adscrita al Ministerio de Cultura y Deporte a través de la Comisión Nacional para la Conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso. Cuenta con la más alta representación de las administraciones del Estado, reuniendo a las estatales, autonómicas y locales más relacionadas con la vida del artista, así como a los principales museos y una selección de especialistas en la obra de Picasso y otras instituciones públicas y privadas. Es una celebración en la que tendremos muy presente a su primer comisionado, José Guirao, fallecido el 11 de julio de 2022. A él le debemos el diseño de la conmemoración, cuya dirección corresponde ahora a Carlos Alberdi.

• • •

La exposición que presenta el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza aborda la relación entre Pablo Picasso y Gabrielle Chanel, dos de los grandes creadores del siglo XX, siendo además la primera organizada por el Ministerio de Cultura y Deporte en inaugurarse. Así, *Picasso / Chanel* presenta una selección de sesenta y cinco obras de Pablo Picasso procedentes de museos y de colecciones privadas nacionales e internacionales. Junto a ellas, unas cincuenta creaciones y complementos de Chanel, procedentes de Patrimoine de Chanel, museos de Europa e importantes colecciones privadas, con el atractivo de que algunas de estas piezas nunca han sido expuestas públicamente.

Quisiera agradecer a todas las instituciones y personas involucradas su participación en un proyecto de esta envergadura, sin quienes hubiera sido imposible llevarla a cabo, que nos permite explorar los vínculos, lazos y diálogos entre dos creadores inolvidables del siglo XX, y que demuestra, además, la forma en la que las artes se influyen y crecen unas junto a otras.

Telefónica

Empresa colaboradora de la Celebración
Picasso 1973-2023 en España

Telefónica, empresa de telecomunicaciones líder a escala mundial en la provisión de soluciones y servicios tecnológicos, digitales y de comunicación, estará presente en todos los actos de celebración de la obra del artista español Pablo Picasso en el aniversario de su muerte.

Formando parte de la Comisión Nacional para la conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso, el acuerdo con Acción Cultural Española implica la colaboración en todos los actos y exposiciones que se llevarán a cabo en España, en el marco del programa internacional de la Celebración Picasso 1973-2023 hasta el año 2024.

Con esta iniciativa, Telefónica quiere unirse a la divulgación de la obra del gran artista malagueño, reconocido como uno de los pintores más prolíficos de todos los tiempos, haciendo más accesible su arte a todos los públicos.

Esta participación, entre otras acciones, trae consigo el desarrollo de una web que será el punto de encuentro para todos aquellos que deseen participar en los eventos alrededor de la vida y obra del genio cubista por antonomasia.

Telefónica dispone de las herramientas precisas para que los ciudadanos puedan participar en las manifestaciones artísticas del país y de la vida cultural, y viene a sumarse a otras iniciativas y proyectos de la compañía por mejorar la vida de las personas y contribuir a hacer un mundo más humano a través de la cultura y la conectividad.

Impulsar el desarrollo de la sociedad a través de la tecnología y la innovación y garantizar conexiones que fomenten el diálogo entre las manifestaciones culturales de un país y los ciudadanos es uno de los objetivos de la compañía.

En esta ocasión, Telefónica se une a una celebración que refleja la universalidad de la cultura y el arte, queriendo contribuir a conectar a todos los que lo deseen con la figura de Pablo Picasso, uno de los artistas más importantes del siglo XX y con su extensa trayectoria de más de setenta años de vida artística.

Bruno Pavlovsky
Presidente de las Actividades de Moda de CHANEL
y presidente de CHANEL SAS

André Malraux, escritor y ministro de Cultura, predijo que del siglo XX quedarían en Francia tres nombres: «De Gaulle, Picasso y Chanel».

Coco Chanel fue revolucionaria al afirmar sus intuiciones y convicciones estéticas. Audaz, y libre de cualquier prejuicio, se adhirió a su época y a sus vanguardias. Los grandes trastornos del siglo XX constituían la sustancia de sus intuiciones y creaciones: «Se acababa un mundo, y otro estaba por nacer. Yo estaba ahí. Se me brindaba una oportunidad, y la aproveché. Tenía la edad del nuevo siglo, y fue a mí, por consiguiente, a quien se dirigió para su expresión vestimentaria. Hacían falta sencillez, comodidad y nitidez. Todo eso se lo ofrecía yo»¹.

Su gusto por una sencillez radical, y por la austeridad formal, no tenía nada de fortuito, sino que estaba en deuda con una nueva aspiración artística iniciada en 1907 con Picasso y el cubismo, la de resaltar las líneas y las estructuras. Las primeras creaciones de Gabrielle Chanel en la década de 1910 fueron contemporáneas de esta revolución estética.

Aunque se conocieron pocos años después, en París, en 1917, durante el estreno del ballet *Parade* interpretado por los Ballets Rusos, al que asistió Gabrielle Chanel con

la pareja formada por José María y Misia Sert, y aunque la diseñadora vistió con sus creaciones a la joven esposa de Picasso, Olga Khokhlova, bailarina de los Ballets Rusos, fue Jean Cocteau quien hizo que colaborasen en dos ocasiones. La primera fue en el vestuario y los decorados de su obra de teatro *Antígona*, en 1922, y la segunda en el ballet *El tren azul*, de 1924, para el que Picasso pintó el telón: dos mujeres corriendo por la playa, con una libertad de movimientos, no entorpecida por la ropa, que hacía pensar en la ductilidad característica de los diseños de CHANEL. Para este ballet, Chanel diseñó prendas de punto, uno de sus tejidos favoritos.

Hoy, para la Maison CHANEL, es una alegría dar su apoyo a la exposición *Picasso / Chanel* que podrá verse en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid entre el 11 de octubre de 2022 y el 15 de enero 2023, pocos meses antes del 50 aniversario de la muerte de Pablo Picasso.

Esta muestra da a conocer la relación, siempre admirativa y respetuosa, entre dos figuras señeras de la modernidad, así como las resonancias entre sus respectivos universos estéticos. Reúne unos cincuenta diseños de CHANEL, sesenta y cinco obras de Picasso y otras de Georges Braque y Juan Gris, gracias a la labor de Paula Luengo, responsable de exposiciones del museo y comisaria de la muestra, a quien no podemos dejar de expresar nuestro más cálido agradecimiento.

En *L'Allure de Chanel*, Paul Morand pone estas palabras en boca de Gabrielle Chanel: «He visto desaparecer Modiglianis, y los Juan Gris, y perdurar a Picasso»². Con el triunfo de un estilo que sigue vigente en nuestros días, también Gabrielle Chanel ha entrado en la Historia.

1 Morand 1996, p. 50.
2 *Ibid.*, p. 114.

Los museos que alberga la Comunidad de Madrid son un reclamo nacional e internacional de primer orden y uno de los grandes activos de nuestra oferta turística y cultural. Hace cuatro años iniciamos una colaboración con el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza que está resultando extraordinariamente positiva para los madrileños y para cuantos nos visitan. En todo este tiempo el museo no solo ha demostrado su compromiso con la vida cultural de la región —su política de exposiciones temporales así lo atestigua—, también se ha convertido en un activo turístico, económico y social de referencia para la Comunidad de Madrid.

La muestra que aquí se presenta revela el nivel de excelencia que está alcanzando nuestra oferta cultural. Se trata del diálogo entre dos de las personalidades más brillantes y transformadoras del siglo XX: Pablo Picasso y Gabrielle Chanel. Dos genios que convocaron el interés y la curiosidad de grandes sectores de la sociedad de su tiempo. La interesante reflexión que sugiere la obra de estas dos figuras nos hace sentirnos particularmente orgullosos de formar parte de este proyecto.

Al mismo tiempo que apoyamos actividades generalistas por su gran alcance, otras iniciativas más específicas pueden atraer a grupos de gente tradicionalmente menos afines. Es el caso de los jóvenes, cuyo interés por el arte se ha hecho más que patente cuando se les ha dado voz y han podido expresar sus inquietudes. Ocurre con *Versiona Thyssen*, que también cuenta con el apoyo de la Comunidad de Madrid. Una iniciativa que ha logrado convocar una enorme cantidad de talento joven y lo ha hecho hablando su idioma y usando sus medios.

La calidad de exposiciones como *Picasso / Chanel*, y de actividades como *Versiona Thyssen*, confirman una vez más a Madrid como el mayor destino cultural del mundo.

Guillermo Solana
Director artístico del Museo Nacional
Thyssen-Bornemisza

El atrevimiento de juntar los nombres de Picasso y Chanel en el título de una muestra se puede justificar fácilmente alegando que nadie escapó en el siglo XX a la influencia del gran malagueño. Y nuestra exposición comienza así, mostrando la deuda del estilo Chanel con el cubismo picassiano, con su geometría, su austeridad cromática, sus materiales pobres. Pero Chanel, por su parte, también aportó cosas esenciales al artista español. El primer cuadro de bañistas de Picasso, pintado en Biarritz en el último verano de la Gran Guerra, es un homenaje a Chanel y sus radicales bañadores ceñidos, sin mangas ni falditas. Picasso y Chanel volverán a coincidir en la vida mundana y en la escena teatral con la ayuda de dos mediadores, Olga Khokhlova y Jean Cocteau, que están muy presentes en nuestra exposición. Gracias al guardarropa de Olga, los figurines de Chanel y las máscaras de Cocteau, la masculinidad dominante de Picasso se somete a un cierto *gender-bending*. Hoy necesitamos un Picasso así, más allá de los estereotipos de género.

Deseo expresar mi reconocimiento a las colecciones públicas y privadas que han contribuido a esta muestra con sus préstamos, especialmente a Patrimoine de Chanel, al Musée Picasso de París y a Almine y Bernard Ruiz-Picasso. Mi enhorabuena a la autora del proyecto y comisaria de la exposición, Paula Luengo, por su labor excepcional, así como a la comisaria técnica, Leticia de Cos y a todo el equipo del museo. Nada habría sido posible sin la generosidad de nuestros patrocinadores: en primer lugar la Maison Chanel; en segundo lugar, Telefónica, como patrocinadora de la Celebración Picasso 1973-2023; y finalmente la Comunidad de Madrid, que una vez más renueva su confianza en nuestros proyectos.

20 PICASSO Y CHANEL
Paula Luengo

36 OJO POR OJO, TIJERAS POR PINCEL
Marika Genty

44 EL CANON DE LA VIDA MODERNA. CHANEL BAJO EL PRISMA PICASSIANO
Juan Gutiérrez

EL CUBISMO Y EL ESTILO CHANEL

50

102 *TRÈS CHANEL: OLGA PICASSO Y SU ARMARIO A LA MODA*
Birgit Haase y Maria Spitz

OLGA PICASSO

114

146 *LA ANTÍGONA DE JEAN COCTEAU*
Dominique Marny

ANTÍGONA

152

178 *EL TRAUMÁTICO ALUMBRAMIENTO DE EL TREN AZUL*
Lynn Garafola

EL TREN AZUL

186

204 BIBLIOGRAFÍA



PICASSO Y CHANEL

Paula Luengo

Pablo Picasso (1881-1973) y Gabrielle Chanel (1883-1971), dos de los grandes creadores del siglo xx, coincidieron en un periodo concreto en el círculo del París más provocador y vanguardista. Si analizamos el contexto artístico y social de la época, podríamos asegurar que los dos se encuentran en el sitio y el momento preciso para dar lugar a una producción significativa, pero, ante todo, innovadora y revolucionaria.

Seducido por Picasso y por Chanel, a quienes llegó a conocer en profundidad tras colaborar estrechamente con ellos, Jean Cocteau afirmó con admiración: «Chanel es a la moda lo que Picasso es a la pintura»¹. Partiendo de esta comparación, el historiador de arte Jean Leymarie puntualizaba que ambos habían reinado soberanamente en sus diferentes mundos y habían tenido la autoridad de materializar en torno a ellos el mito que aún hoy pervive².

Fue Misia Godebska³, pianista y mecenas que conocía al *todo París*, quien introdujo a Chanel en los círculos artísticos, de los que Picasso era sin duda una de las figuras de cabecera⁴. Gabrielle nos describe su encuentro con Misia hacia 1916, en una velada en el apartamento de la actriz de teatro Cécile Sorel. Ella asiste en compañía de su gran amor, el industrial inglés Boy Capel⁵. En cambio, varios biógrafos de Gabrielle sitúan ese primer encuentro con Misia un año después, en una *soirée* organizada por Sorel el 28 de mayo de 1917 para celebrar el estreno de *Parade*. Sea como fuere, a raíz de su presentación, la recién llegada y exitosa Gabrielle Chanel entabló enseguida una larga e íntima amistad con Misia y Cocteau que duraría toda la vida.

fig. 1

Pablo Picasso
Bodegón con letreros publicitarios, 1913
Óleo y periódico sobre cartón, 24 x 36 cm
Museum Ludwig, Colonia, donación
Colección Ludwig, 2001
Inv. ML/Z 2001/046

1 Citado en Madsen 1990a, p. 108.

2 Leymarie 2010, pp. 6-7.

3 Para ampliar información sobre Misia Godebska, véase Clara Marcellán, *Anatomía de la musa: tras los pasos de Misia*, en *Ventanas*, n.º 5, abril de 2014, pp. 8-12, disponible en la web del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

4 Misia tenía una habilidad especial para reconocer el talento. Como diría Picasso: «Tiene gracia el destino de Misia que la hace estar siempre en contacto con lo mejor en las diferentes épocas». En Lebrun 2016, p. 88.

5 Morand 1996, p. 119.



fig. 2

Michel Georges-Michel
Estreno de Parade, 1917
 Óleo sobre cartón, 45,8 × 35,7 cm
 Fine Arts Museums of San Francisco,
 Theater and Dance Collection, donación
 de Alma de Bretteville Spreckels
 Inv. T&D1962.13

Cuando Chanel conoció a Picasso, en la primavera de 1917, éste acababa de volver de Roma con Erik Satie y Cocteau, para la *première de Parade* en París⁶, una producción de los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev y la primera incursión de Picasso en las artes escénicas. Para el entorno bohemio y trasgresor del artista, había resultado muy sorprendente que éste colaborara con Cocteau en *Parade*: «Una dictadura pesaba sobre Montmartre y Montparnasse. Estaban pasando la fase austera del cubismo... Pintar un decorado, sobre todo en el Ballet Ruso... era un crimen»⁷. Pero Picasso debió de quedar fascinado por ese mundo hasta entonces desconocido para él que le permitía un alto grado de experimentación. Era un entorno por supuesto más ligero y frívolo, pero estimulante, que requería trabajar estrechamente en equipo —no aislado en el taller, como hasta entonces— con artistas de diferentes ámbitos con el objetivo de seducir y provocar a un público muy numeroso y variado. El teatro será la gran refracción de Picasso: le otorga flexibilidad, le permite usar el disfraz y las máscaras y le proporciona versatilidad estilística.

Cocteau, que había escrito el libreto de *Parade* bajo la consigna de Diághilev «sorpréndeme» («Étonne-moi»), consiguió convencer al artista para que llevara a cabo la escenografía y el vestuario, a Satie para que escribiera la música y a Léonide Massine para que se ocupara de la coreografía. Este proyecto sin duda marcó un antes y un después en la historia de los Ballets Rusos. El resultado, con una estética que mezclaba cubismo y neoclasicismo, que contaba con una música moderna con tintes de jazz y music hall y con un guion realista ambientado en una feria popular de París fue totalmente novedoso aunque tuvo numerosos detractores⁸.

John Richardson sostiene que Chanel estaba invitada al palco de Misia en el estreno, el 18 de mayo de 1917, en el Théâtre du Châtelet. Sin embargo, en un óleo realizado por Michel Georges-Michel que recrea este acontecimiento, solo aparecen representados la anfitriona, Paul Rosenberg, Marie Laurencin, Diághilev, Satie, Picasso, Cocteau y el propio Michel [fig. 2]. En realidad, Laurencin se encontraba en España y Picasso tenía su propio palco, aunque durante la representación estuvo la mayor parte del tiempo entre bambalinas donde se encontraba su novia, Olga Khokhlova, que bailaba en *Las sílfides*, la famosa antología de Chopin por Glazunov y una pieza de danza más conservadora que también formaba parte del programa de aquella noche⁹.

En ese momento, Picasso y Chanel, ambos en la treintena, ya eran célebres en sus respectivas actividades profesionales. Picasso había dejado atrás sus años difíciles en Montmartre y comenzaba a ser uno de los pintores más cotizados de París gracias a los contactos de su protectora, la chilena Eugenia Errázuriz, quien le había presentado a su nuevo marchante Paul Rosenberg. Chanel, por su parte, había triunfado [fig. 3]: tras comenzar su carrera como sombrerera, en 1910 había establecido en París Chanel Modes, había inaugurado la Maison Chanel en Deauville en 1912 y su casa de modas en Biarritz en 1915¹⁰.

6 Morand 1996, p. 113.

7 Krauss 1998, p. 95.

8 El poeta Guillaume Apollinaire, en su crítica sobre la obra publicada en *L'Excelsior*, utilizó dos nuevos términos para describirla: «espíritu nuevo y sur-realismo». Véase Davis 2006, p. 128.

9 Richardson 2007, p. 39.

10 En 1915 Chanel empleaba a unas 60 personas, en 1916 a unas 300. Para finales de los años veinte tenía una plantilla de 2.500 empleados aproximadamente. Véase Holt 1997, p. 50.



fig. 3

Studio Taponier
Gabrielle Chanel, hacia 1908

Pero, la verdadera fama alcanza a la diseñadora tras el estallido de la Primera Guerra Mundial como consecuencia de la incorporación de la mujer al mercado laboral, hasta el momento reservado exclusivamente al hombre, que obligará a que la vestimenta femenina se adapte en favor de la practicidad sin perjuicio de la clase social. Así, Chanel se decanta por un tipo de ropa suelta, sin ceñir, y acorta los vestidos para facilitar la libertad de movimiento durante la jornada de trabajo. Además, incorpora grandes bolsillos funcionales para poder guardar objetos y meter las manos. Gabrielle es pionera en adoptar estos cambios en sus diseños sin perder un ápice de elegancia. Se inspira a menudo en la indumentaria masculina, e incluso pone de moda el corte de pelo a lo *garçon*.

Chanel y Picasso fueron estrictamente contemporáneos y los dos tuvieron una enorme capacidad de trabajo, o más bien una necesidad imperiosa de crear hasta el final de sus días renegando, en muchas ocasiones, de los cánones establecidos. Chanel diría de Picasso que «destruyó para luego construir. Llegó a París en 1900, cuando yo era una niña, y ya sabía dibujar como Ingres, diga lo que diga Sert. Soy casi vieja y Picasso todavía sigue trabajando; se ha convertido en el principio radioactivo de la pintura. Nuestro encuentro solo podía haber ocurrido en París»¹¹.

A pesar de sus humildes orígenes rurales, Gabrielle supo sacar provecho de la educación básica que recibió en el orfanato del convento de Aubazine, dirigido por las hermanas de la congregación del Sagrado Corazón de María, donde Albert Chanel, vendedor ambulante, abandonó a sus hijas tras la muerte de la madre Jeanne Devolle, en 1895. Dos décadas más tarde, y ya instalada en la capital, su natural intuición y su insaciable afán de

aprender la llevaron a rodearse de músicos, literatos y pintores, siempre atraída por sus creaciones artísticas. Se convirtió en mecenas, patrocinando el reestreno de *La consagración de la primavera* de Diághilev en 1920¹², e incluso ayudó económicamente al músico Igor Stravinsky, al poeta Pierre Reverdy y a Cocteau en diferentes ocasiones.

Chanel frecuentó al matrimonio Picasso sobre todo durante el periodo en el que el artista colabora activamente con los Ballets Rusos, a finales de la década de 1910 y en los primeros años veinte. Prueba de la amistad que les unió es una anécdota sucedida durante el baile de disfraces organizado por Étienne de Beaumont en 1920, al que Misia, Sert y Picasso deciden no asistir porque Chanel no había sido invitada a pesar de que había participado en la confección de los disfraces. Sin embargo, los cuatro acuden a la entrada de la residencia de Beaumont, junto a los chóferes, para ver a los invitados llegar y disfrutar del espectáculo. En otra ocasión, en la Nochevieja de 1920, Chanel celebra una fiesta en el 31 de la rue Cambon, a la que asiste por supuesto Picasso, además de gran parte de la bohemia: Serge Lifar, Satie, Jacques Lipchitz, Georges Braque, Cocteau, Raymond Radiguet, Misia y Sert, Caryathis, Blaise Cendrars, y Los Seis, un grupo de jóvenes compositores¹³.

¹¹ Morand 1996, p. 113.

¹² Aportando unos 300.000 francos de la época, según la propia Chanel, en Morand 1996, p. 104 y en Garafola 1998, p. 221.

¹³ Chaney 2011, p. 187.

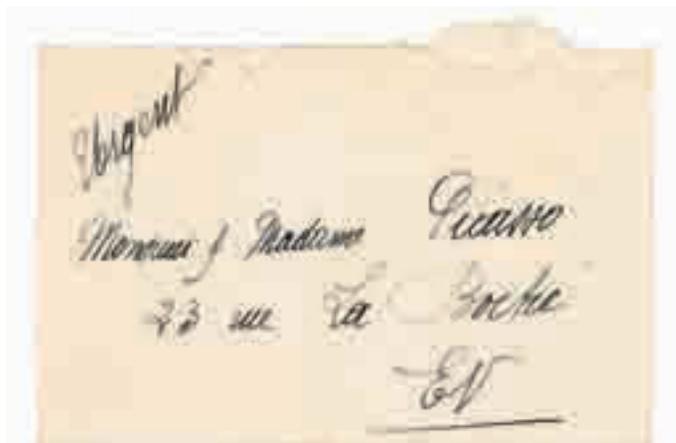
fig. 4

Pablo Picasso
Guitarra, 1926
 Tela, madera, cuerda, clavos
 y tornillos sobre tabla pintada,
 130 x 97 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Inv. MP86



fig. 5

Invitación y sobre de Gabrielle Chanel
 al matrimonio Picasso, hacia 1918
 Tinta sobre papel, 10,5 x 7 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Inv. 51/5 AP/C/24/19/1



Su residencia posterior en el 29 de rue du Faubourg Saint-Honoré será igualmente punto de encuentro de la vanguardia. En el verano de 1921, Picasso, instalado en Fontainebleau con Olga y su hijo Paulo, regresa a París por motivos de trabajo y se aloja en una habitación en casa de Gabrielle porque no soporta la soledad de su apartamento¹⁴. En junio, ambos acuden al palco de Misia en el estreno del ballet *Los novios de la Torre Eiffel* de Cocteau. A partir de ese año, coinciden con frecuencia en Le Bœuf sur le Toit, el club nocturno de moda. De esta época se conservan en los archivos del Museo Picasso de París una invitación de Chanel a los Picasso a una cena en su residencia [fig. 5] y una fotografía de Gabrielle que guardaba el artista [cat. 37]. Además, Picasso regala a Chanel un ejemplar del libro firmado con 32 reproducciones de los diseños para el vestuario y decorado del ballet *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, de 1919.

Años más tarde, Paul Morand, en conversaciones con la modista en 1946, recoge algunas impresiones de Chanel sobre Picasso: «Como hombre me agradaba. Pero en realidad lo que me gustaba era su pintura, aunque no la comprendiera. La encontré convincente y eso es lo que me gusta. Para mí, Picasso es una tabla de logaritmos. [...] Fui testigo de sus revoluciones, que periódicamente trastornaban la rue La Boétie. Vi cómo triunfaban sus decorados y, a continuación, el entusiasmo del público con *El sombrero de tres picos* y *Pulcinella*. Iba a menudo a su antro de alquimista»¹⁵.

¹⁴ Gidel 2018, p. 179; Charles-Roux 1974, pp. 364-365 y Chaney 2011, p. 224.

¹⁵ Morand 1996, p. 113.

Picasso y Chanel no solo se parecían físicamente —ambos eran atractivos, de corta estatura y penetrantes ojos negros—, sino que se admiraban mutuamente y quizá, como sugiere Richardson, tuvieron algún escarceo amoroso en torno a 1920 o 1921, aunque éste considera que ella era demasiado célebre y no lo suficientemente dócil¹⁶ para que durara. Los dos eran determinados, de carácter fuerte, controladores y dominantes, tal vez demasiado afines. Al menos para Chanel, todo quedó en una sólida amistad que consideraba recíproca¹⁷.

EL CUBISMO Y SU INFLUENCIA EN LOS DISEÑOS DE CHANEL

Durante los años veinte, existe «un “espíritu Picasso” que sacude todas las artes con fuerza»¹⁸. La influencia del cubismo en la moda de la segunda década del siglo XX, y en particular en las creaciones de Chanel, puede desglosarse en varios aspectos.

En primer lugar, el lenguaje formal geometrizado, de líneas rectas y angulosas de las pinturas y esculturas cubistas se refleja en los primeros e innovadores diseños de Chanel, que en seguida triunfan entre las mujeres más liberadas y modernas.

Por otra parte, Chanel adopta la reducción cromática que practican Braque y Picasso, en especial en su periodo de cubismo analítico, entre 1908 y 1911. *Mademoiselle* abraza la monocromía y manifiesta su predilección por el blanco, el negro y el beige: el negro y el blanco lo estructuran todo. Son la armonía perfecta y la belleza absoluta, según ella¹⁹; el beige es un color natural que no necesita tinte. Estos colores básicos y apagados encajan a la perfección con el ambiente práctico y sobrio de aquellos años.

En tercer lugar, pero no menos importante, con el collage cubista se introduce en la obra de arte, desde 1912, todo un repertorio de materiales y objetos dispares (que Picasso solía encontrar en mercadillos y le gustaba coleccionar) en ocasiones con texturas bastas, ásperas o austeras, como las arpilleras. Incluye periódicos y papeles pintados con motivos vegetales con diferentes tramas y estampados [fig. 1]. Otros materiales inesperados que emplea son, por ejemplo, el esmalte de uso comercial de la marca Ripolin, que mezcla con pintura al óleo o la arena. Más adelante, en 1926, experimentará con telas en sus cuadros-relieves titulados *Guitarra*, en los que incluye desde una camisa sucia hasta trapos, madera, cuerda, clavos y papel de periódico [fig. 4].

En la misma línea que estas nuevas técnicas artísticas, Chanel elige tejidos humildes y sencillos como el algodón y el punto de lana —utilizados para confeccionar los jerséis de los marineros, ropa interior masculina o de deporte— como consecuencia, entre otras cosas, de la escasez de textiles durante la contienda y la consiguiente subida de sus precios. En 1916 compra a Rodier un stock de punto que da comienzo a su relación laboral con esta marca. Un año después, Rodier saca la *Chanella*, un jersey diseñado específicamente para Chanel. En seguida se identificará a la modista con el tejido de punto y se le reconoce su gran habilidad para dominar este material difícil de trabajar²⁰. Por otra parte, Gabrielle empieza

a utilizar pieles de conejo, castor o ardilla, mucho menos lujosas que las que se utilizaban habitualmente. Pero todo ello no impedía que los precios de sus diseños fueran muy elevados (uno de sus vestidos podía costar unos 7.000 francos en 1915), sustancialmente más caros que los de la mayoría de las creaciones de otros *couturiers* de su tiempo²¹. En palabras de Maurice Sachs, el genio de Chanel radica en que inventa «lo barato-costoso, la miseria rica, la pobreza encantadora»²², lo que su competidor Paul Poiret denominó el «miserabilismo del lujo»²³.

En definitiva, la diseñadora elimina el ornamento excesivo, tiende hacia la línea arquitectónica y favorece las siluetas bidimensionales en lugar de las tridimensionales, características que casan a la perfección con el arte más vanguardista [fig. 4]. Como bien ha apuntado el filósofo Gilles Lipovetsky, «esta sublimación de la moda tiene paralelismos en el arte visual contemporáneo: la simplificación y purificación característica de los diseños de Chanel son reflejo del cubismo»²⁴.

Sin duda una de sus creaciones que mejor encarna todas las particularidades anteriormente descritas es su primer perfume: *CHANEL N° 5* [cat. 47]. Se trata de una propuesta radicalmente diferente que la diseñadora lanza en 1921 con una esencia que no se parece a ningún otro perfume del momento. Contiene una cantidad sin precedentes de aldehídos (moléculas sintéticas de aroma) y combina magistralmente y de forma inédita 80 componentes, incluyendo aromas florales como la rosa de mayo y el jazmín de Grasse. El nombre del perfume no es poético ni evocador, sino que se compone simplemente de su apellido y el número 5 (por tratarse de la muestra número 5 de las 20 que le presentan a Chanel). Al contrario que otras fragancias de la época que se exhiben en recipientes fantasía ricamente adornados, su frasco huye de la decoración, es sobrio, lineal y cúbico, mientras que la etiqueta rectangular no puede ser más minimalista: blanca con tres líneas con tipografía en negro. Todo ello resulta moderno y funcional. Como apunta Henry Gidel, permite ver con claridad el líquido que contiene y por tanto pone en valor el contenido y no el envase²⁵. El pequeño frasco de perfume original de 1921 muestra paralelismos con las botellas representadas en dos collages de Picasso que forman parte de una serie de naturalezas muertas de 1912. En éstas el artista reduce los objetos a la mínima expresión y utiliza por primera vez fragmentos de papel de periódico²⁶ [cats. 48 y 49].

16 Richardson 2007, p. 190.

17 Morand 1996, p. 112.

18 Paul Fierens, «Influence de Picasso sur la décoration moderne», en *Art et Décoration*, septiembre de 1932, pp. 269-276, aquí p. 275.

19 En Morand 1996, p. 182.

20 Véase Holt 1997, p. 69.

21 Steele 1992.

22 Garelick 2015, p. 92.

23 Sachs 1971, s.p.

24 Davis 2006, p. 161; Lipovetsky 2002, p. 65.

25 Henry Gidel resalta el espíritu práctico y el sentido común de la gente del campo que a Chanel no la abandonará jamás. Gidel 2018, pp. 173-174.

26 Para las interpretaciones de los collages tempranos de Picasso, véase Krauss 1998, pp. 25-85.

Olga Picasso en la Villa La Mimoseaie, Biarritz, agosto o septiembre de 1918
 Negativo a la gelatina de plata sobre nitrato de celulosa, 12,2 × 6,9 cm
 Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid



OLGA PICASSO Y GABRIELLE CHANEL

Olga Khokhlova, la primera mujer de Picasso, fue cliente fiel de Chanel. Cocteau, testigo por parte del novio de la boda civil, asistió a la ceremonia religiosa que tuvo lugar el 12 de julio de 1918 en la catedral ortodoxa Saint Alexandre-Nevsky de París. Según él, el vestido de novia fue un diseño de Chanel, quien parece que también estuvo presente en el enlace y en el almuerzo posterior. Cocteau escribe a su madre tras el evento: «Yo sostenía una corona de oro sobre la cabeza de Olga y todos parecíamos representar Boris Godunov. Una ceremonia muy hermosa. Una boda auténtica. Almuerzo en el Meurice. Misa de azul cielo. Olga de raso, punto y tul blancos. Muy Biarritz»²⁷. Es difícil determinar quién asistió realmente, porque no existen fotografías del enlace ni tampoco una lista de invitados. La única imagen en la que Olga aparece probablemente con su vestido de novia es de agosto o septiembre de 1918, y fue tomada en La Mimoseaie, la villa que Eugenia Errázuriz había alquilado en Biarritz (y que luego compra) para que los novios pasaran su luna de miel [fig. 6].

Nacida en Nizhin en 1891, Olga se cría en San Petersburgo, donde estudia danza en la escuela privada de Yevgenia Pavlovna Sokolova²⁸. Diághilev contrata a la joven e inexperta bailarina en 1911 para su recién creada compañía, con la que viajará por Europa y América. Tras una visita corta a su país natal en 1915, Olga jamás volverá a pisar suelo ruso. Se convertirá en una expatriada, como Picasso.

Con apenas 26 años conoce al artista en Roma a principios de 1917 durante un ensayo, mientras Picasso trabaja en *Parade* [cat. 81]. Se casan un año y medio después y ella abandona su ya entonces consolidada carrera de bailarina. Tal y como corresponde a una mujer respetable y bien educada que proviene de una familia de militares (su padre era coronel del ejército del zar), el cortejo es clásico, algo a lo que no está acostumbrado Picasso, que por fin está dispuesto a sentar la cabeza. Diághilev y Léon Bakst, diseñador escenográfico y de vestuario, compatriotas de Olga, le advierten ya entonces al artista de que «con una rusa uno se casa»²⁹. Pero la conexión rusa llega aún más lejos, puesto que Misa, igualmente de origen ruso, fue quien organiza y es testigo de la boda, además de madrina de su único hijo, Paulo, nacido en febrero de 1921.

Tras la celebración del evento en París, a principios de agosto la pareja recalca en Biarritz. Olga se encuentra aún convaleciente de una operación en la pierna derecha y debe descansar. Picasso permanece con ella, concentrado en sus obras, que evolucionan hacia un cubismo más decorativo y que coexisten con los retratos que pinta de su mujer, a la que representa fielmente.

²⁷ Richardson 2007, p. 86.

²⁸ Fitzgerald 1996, p. 303.

²⁹ Richardson 2007, p. 5.

fig. 7

Picasso y Olga delante de un cartel del ballet *Parade*, Londres, 1919
El conjunto completo de Olga y los accesorios son de la Maison Chanel



Esta tranquilidad contrasta con la actividad frenética de la pequeña ciudad costera ese verano, a pesar de que el país está en guerra. Los elegantes residentes frecuentan el casino, celebran fiestas para recaudar fondos, conciertos en memoria de los soldados y los huérfanos de guerra, y acuden a exposiciones de arte. Es el lugar de moda, donde la astuta Gabrielle había comprado por trescientos mil francos Villa Larralde, construida en 1867 en la rue Gardères, frente al casino, para establecer su casa de costura. Entre su clientela, aparte de los numerosos extranjeros y parisinos residentes en el balneario vascofrancés, se encuentra lo más granado de la sociedad de Madrid, San Sebastián y Bilbao³⁰. La elegante Eugenia Errázuriz, que también viste de Chanel, reside a tan solo un cuarto de hora andando.

Gabrielle se convierte rápidamente en una de las diseñadoras favoritas de Olga, quien según afirmó Stravinsky, poseía muchos vestidos de Chanel³¹. Parece ser que la bailarina era una entusiasta de sus creaciones antes incluso de su matrimonio con Picasso, y que, a medida que la situación económica de su marido mejoraba, ella compraba más. El pintor no tenía reparos en complacer la pasión de Olga por la moda de vanguardia, sobre todo en lo que se refiere a los diseños de Chanel³². En una fotografía de Olga y Pablo en el estudio de Covent Garden de Londres en 1919 [cat. 79], y en otra en la que aparecen delante del cartel del montaje de *Parade* en Londres de 1919 [fig. 7], los modelos y los complementos que luce ella son de la Maison Chanel. Otras imágenes personales e incluso algunas películas caseras familiares son asimismo testimonio de la predilección de Olga por los modelos de la diseñadora.

Debió de sentirse libre y cómoda con la ropa desenfadada que diseñaba Gabrielle. Las dos eran mujeres activas y trabajadoras incansables que cuidaban sus pequeños y enérgicos cuerpos. Ya en 1911, la diseñadora acudía a Montmartre a las clases de baile moderno de Elise Toulemon, conocida como Caryathis (quien curiosamente había sido aprendiz en un taller de costura antes que bailarina³³). Formada en danza clásica, practicaba la eurytmia, un tipo de movimiento natural e improvisado inventado por Émile Jaques-Dalcroze. Y a pesar de que a Gabrielle no se le daba especialmente bien, continuó asistiendo a las clases consciente de la importancia de mantenerse en forma. La eurytmia pudo haber sido más importante para Chanel de lo que ella pensaba. Sus diseños novedosos tenían algo en común con las enseñanzas de Dalcroze. Aquellos cómodos modelos, adaptados al movimiento del cuerpo, se regían por los mismos principios que la danza moderna temprana³⁴. Será precisamente Caryathis quien la invite como acompañante de su amante, el actor y director Charles Dullin, al estreno de *La consagración de la primavera* en el Théâtre des Champs-Élysées en 1913³⁵.

30 Larralde 2018, pp. 78-80.

31 Richardson 2007, p. 39.

32 Chaney 2011, p. 177.

33 Garafola 1998, p. 296.

34 Garelick 2015, pp. 66-67.

35 Chaney 2011, p. 233, Madsen 1990a, pp. 61 y 108; Charles-Roux 1974, p. 397.



fig. 8

Pablo Picasso
El salón del artista, rue La Boétie:
Jean Cocteau, Olga Picasso,
Erik Satie y Clive Bell, París, 1919
 Lápiz sobre papel, 49 × 61 cm
 Musée national Picasso-Paris
 Inv. MP869

En algunos de los numerosos retratos clásicos de Olga pintados o dibujados por Picasso en los primeros años felices de su matrimonio se observa claramente el estilo *chic* de Chanel. En ellos Olga posa melancólica, tal vez algo distante y carente de sensualidad³⁶. El retrato más conocido de esta época es el de *Olga en un sillón*, en el que la modelo luce un elegante vestido negro de gasa de seda con flores, que actualmente forma parte de las colecciones del Museo Picasso de París.

El crítico de arte Clive Bell nos proporciona una entusiasta descripción de Olga, tras una cena con los Picasso en Lapérouse a principios de diciembre de 1919: «es alegre y refinada, dos cualidades que, como tú sabes, me agradan. Es extremadamente guapa y viste con encanto. También es pequeña y delgada, y aficionada a los placeres; le gustan las perdices y el Grand Marnier»³⁷ [fig. 8].

Picasso retrata en muchas ocasiones a la joven en la intimidad de su hogar, en actitud pensativa, leyendo, escribiendo o cosiendo, vestida posiblemente con los conjuntos de Chanel que tanto le gustan del periodo inicial de la *couturière* [fig. 9]. Se conservan contados ejemplares de estos diseños en instituciones y colecciones de todo el mundo. Esta escasez se debe a que sus propietarias los regalaban cuando envejecían o pasan de moda o a que los tejidos eran, por su fragilidad, poco duraderos. Por otro lado, muchos de ellos desaparecieron durante la Guerra Civil española y la Segunda Guerra Mundial, o fueron reutilizados por falta de material y recursos en aquel momento³⁸. Las que aún perviven son piezas de museo que, a pesar de tener más de cien años, no han perdido ni actualidad ni frescura.

En las representaciones naturalistas de Picasso, en las que Olga aparece perfectamente reconocible, con contornos bien definidos y pureza de línea inspirados en los retratos de Ingres, se identifica el corte lineal y sencillo, a la vez que favorecedor, de las prendas de Chanel [fig. 10].

36 Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 277.

37 Richardson 2007, pp. 147-148.

38 Es importante señalar que la Maison Chanel presentaba de 300 a 400 modelos por colección, que no eran fotografiados y puesto que Gabrielle no trabajaba con bocetos, es muy complicado identificarlos.

Solo algunos de ellos eran reproducidos en la prensa de moda, principalmente en *Vogue* en sus ediciones británica y francesa. Véase Holt 1997, pp. 13-29.

fig. 9

Pablo Picasso
Olga cosiendo, 1920
Lápiz sobre papel, 34,7 x 23,9 cm
Musée national Picasso-Paris
Inv. MP899



fig. 10

Gabrielle Chanel
Cárdigan y traje de día, 1922-1928
Punto y seda
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1922-1988.1





fig. 11

Jean Cocteau
Indicaciones sobre la puesta en
escena de la obra *Antígona*, 1922
Tinta sobre papel, 21 x 27 cm
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. AG.DES.1.3

fig. 12

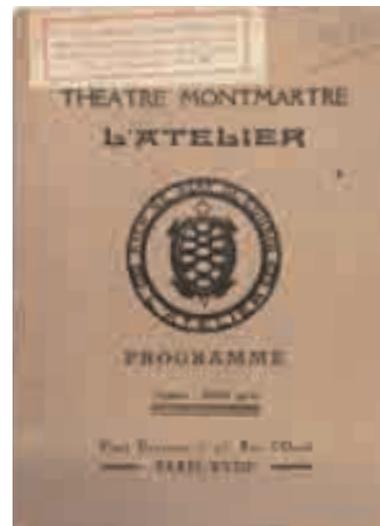
Programa de *Antígona* y *El placer de
la honradez* en el Théâtre de l'Atelier
de Montmartre, París, 1922
Bibliothèque Nationale de France

COLABORACIONES

ANTÍGONA

Antígona, la versión reducida de la tragedia de Sófocles que Jean Cocteau escribió en el verano de 1922 en el sur de Francia [fig. 11], fue el primero de los dos proyectos profesionales en el que colaboraron Picasso y Chanel. El autor eligió esta trama clásica con la idea de modernizarla bajo la influencia del llamado «Mito del Mediterráneo», o retorno a la Antigüedad, que llevó a otros artistas como Matisse, Bonnard y Picasso a explorar temas clásicos durante sus estancias en la Riviera francesa³⁹. Cocteau había visto la obra en la Comédie-Française y le había parecido sumamente aburrida⁴⁰, pero le interesaba el argumento: el conflicto entre la autoridad y las leyes del estado, impuestas por el rey Creonte, y las leyes no escritas de los afectos y obligaciones familiares que defiende su sobrina Antígona. Se trataba de vestir con «un traje nuevo a una vieja tragedia griega»⁴¹, manteniendo, eso sí, las características principales del drama de Sófocles.

El 20 de diciembre de 1922 se estrenó en el Théâtre de l'Atelier de Montmartre [fig. 12], dirigida por su recién nombrado director Charles Dullin. La puesta en escena fue extremadamente experimental, y el elenco de actores, excepcional. Dullin interpretaba además el papel del tirano Creonte, y Genica Athanasiou, una actriz rumana recién llegada a París con marcado acento, era la princesa de Tebas. Un maquillaje blanco con los ojos pintados en negro y el pelo muy corto realzaban su expresivo rostro, tal y como se aprecia en las fotografías que se conservan [cats. 85 y 88]. El poeta y dramaturgo Antonin Artaud, pareja de Genica, interpretaba a un furibundo Tiresias, que gritaba como un loco dejando al público desconcertado⁴². Por otra parte, el suizo Arthur Honegger compuso una pieza musical solo para arpa y oboe que Cocteau consideró «dura y modesta»⁴³.



39 Véase Davis 2006, p. 194.

40 Comentado en una carta de Jean Cocteau a su amigo Jacques Maritain, citada en *ibid.*, p. 194.

41 Richardson 2007, p. 220.

42 Charles-Roux 1974, p. 397.

43 Jean Cocteau, «À propos d'Antigone», en *Gazette des Sept Arts*, n.º 3, 10 de febrero de 1923, p. 10.



fig. 13

Pablo Picasso
Busto de mujer con velo azul
(Retrato de Olga), 1924
 Óleo sobre lienzo, 60,5 × 50 cm
 Colección privada

Picasso se encargó del decorado y, aunque, probablemente en este momento concreto Picasso estaba ya cansado del propio Cocteau y de realizar proyectos teatrales tan seguidos —*Parade* en 1917, *El sombrero de tres picos* en 1919, *Pulcinella* en 1920 y *Cuadro flamenco* en 1921—, acepta la tarea por el hecho de trabajar con Charles Dullin. Ambos se habían conocido en Au Lapin Agile, el cabaret que frecuentaban en su época de Montmartre, donde el joven actor recitaba poesía a cambio de propinas⁴⁴.

Picasso pintó un decorado con un cielo azul ultramar y columnas dóricas en una tela más grande que el escenario, que colgaba por todos lados y caía por el suelo. Empleó tonos violetas, azules y ocre para un fondo sorprendente pero eficaz. Sobre aquella gran tela se sujetaban las máscaras que llevaban los miembros del coro, formado por mujeres, ancianos y niños, que eran asimismo obra de Picasso, además de los escudos de los soldados decorados con motivos inspirados en los vasos griegos antiguos.

El escenario supuso un campo de experimentación para el artista. Por primera vez tenía la oportunidad de crear un decorado para un espacio íntimo, pues hasta entonces su experiencia se había centrado en los grandes escenarios de los teatros donde actuaban los Ballets Rusos. En *Antígona*, sin embargo, debía limitarse al restringido espacio y a escasos efectos teatrales⁴⁵. Aunque se ha afirmado que lo hizo de un día para otro⁴⁶, existen 19 bocetos preparatorios en un cuaderno del Museo Picasso de París⁴⁷, un conjunto de estudios de decorado realizados para *Antígona* [cat. 89], y un gouache [cat. 92].

Este proyecto coincide con la etapa de retorno al orden, o «llamada al orden» como lo definió Cocteau, en la que Picasso pinta un importante conjunto de obras que representan monumentales mujeres envueltas en túnicas blancas, semidesnudas o desnudas [cats. 103-108]. Estas figuras atemporales presentan una solidez en sus formas y un modelado escultural asociado tanto al clasicismo como a las figuras femeninas del Renoir tardío. Sus peinados, los rasgos faciales, las túnicas y drapeados son referencias a la Antigüedad clásica. Por su parte, Picasso, de manera deliberada, juega a distorsionar las figuras, estilizándolas o exagerando el tamaño de, por ejemplo, manos y pies. Para estas representaciones, el artista toma a menudo como modelo a Olga [fig. 13].

Durante este periodo, habitualmente denominado clásico o ingresco, el pintor reinterpreta el clasicismo de un modo menos conservador de lo que pudiera parecer.

De niño Picasso había recibido una formación artística tradicional de manos de su padre José Ruiz Blasco, y posteriormente en las distintas academias de La Coruña, Barcelona y Madrid. Una vez instalado en París, en sus frecuentes visitas al Louvre, estudia la cerámica clásica en la colección Campana. Adquirida por el museo en 1861, era la mayor colección privada de cerámica existente que incluía unos seis mil objetos de gran calidad.

44 Richardson 2007, p. 219.

45 Picasso y Cocteau 2018, p. 148.

46 Véase el ensayo de Dominique Marny en este mismo catálogo, pp. 146-151.

47 Richardson 2007, p. 220.

George William Bissill
Estudio de Anton Dolin en El tren azul, 1924
 Pluma, tinta y acuarela sobre cartón,
 38,2 × 68 cm
 Victoria and Albert Museum, Londres,
 donación de Mr C. J. Gridley
 Inv. S.36-1976



Jamás viajó a Grecia, pero en la primavera de 1917, durante su primera estancia en Italia, se sumerge en las fuentes de la cultura helenística y descubre los frescos romanos de Pompeya y el Museo Arqueológico de Nápoles. En su primer viaje a Londres, entre mayo y julio de 1919, recorre el British Museum, donde presta especial atención a las salas de arte clásico y a los bajorrelieves romanos. Precisamente en este museo se conserva el vaso lucano o nestóride de hacia el 390-380 a. C. con la única imagen existente de Antígona [cat. 86].

El contacto de Picasso con la cultura mediterránea continúa durante los periodos estivales: en 1919 se instala en Saint-Raphaël y un año después en Juan-les-Pins. En 1923 pasa el verano en Antibes, la que fuera la ciudad de Antípolis en la antigua Grecia. Allí comienza a trabajar en *Las Tres Gracias* [cat. 108], un encargo del conde de Beaumont para decorar su sala de música con cuatro grandes paneles, para los cuales el pintor elige temas clásicos pintados en grisalla⁴⁸. Cabe destacar que la figura central es de nuevo Olga, a la que probablemente también había representado en el dibujo *Mujer posando* de 1922 [cat. 103].

Volviendo a *Antígona*, el vestuario corrió a cargo de Chanel, quien aceptó encantada el encargo cuando se enteró de que Picasso participaría en la producción. Por primera vez podía trabajar rodeada de amigos a los que admiraba: Picasso, Dullin y Cocteau. Según declaró este último a la prensa «le he pedido el vestuario a *Mademoiselle* Chanel porque es la mejor *couturière* de nuestra época y no me imagino a las hijas de Edipo mal vestidas»⁴⁹.

La diseñadora se inspiró en la Grecia arcaica para crear la indumentaria en gruesa lana escocesa en tonos marrón, crudo y puntualmente rojo ladrillo, que armonizaban con el decorado y demás accesorios y seguían fielmente la reducida gama de colores elegida por Picasso⁵⁰. La protagonista lucía un vestido blanco drapeado con un abrigo soberbio, según Cocteau [véase fig. 41], mientras que Ismena, un personaje menor, llevaba atuendo de diario⁵¹. Creonte y Hemón vestían togas en colores neutros y sandalias de piel. Sus cabezas estaban coronadas con sendas diademas de orfebrería diseñadas para la ocasión, consideradas las primeras joyas realizadas por Chanel [cat. 88]. El gusto por lo clásico de Gabrielle queda patente en la adquisición posterior de piezas para decorar sus residencias. Por ejemplo, un torso masculino comprado para el salón de su apartamento en el 29 de la rue du Faubourg Saint-Honoré, y una venus acéfala de mármol del periodo grecorromano que actualmente se exhibe en lo que fueron las dependencias de la diseñadora en el 31 de la rue Cambon.

48 Richardson 2007, p. 227.

49 Jean Cocteau, «À propos d'Antigone», en *Gazette des Sept Arts*, n.º 3, 10 de febrero de 1923, p. 10.

50 Charles-Roux 1974, p. 396.

51 Leymarie 2010, p. 100.

Antígona cosechó un gran éxito⁵² y se representó un centenar de veces. El público, que en general desconocía la obra original, alabó su modernidad atribuyendo a Cocteau partes del texto de Sófocles. Pero los elogios más importantes fueron para Chanel. Sus creaciones fueron aplaudidas por la prensa especializada, a las que dieron una cobertura extensa: «Chanel se vuelve griega mientras sigue siendo Chanel», anunciaba el título de un artículo de la revista *Vogue* de febrero de 1923, cuyo texto declaraba que «los vestidos parecen ropajes antiguos encontrados después de siglos» y concluía que se trataba de una bella e inteligente recreación de lo arcaico⁵³. Acompañaba el reportaje un dibujo realizado por Georges Lepape, ilustrador de la *Gazette du Bon Ton*, junto con las fotos tomadas por Vladimir Rehbinder de los personajes [cat. 85]. Aparte de las ilustraciones mencionadas, Pierre Georges Jeannot realizó unos bocetos [cats. 93-98], y Cocteau llevó a cabo dibujos de *Antígona* y *Tiresias* [cats. 90 y 91] que se encuentran en las colecciones de Patrimoine de Chanel. Cocteau describiría los diseños de Chanel como soberbios y apropiados⁵⁴.

Sin embargo, en uno de los ensayos finales, parece ser que Gabrielle se enfadó porque su contribución no era lo suficientemente apreciada. Al detectar un pequeño fallo en el abrigo de *Antígona*, tejido a mano, tiró de una hebra de lana virgen y lo deshizo por completo. La protagonista tuvo que llevar un abrigo de la propia Chanel porque no hubo tiempo de realizar uno nuevo⁵⁵.

Por desgracia, hoy en día no se conserva ninguna de las piezas originales de 1922. Sí se utilizaron en las representaciones de la ópera *Antígona* que Honegger escribió posteriormente y que se estrenó el 27 de diciembre de 1927 en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, con los decorados de Picasso, donde se representó en ocho ocasiones entre enero y marzo de 1928⁵⁶.

Definitivamente, la colaboración de Chanel con Cocteau y Picasso elevó su estatus social y su perfil profesional, diferenciándola de sus rivales y posicionándola para aceptar proyectos más importantes. Esa oportunidad se presentaría dos años más tarde con *El tren azul*⁵⁷.

EL TREN AZUL

La segunda y última ocasión en la que Chanel y Picasso trabajan en un mismo proyecto fue en *El tren azul* (*Le Train Bleu*), ballet u opereta bailada en un acto con libreto de Jean Cocteau y producido por Diaghilev en 1924. Su estreno tuvo lugar el 20 de junio en el Théâtre des Champs-Élysées de París. La idea para el ballet, mezclado con pantomima, números acrobáticos, música y sátira, le surgió a Cocteau cuando vio al bailarín británico Patrick Healey-Kay, más conocido como Anton Dolin, practicando todo tipo de acrobacias [fig. 14]. Al mismo tiempo, se inspiró en las actividades de moda de comienzos de los años veinte como tomar el sol y los deportes.

La trama se centra en dos parejas de amigos deportistas, frívolos y a la última moda, que flirtean en la Costa Azul. El musculoso Dolin encarna a la perfección a Beau Gosse [véase fig. 45], el chico guapo, y Lydia Sokolova (nacida Hilda Munnings) es la bella Perlouse, su pareja, que viste un atrevido traje de baño. Bronislava

Nijinska, la hermana de la primera figura de los Ballets Rusos Vaslav Nijinsky, interpreta el papel de la jugadora de tenis, inspirado en la famosa campeona francesa Suzanne Lenglen, medallista olímpica y ganadora de Wimbledon en seis ocasiones. Su compañero es el jugador de golf, cuyo modelo es el elegante príncipe de Gales, representado por el bailarín polaco Léon Woizikovsky. A estos personajes principales los acompaña un grupo de jóvenes gigolós y de chicas juerguistas.

Es sorprendente que el popularmente conocido Tren Azul o *Train Bleu*, el expreso nocturno de lujo que unía París con la Costa Azul⁵⁸, no aparezca en el ballet. Pero en el programa, Diaghilev explica que el tren no se muestra en la representación porque ya ha llegado a su destino y los pasajeros se han bajado⁵⁹. El príncipe de Gales, Charlie Chaplin, Scott Fitzgerald y su mujer Zelda, Cole Porter y su mujer Linda, Winston Churchill y por supuesto Diaghilev, Picasso y Chanel eran, sin lugar a duda, el tipo de usuarios cosmopolitas de este medio de transporte.

Diaghilev encarga al compositor Darius Milhaud una música ligera y hedonista quien, inspirándose en la opereta popular, acomete el proyecto en tan solo veinte días. Los decorados corren a cargo del escultor cubista Henri Laurens, seguidor de Braque y Picasso. Es la primera vez que realiza un trabajo de este tipo, con la dificultad añadida de no haber visto nunca el mar. El resultado es un alegre decorado de playa en colores naturales, con cabinas de baño angulosas y sombrillas semi torcidas [cat. 117]. La coreografía, a cargo de Nijinska [véase fig. 44], fue el origen de constantes problemas y hasta de enfrentamientos con Cocteau durante los ensayos. Mientras que éste insistía en la importancia de la pantomima y las acrobacias en la pieza, ella defendía el papel del ballet clásico con tintes modernistas. Los choques entre ambos enrarecieron el ambiente puesto que los bailarines no sabían muy bien a qué atenerse.

52 Las críticas favorables fueron, entre otras, las siguientes: «Antígona consigue una brillante lección de juventud». Marcel Raval, «Antígona», en *Les Nouvelles Littéraires*, 30 de diciembre de 1922, p. 3.; «Gracias a Cocteau, el drama de Sófocles, exhumado de cuanto le habían echado encima con el paso del tiempo, aparece en su juventud y pureza originales». François Mauriac, «Le théâtre: L'Antigone de Jean Cocteau», en *La Revue Hebdomadaire*, 6 de enero de 1923, pp. 107-108 aquí p. 107; y «La heroica tentativa de Cocteau en *Antígona*». Ezra Pound «Paris Letter», en *The Dial*, vol. 74, n.º 3 marzo de 1923, pp. 273-280.

53 *Vogue Paris*, 1 de febrero de 1923, pp. 28-29 [véase cat. 85].

54 Chaney 2011, p. 234.

55 *Ibid.*

56 En enero de 1943 Chanel rehizo el vestuario a petición de Cocteau para la reposición de *Antígona* en la Ópera de París, ciudad por entonces ocupada por los alemanes. Véase Madsen 1990a, p. 244 y Gidel 2018, p. 303.

57 Davis 2006, pp. 196-197.

58 «El 9 de diciembre de 1922, la Compañía Internacional de Wagons-Lits Coche-Cama (CIWL) ponía en circulación el primer tren de lujo que unía Inglaterra con el continente europeo en dirección al Mediterráneo. Se trataba de la línea Expreso Calais-Mediterráneo, conocida casi enseguida por el nombre de Train Bleu o Tren Azul, por el color azul marino con el que estaba pintado. La familia Rothschild, entró en el proyecto de la mano de Lord Dalziel y de René Nagelmackers, ambos representantes de la compañía y considerados como los verdaderos promotores económicos y propietarios de facto de este tren con lujosos coches-cama». Véase Rocio Robles Tardío, «Le Train Bleu: la couleur et le mouvement d'un voyage», en *Revue d'Histoire des Chemins de Fer*, n.º 35, 2006.

59 Gay Morris, «Dance; "Le Train Bleu" Makes a Brief Stopover», en *The New York Times*, 4 de marzo de 1990, sección 2, p. 10.



fig. 15

Pablo Picasso y Alexander Schervachidze
Telón de teatro de *El tren azul*, 1924
Gouache sobre lienzo, 10,3 × 11,7 m
Victoria and Albert Museum, Londres,
donación de Friends of the Museum
of the Performing Arts
Inv. S.316-1978

Un mes antes del estreno, Diághilev descubrió en el taller de Picasso el pequeño gouache titulado *Dos mujeres corriendo por la playa (La carrera)* [cat. 111] y le insistió para que se lo dejara utilizar como imagen del telón de la obra. El artista lo dudó en un principio, pero cuando vio la adaptación realizada por el príncipe ruso Alexander Schervachidze, colaborador de Diághilev, quedó entusiasmado, firmó y dedicó el telón al empresario, quien finalmente no solo lo usó para *El tren azul*, sino para las siguientes giras de sus ballets [fig. 15]. *La carrera*, pintado en el verano de 1922 en Dinard (Bretaña), representa a dos mujeres colosales con el pecho al descubierto que se dan la mano por encima de sus cabezas, corriendo por la playa. La rotundidad de las figuras contrasta con el dinamismo de sus movimientos.

Picasso aceptó también ilustrar el programa de mano para la temporada de 1924 de los Ballets Rusos, para el cual diseñó la cubierta [cat. 116] y realizó una serie de estudios de bailarinas para las páginas interiores [fig. 16]: una bailarina desnuda en su camerino poniéndose las medias, otra maquillándose, otra a la que peinan antes de la representación y una última preparada para salir a escena. Al secretario de Diághilev, Boris Kochno, le costó que Picasso le entregara dichos bocetos; éste simulaba haberlos perdido en el indescriptible desorden de su estudio. El impresor y el editor del programa querían renunciar al trabajo porque no llegaban a tiempo⁶⁰.

De nuevo, el vestuario le fue encargado a Chanel. Cocteau deseaba que la indumentaria no fuera nada teatral, sino pura elegancia y que el ballet estuviera a la última moda⁶¹, así que ella se inspiró en su sofisticada colección de prendas deportivas de esa temporada para vestir a los bailarines. Sokolova llevaba un traje de baño rosa de punto y un ajustado gorro de baño que se puso muy de moda, y para el atlético Dolin diseñó un maillot similar. A Woizikovsky le vistió con un pantalón de golf de tweed, camisa blanca y corbata, y un jersey de rayas a conjunto con los calcetines, y a Nijinska con un vestido blanco de tenis muy similar al de la colección de la temporada de 1927 [cats. 120 y 121].

A finales del mes de mayo, durante los ensayos en el teatro, a los que incluso acudió Picasso, los bailarines temblaban de frío con la atrevida ropa de baño, que empezó descoserse en cuanto los intérpretes comenzaron a bailar. Chanel realizó arreglos y ordenó en su taller que se hiciera una copia de todo el vestuario. Al parecer, no se dio cuenta de que debía adaptar sus diseños para la danza, con el fin de que los bailarines se pudieran mover por el escenario con soltura. Serge Lifar, joven debutante que hacía de gigoló y al que Chanel tomó bajo su protección,

60 Charles-Roux 1974, pp. 409-410.

61 Manifeste de Mode 2020, p. 62.



fig. 16

Pablo Picasso
*Estudios de bailarinas para
 el programa de El tren azul*
 Impreso

se lamentaba de que no era una indumentaria concebida para bailar⁶². Además, los pendientes de perlas que llevaba Sokolova —que se convertirían en uno de los accesorios más *in* de la década— pesaban demasiado y no le permitían escuchar bien la música⁶³. Las dos únicas piezas originales que se conservan actualmente, los trajes de baño de Perlouse y de un gigoló, pertenecen a las colecciones del Victoria and Albert Museum de Londres [fig. 17]. En la exposición presentamos algunas reproducciones de los diseños de Chanel que la Ópera de París confeccionó para la representación del ballet en 1992 [cat. 119] que están directamente relacionadas con la pequeña obra maestra de Picasso titulada *Las bañistas*, realizada en el verano de 1918 en Biarritz, que el artista siempre conservó en su poder y que a su muerte pasó a las colecciones del Museo Picasso de París [cat. 118]. Las tres jóvenes (o tres gracias) que posan en la playa con sus modernos trajes de baño de colores naranja, morado y a rayas azules y blancas llevan el mismo diseño que empleará Chanel seis años más tarde para del vestuario de *El tren azul*. Se intuye en esta obra la influencia de Ingres en las anatomías un tanto extrañas⁶⁴, pero también de la pintura *Jóvenes al borde del mar*, de 1880, de Puvis de Chavannes, así como de Rousseau en el colorido y en el estatismo y disposición de las figuras. Además, es muy posible que Picasso replicara, con ligeras variaciones, la ménade de *Las bañistas* en una de las mujeres de *La carrera*.

fig. 17

Gabrielle Chanel
*Trajes de baño de Perlouse
 y de Gigoló, 1924*
 Punto de lana, seda y crepé
 de China, 158 × 60 × 45 cm
 Victoria and Albert Museum, Londres
 Invs. S.836-1980 y S.837-1980



El estreno de *El tren azul* fue todo un acontecimiento social al que Gabrielle acudió con Misia y José María Sert. Entre el público estaba todo aquel que se consideraba alguien en el París del momento, y al acabar la representación, fueron a casa de Misia. Cuando le preguntaban a Chanel sobre los asistentes, ella solo se acordaba de los artistas: «Como tras la boda de Picasso; más o menos la misma gente, los pintores. Y los músicos, Milhaud, Poulenc y Auric»⁶⁵. Y decía con modestia que ella solo estaba ahí por la indumentaria⁶⁶.

Años después Cocteau afirmaba que «como por milagro, ha trabajado en la moda siguiendo las reglas que solo parecían válidas para los pintores, los músicos, los poetas. Chanel ha impuesto lo invisible; ha impuesto la nobleza del silencio al bullicio mundano»⁶⁷.

62 Charles-Roux 1974, p. 409.

63 Chaney 2011, p. 249.

64 Según Rosenblum «cada una de las tres gracias, transformadas en contemporáneas por los trajes de baño que se veían en todas las playas francesas de moda, son en realidad un pastiche grotesco de las anatomías bastante bizarras de Ingres». Véase Rosenblum 2004, p. 63.

65 Madsen 1990b, p. 146.

66 Charles-Roux 1974, p. 407.

67 Jean Cocteau, «Le retour de Mademoiselle Chanel», en *Le Nouveau Femina*, n.º 1, marzo de 1954, p. 18.



fig. 18

Dora Maar
Retrato de Picasso, París, en su estudio del 29 de la rue d'Astorg
(fumando, apoyado en la pared, de pie), invierno de 1935-1936
Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne/
Centre de création industrielle, adquisición en 2004
Inv. AM2004-0163 (1619)

OJO POR OJO, TIJERAS POR PINCEL

Marika Genty

La obra de Chanel, como la de Picasso, se resume en esta paradójica definición, formulada en 1863 por Baudelaire: «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable»¹. Imbuidos de esta sensibilidad a lo que pasa, a lo que, como efímero, está destinado a desaparecer, una y otro recogen su espíritu y lo traducen a su arte. Subvertir, aligerar, sustraer, quitar, recomponer, ampliar el ámbito de su experiencia, prodigarse en versiones y variantes... Todo es posible para quien se llama Chanel o Picasso. «Atreverse» sería su gran lema, el de dos personajes con la libertad como única brújula, y el trabajo como única exigencia. ¿Eran conscientes de que estaban inventando un nuevo lenguaje, el de la modernidad, cuyas manifestaciones se harían universales?

Para calibrar la importancia de la revolución que protagonizaron vamos a impregnarnos de la personalidad de estos dos seres fuera de lo común, que rivalizaron en su capacidad de trabajo y su mirada. Vamos a iniciarnos en los misterios de su planteamiento artístico, y a reflexionar sobre la perspicacia y la clarividencia con que elaboraron su leyenda.

¹ Baudelaire 2017, p. 361.



fig. 19

Boris Lipnitzki
*Retrato de Gabrielle Chanel
 en el 31 de la rue Cambon,
 París, 1937*
 Boris Lipnitzki / Roger-Viollet

REALIZARSE EN EL TRABAJO

«No hay nada que me descansa tanto como trabajar, ni que me agote más que el ocio. Cuanto más trabajo, más ganas tengo de trabajar»². El trabajo, fundamento moral tanto para Chanel como para Picasso, constituye un paso imprescindible para dar forma a sus intuiciones. «Yo solo creo en el trabajo. El arte solo existe con mucho trabajo, tanto material como cerebral»³, especificó Picasso. Colette, célebre artista de cabaret y periodista francesa, que observó a Chanel trabajando, y le dedicó un magnífico retrato, constató lo mismo: «Como hay que mirar a esta figura de conquistadora reflexiva es en el secreto del trabajo»⁴.

La reflexión, distinta al trabajo de la mano, se anticipa a él y lo acompaña; partiendo de la idea, la mano actúa, y el ojo va detrás. La mano avanza a ciegas, fuente de la mirada, instrumento de pérdida o de revelación. Es esta búsqueda, en la que no se tiene nunca la certeza de llegar a la coronación de los esfuerzos, ni de ver cumplidas las expectativas, la que hizo decir a Picasso: «yo no busco, encuentro»⁵, y a Chanel: «una colección no se deja, te deja ella a ti»⁶, dos máximas que dejan bien claro cuál era, en uno y otro caso, su proceso creativo.

Esclavos de su arte, lo sacrificaron todo por él. «La pintura es más fuerte que yo. Me hace hacer lo que quiere», escribió Picasso, en uno de sus cuadernos de dibujo, el 27 de marzo de 1963. En el caso de Chanel la afirmación adquiere más matices, en función de las etapas por las que pasó su vida: «La moda es una reina, y a veces una esclava», le dijo al periodista de *Le Progrès du Golfe* el 4 de noviembre de 1938, mientras que al final de su existencia, ya sin fuerzas, afirmó: «¡Esto me va a matar!»⁷.

¿Se habrían volcado con la misma eficacia e intensidad en la misión que se asignaron, y que estaban decididos a cumplir, si no hubieran sido tan libres y potentes sus miradas?

² Morand 1996, p. 87.

³ Guillaume Apollinaire, «Propos sur Picasso», en Michaël 2014, p. 66.

⁴ «Chanel par Colette», en *Bravo*, n.º 16, abril de 1930, p. 36.

⁵ Bernadac y Michaël 1998.

⁶ Delay 1983, p. 78.

⁷ *Elle* (Francia), 25 de enero de 1971.

MIRADA Y LIBERTAD AL SERVICIO DE LA CREACIÓN

Este don de saber observar el mundo que los rodeaba, y que exploraban de forma inmediata a través de su universo interior, se explica por su singularidad como personas.

La visión que tenía Chanel de su época fue determinante para su futuro. «Todo lo que había visto me aburría. Necesitaba limpiar la memoria, y sacar de mi cabeza todo lo que recordaba. También necesitaba hacer algo mejor que lo que había hecho, y que lo que hacían los demás. Fui instrumento del Destino en una operación de limpieza necesaria»⁸.

De curiosidad insaciable, su mirada, siempre selectiva, captaba hasta el último detalle. Maurice Sachs la comparó a «una especie de extraña diosa con tijeras y alfileres cuyos siete pares de ojos podían mirar a todas partes a la vez, y cuyas siete manos eran capaces de cortar cien modelos divinos cada temporada»⁹. Esta inteligencia de la mirada, que con el tiempo pasó a ser un hecho consumado para una y otro artista, es el origen de su rapidez ejecutiva, de esa capacidad de dar la vuelta a un cuadro y trastocar sus proporciones.

En Picasso, el ojo es múltiple. Él mismo subraya en sus dibujos la centralidad de la mirada, que lo inspiró desde la infancia, y la hace figurar materialmente en ellos. Se complace en aislarla como un fragmento para estudiarla por sí sola. Esta especial atención a los ojos en las metamorfosis y manipulaciones que aplica a sus rostros revela la importancia implícita que les confiere. El ojo, en resumidas cuentas, se revela como un instrumento al servicio de las creaciones tanto de Picasso como de Chanel. La negra y magnética mirada que aparece en los cuadros del pintor impresionó a Gabrielle Chanel: «Me fascinaba. Te miraba como un gavilán a punto de caer sobre su presa. Me daba miedo. Cuando entraba en la sala, yo, sin haberlo visto, ya notaba que estaba y me miraba»¹⁰.

La fuerza de las miradas de Chanel y Picasso radica en esta libertad interior por la que se regían sus personas y sus actos. En eso coincide con la poesía, cuyo sentido en griego, *poiein*, es «crear» y «producir».

LA POESÍA, UNA BÚSQUEDA DE SENTIDO

El poeta es un vidente. A través de sus palabras expresa sentimientos, emociones y sensaciones, indaga en la naturaleza humana y denuncia o celebra la belleza del mundo. Revela lo que existe y es imperceptible a nuestros ojos, descifra los símbolos y los traduce. Lo que hace, en suma, es inventar un nuevo idioma que transforma en belleza la fealdad del universo.

Para dos estetas como Chanel y Picasso, siempre en busca de sentido y belleza formal, la poesía anulaba cualquier marco, y ofrecía una metodología lírica de la que manaba el impulso creador.

Como sus amigos poetas (Max Jacob, Guillaume Apollinaire, Paul Éluard, André Breton, Pierre Reverdy e Iliazd), Picasso exploró el potencial de la grafía. En las composiciones cubistas del pintor malagueño las palabras y las letras intervienen como una «textura óptica», y por

la pluralidad de su significado. Picasso incita a nuestra mirada a plantearse las formas de manera activa. El fragmento silábico «jou» del cuadro *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, pintado en 1912¹¹, abre el imaginario. Estas tres letras constituyen una invitación a enlazar lo visible y lo invisible: «JOU» de *jour* (día), *journal* (periódico), *jouer* (jugar)... La emoción visual se convierte en generadora de sentido.

La escritura pasa a ser un material plástico en sí misma: *Nieva en el sol* (10 de enero de 1934)¹² surge de las variaciones de una misma frase sobre hojas de papel Arches en las que se despliega la escritura, transformándose en figura.

En la obra de Picasso, las imágenes y las palabras se responden: «se puede escribir una pintura con palabras, del mismo modo que es posible pintar sensaciones con un poema»¹³, explicó a Roland Penrose. Este enfoque lo llevó a ilustrar varios poemarios de amigos poetas o editores, como Reverdy o Iliazd.

En su biblioteca, Chanel conservaba manuscritos o ejemplares numerados de estas obras tan valiosas, con libros como *Caligramas* o *El poeta asesinado*, de Apollinaire, dedicados por el autor a su amigo Reverdy. Los poemarios de sus autores favoritos se reconocían por su encuadernación, diseñada por Germaine Schroeder: la estética al servicio de los sentidos y el espíritu.

Lo que seducía a Chanel de la poesía no era solo su línea de conducta, su experiencia del estilo y su promesa de belleza, sino la invitación de los poetas a proyectarse en un presente eterno. «El poeta escribe para realizarse, conocerse, formarse, crearse. [...] Lo que ama, lo que odia, lo que lo afecta y lo conmueve, provocan un efecto catalizador, y, a partir de todos los depósitos que se acumulan, en un momento dado se reconstituye un todo que será el poema...»¹⁴.

Este proceso creativo, descrito por su amigo Pierre Reverdy, lo hizo suyo Chanel, cuyos diseños constituyen el reflejo y la interpretación de sus elecciones y compromisos personales y artísticos. Chanel nunca dejó de plasmar en sus creaciones el relato de su vida, reconocible a simple vista por su estilo.

Era lógico que, iluminada por Pierre Reverdy, e impregnada de la obra de los poetas contemporáneos, cuyos textos poblaban las estanterías de su biblioteca, Chanel afirmara su adscripción a la *intelligentsia* artística de vanguardia de su época. Al aserto de Reverdy de que «el poeta es profeta»¹⁵, su respuesta fue «quiero formar parte de lo que llegará»¹⁶, y la de Picasso «veo para los demás»¹⁷.

8 Morand 1996, pp. 177-178.

9 Sachs 1971, p. 31.

10 Haedrich 2008, pp. 87-92.

11 Óleo sobre lienzo, 29 × 37 cm. Musée national Picasso-Paris, inv. MP36.

12 Tinta china sobre papel, 26,8 × 32,8 cm. Musée national Picasso-Paris, inv. MP1123.

13 Penrose 1995.

14 Pierre [Louis] Flouquet, «En "brûlant" avec Reverdy», en *Le Journal des Poètes*, n.º 10, 30 de enero de 1932, pp. 1-2.

15 *Ibid.*

16 Morand 1996, p. 204.

17 Dor de La Souchère 1960, p. 56.

Completamente inmersos en un presente inventado por ellos, su proyección hacia el futuro tenía como único objetivo construir una obra y dejar huella en la Historia. «Lo que cuenta es lo que se ha hecho, no lo que se piensa hacer»¹⁸, dijo Picasso, mientras que Chanel afirmó: «Lo que hago lo hago siempre con pasión. No hay nada que emprenda sin repetirme que de esa cosa aislada depende mi vida entera»¹⁹.

Fue lo que supieron hacer ambos realidad: la formación de un universo autónomo a base de ordenar con originalidad distintos códigos sin que perdieran su misterio ni su poesía. A este respecto es emblemático el perfume CHANEL N° 5: su nombre, reducido a un número, la radicalidad de las líneas del frasco [cat. 47], presentado en un estuche de cartón blanco con aristas negras, y su olor, que no reproduce ninguno existente en la naturaleza, dialogan todos con la abstracción. ¿Dónde está el vínculo con la realidad de los sentidos? El poder de esta creación reside todo él en el misterio que lo envuelve, un misterio cuyos efluvios, estética minimalista y significado armonizan con Gabrielle Chanel. Trasponer la idea de abstracción a un objeto común revela la inteligencia y pragmatismo de Chanel, y explica estas palabras de Jean Leymarie: «Picasso apreciaba a Chanel por sus cualidades terrenales, y por tener, decía, más sentido común que cualquier otra mujer»²⁰.

Gracias a este espíritu de perseverancia, y a que ambos tuvieron el talento de pertenecer siempre a su época, cuestionarse a sí mismos sin descanso y pasar página siempre que llegaban al final de una investigación para embarcarse en nuevas aventuras, Picasso y Chanel contribuyeron a marcar los imaginarios con la fuerza de sus inventos, y revolucionaron, cada uno en su esfera, las formas de pensar y aprehender nuestra relación con el mundo.

EL ARTE COMO JUEGO

Frente al carácter reaccional de su relación con el mundo, el espíritu de sus creaciones es lúdico:

«Me pregunto por qué me dediqué a este oficio, y por qué dentro de él soy vista como una revolucionaria. No fue para crear lo que me gustaba, sino ante todo para hacer pasar de moda lo que me disgustaba. He usado mi talento como si fuera un explosivo. Mi manera de pensar es eminentemente crítica, y mi ojo también»²¹.

Chanel y Picasso concebían su «arte» como un juego, postura que expresaron liberándose de cortapisas, infringiendo las reglas, desmontando los prejuicios, dando a los objetos un uso para el que no estaban pensados e inventando nuevas formas al hilo de sus fantasías y deseos. «Un estudio de pintor tiene que ser un laboratorio. No es un sitio donde se copie, sino donde se inventa. La pintura es un juego del espíritu»²².

En Picasso y Chanel la experimentación es permanente. Se dejan sorprender por lo que los rodea, sacan provecho del azar y se entregan a un juego de combinaciones, inventando y modificando una y otra vez el equilibrio de las cosas.

fig. 21 →

Nick de Morgoli
Las manos abiertas de Pablo Picasso sobre su amatista, 1947
Gelatina de plata, 23,4 × 18 cm
Musée national Picasso-Paris
Inv. APPH15525

fig. 20 ↓

André Kertész
Las manos de Coco Chanel, 1938
Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Charenton-le-Pont,
donación André Kertész
Inv. 72L002784



18 Bernadac y Michaël 1998, p. 17.

19 Yves Salgues, «Chanel la perfection du génie», en *Jours de France*, n.º 380, 24 de febrero de 1962, p. 41.

20 Leymarie 2010, p. 70.

21 Morand 1996, p. 177.

22 André Warnod, «“En peinture tout n'est que signe”, nous dit Picasso», en *Arts*, n.º 22, 29 de junio de 1945, pp. 1-4.



Un ejemplo perfecto de esto último es cómo usa Chanel el punto: al alejarlo de su principal función, los géneros de punto propiamente dichos, transforma las miradas, y convierte en su gran baza un tejido pobre y fofo, al que se atribuían muy pocas virtudes. Gracias a su sobriedad y ductilidad, en sus manos el punto adquiere cartas de nobleza y conquista el mundo. Chanel lo usa para inventarse una moda sport, práctica y funcional, que es la primera en adoptar. La ornamentación desaparece en aras de la línea, del confort y de esa libertad de movimientos, propia de la indumentaria masculina, que tanto caracteriza los diseños de CHANEL.

En Picasso, los collages y ensamblajes tienen su origen en la misma intención. Su primer collage, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, realizado en mayo de 1912, renueva la pintura y las miradas. Mediante la incorporación de un trozo de hule con un motivo de rejilla, que adherido a la tela desempeña la función de un trampantojo, Picasso pone en solfa el concepto clásico de destreza pictórica y, sin perspectivas ni sombras, demuestra que es posible introducir materiales en bruto inhabituales, que enriquecen y amplían el espectro de la composición pictórica, innovación que el poeta Apollinaire ya subrayaba en 1913: «el objeto real o en trampantojo está llamado sin duda a jugar un papel cada vez más importante»²³.

Apartados de su uso original, y unidos por un tornillo, un sillín de bicicleta de cuero y un manillar metálico se convierten en una *Cabeza de toro* (1942)²⁴. Picasso también juega con la reversibilidad del objeto creado: metamorfoseados en trofeo de caza por el libre albedrío del artista, estos objetos cotidianos recuperan su función inicial. Picasso cuestiona el principal destino de un objeto para darle otro. Invita a mirar el mundo con nuevos ojos, y a renunciar a las convenciones dictadas por la sociedad. Este ensamblaje revela también su humor e inclinación al juego.

No está descartado jugar a la provocación: «Cuántas veces al ponerme el azul he descubierto que me faltaba algo. Así que cogí el rojo y lo puse en lugar del azul»²⁵. Estas palabras de Picasso podrían sorprender, pero son muy ilustrativas de la diversidad de medios y la libertad con que se las ingeniaba para usar colores, materiales y técnicas. Como dijo Guillaume Apollinaire, «se puede pintar con lo que se quiera: pipas, sellos de correos, postales, naipes, candelabros, trozos de hule, cuellos postizos...»²⁶.

La idea de la *petite robe noire*, el «pequeño vestido negro», nacido de una traviesa ocurrencia de Gabrielle Chanel durante una velada en la ópera («Estos colores son imposibles. Voy a vestirlos de negro, a todas estas»²⁷), se inscribe en la misma tradición. Gracias a su tratamiento monocromo, y a su juego con los contrastes, los efectos de texturas, los materiales y los brillos, Chanel casa el negro con la elegancia y, mediante esta elección tan radical, renueva el uso del negro, limitado hasta entonces al luto o al ámbito doméstico, para dar preeminencia a la línea y las proporciones. «Hete aquí que de pronto la ornamentación cedía su lugar a la línea, y que aparecía una prenda cuyo único origen era la lógica de un creador ante las necesidades de una época.»²⁸ Su uso, como en la pintura, exigía una gran precisión, y Chanel lo sabía: «Las mujeres piensan en todos los colores menos en la ausencia de color. Yo he dicho que el negro lo contiene todo, y el blanco también. Son de una belleza absoluta. Es el acorde perfecto. Si pones a una mujer de negro o de blanco en un baile, solo se la ve a ella»²⁹. La monocromía participa en la construcción del espacio, como en Picasso. Chanel percibió sus inagotables posibilidades de invención, y durante toda su vida demostró sin cesar su amplitud.

Como en Picasso, estos experimentos, múltiples por su naturaleza evolutiva, en función de las épocas, están vinculados a prácticas seriales, y tienden indirectamente a crear una sintaxis propia de cada uno de los artistas, y a definir una parte de su estilo.

23 Apollinaire 1994, p. 41.

24 Musée national Picasso-Paris, inv. MP330.

25 Efstratios Tériade, «En causant avec Picasso», en *L'Intransigeant*, 15 de junio de 1932, p. 1.

26 Guillaume Apollinaire, «Picasso et les papiers collés», en *Montjoie*, 14 de marzo de 1913; reproducido en *Cahiers d'art*, n.ºs 3-5, año 7, 1932, p. 117.

27 Morand 1996, p. 55

28 Charles-Roux 1974, p. 239.

29 Morand 1996, p. 182.

fig. 22

Retrato de Picasso delante de su obra *Hombre apoyado en una mesa* en su estudio de la rue Victor Schoelcher n.º 5bis, en París, 1916
Gelatina de plata, 14,9×8,6 cm
Musée national Picasso-Paris
Inv. FPPH10



fig. 23

Gabrielle Chanel en la playa de Étretat, hacia 1913
Colección privada



LA MUJER, EL TEMA PREDILECTO

El eterno femenino se sitúa en el centro de las experimentaciones tanto de Picasso como de Chanel. Musas, compañeras, mujeres imaginadas, soñadas o deseadas... No hubo ninguna que no dejara huella en la obra picassiana. Picasso abraza y absorbe a sus modelos con la mirada: «Pinto así porque es el resultado de mi pensamiento»³⁰. Sus retratos reproducen la visión que tuvo de cada una de estas mujeres, y desvelan cómo se reinventó a fuerza de explotar nuevas facetas de su talento y experimentar con ellas en función de las etapas. Estos retratos también nos ofrecen un atisbo de la intimidad del pintor.

Chanel construyó un imperio para las mujeres a partir de una imagen idealizada de sí misma. Siendo mujer, y habiendo conocido todos los estratos de la sociedad, supo captar mejor que nadie las expectativas y deseos de su sexo, porque también eran los suyos. Es más: su visión de las mujeres se encarnó en ella misma, y sus diseños responden a sus exigencias personales tanto como a las de su época. «Me visto para mí; si no me lo pongo yo, no lo hago.»³¹

Dos visiones que se articulan en torno a un cuerpo en movimiento.

30 Jérôme Seckler, *Picasso explains*, entrevista del 13 de marzo de 1945. Manuscrito conservado en la biblioteca del MoMA, Nueva York.

31 Entrevista de Jacques Chazot para el programa *DIM DAM DOM*, dirigida por Guy Job, 1969.

EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO, OBJETOS DE SUS INVESTIGACIONES

Observar un cuerpo, aprehenderlo como un todo o en sus detalles, inmóvil o en movimiento, fue el reto con el que no dejaron de medirse a lo largo de sus vidas Picasso y Chanel, con distintos enfoques. Jugando con la fragmentación de los puntos de vista, la simplificación de los volúmenes y la despersonalización, Picasso se emancipa de la representación de la realidad, y revela el cuerpo como una presencia. Dejar que se exprese el cuerpo para revelar el porte de la mujer que lleva un modelo de CHANEL tiene su origen en la misma intención. Simplificar las líneas y las siluetas, y primar la flexibilidad, el confort y la naturalidad, son algunas de las soluciones ideadas por Chanel para lograrlo. En su época, este minimalismo, tan identificable en su moda como en sus perfumes, supuso una verdadera transgresión estética.

Fue esta audacia, y la modernidad de las miradas de Picasso y Chanel, lo que buscaron Serguéi Diághilev y Jean Cocteau para renovar el teatro y la danza.

EL ESCENARIO, UN TRAMPOLÍN PARA SUS CREACIONES

El encuentro con Serguéi Diághilev, empresario de los Ballets Rusos, y, a través de él, con Jean Cocteau, tuvo un impacto determinante en las vidas y creaciones de ambos. Picasso conoció a la bailarina Olga Khokhlova, con quien se casó, y a Igor Stravinsky, que le abrió nuevas perspectivas sobre la vanguardia. Chanel diseñó la ropa de calle de la bailarina, y en 1920 se estrenó como mecenas sufragando la reposición de *La consagración de la primavera*. En Bel Respiro, su villa de Garches, hospedó durante un año a Stravinsky y su familia. Entre todos estos artistas se forjó una amistad indestructible.

Más allá de estos compromisos, para Chanel y Picasso la experiencia de los escenarios comportó descubrir la interacción entre los decorados y el movimiento del vestuario en los actores. Recordaba Jean Cocteau, sobre *Antígona*: «Debajo de las máscaras [pintadas por Picasso] había un panel blanco. De lo que se trataba era de definir sobre esta superficie la impresión de un decorado improvisado [...] que evocase un día de calor. Picasso se paseaba de un lado a otro. Empezó frotando una barra de sanguina en la plancha, que se convirtió en mármol por las irregularidades de la madera. Acto seguido cogió un frasco de tinta y trazó una serie de motivos de un efecto magistral. De pronto ennegreció unos cuantos espacios vacíos, y aparecieron tres columnas»³².

Este fue el titular que publicó la revista *Vogue*: «Chanel se vuelve griega sin dejar de ser Chanel»³³. «Los diseños de Chanel, hechos de lana tejida, son magníficos. Son al mismo tiempo primitivos y elegantes, un acorde inverosímil, pero cierto»³⁴. «Es una hermosa reconstitución de un arcaísmo iluminado por la inteligencia.»³⁵

Al recurrir a Chanel y Picasso, Cocteau buscaba justamente eso: la capacidad de trasponer la fuerza de la realidad y estilizarla en un decorado o un vestuario.

«Mientras Picasso trabajaba en todos estos espectáculos, su presencia era constante, tanto en el teatro, asistiendo a los ensayos o funciones, como en las salas donde hacían sus ejercicios los bailarines.»³⁶ Esta costumbre también la tenía Chanel. Durante los ensayos del ballet *El tren azul*, de cuyo vestuario se encargó, mientras Picasso se ocupaba del telón, ambos se fijaron en Serge Lifar, que se convertiría en el bailarín estrella de la compañía de los Ballets Rusos. En palabras del propio Lifar, Picasso y Chanel fueron sus «padrinos en las artes»³⁷.

El paso de los otros al yo fue inmediato y espontáneo.

UNA ESCENIFICACIÓN DEL YO AL SERVICIO DE SUS LEYENDAS

«Gabrielle Chanel es a la moda lo que Pablo Picasso al mundo del arte: una figura cuyas ideas propiciaron la aparición de nuevos marcos de pensamiento, y modificaron considerablemente nuestras maneras de estar en el mundo», como tan agudamente explicaba el historiador del arte J. B. en una conferencia sobre el mito. El alcance de las obras de Chanel y Picasso supera con mucho las fronteras del campo de la moda o la pintura para abrirse a la imagen, la exposición mediática y la transmisión, aspectos en los que se mostraron nuevamente como precursores al captar la importancia de la representación y lo que comportaba implícitamente de cara a la posteridad. Prestándose a la multiplicidad de las miradas de los fotógrafos, y a las entrevistas —pocas en el caso de Chanel, pero de sobra compensadas por la cantidad de artículos escritos sobre ella y la necesidad de fijar en palabras el relato de su vida—, Chanel y Picasso se inventaron un personaje y sentaron las bases de su leyenda. Crear un estilo que la sobrevivió, en el caso de ella, y conservar un conjunto maduro de obras de todas las épocas, temas y técnicas, en el de él, son dos enfoques distintos cuya finalidad era la misma: durar y dejar huella en la Historia.

La conciencia de haberse realizado en el trabajo, de haber construido un universo coherente, hizo decir a Picasso: «Yo pinto como escriben otros su autobiografía... El futuro elegirá qué páginas prefiere»³⁸, y a Chanel: «Que mi leyenda siga su curso; le auguro una larga vida»³⁹.

32 Jean Cocteau, «Les contemporains: La jeunesse et le scandale», conferencia pronunciada en la Université des Annales el 27 de febrero de 1925 y publicada en *Conférence: Journal de l'Université des Annales*, n.º 18, 1 de septiembre de 1926, pp. 272-285.
33 *Vogue Paris*, 1 de febrero de 1923, p. 29.
34 Gabriel Boissy, «L'exemple d'Antigone», en *Comœdia*, 27 de diciembre de 1922.

35 *Vogue Paris*, 1 de febrero de 1923, p. 29.
36 Cooper 1967, p. 65.
37 Serge Lifar, «Misia», en *La Nouvelle Revue des Deux Mondes*, marzo de 1975, p. 620 y Pierre Galante, *Les années Chanel*, en *Mercure de France, Paris-Match*, París, 1972, p. 117.
38 Widmaier Picasso 2013, p. 290.
39 Morand 1996, p. 22.



EL CANON DE LA VIDA MODERNA. CHANEL BAJO EL PRISMA PICASSIANO

Juan Gutiérrez

Eslabón en la cadena de genios que hila la historia, príncipe radiactivo, alquimista, demonio y tabla de logaritmos: estos son los términos con los que la Coco Chanel de Paul Morand¹ describe a Pablo Picasso. La relación delata admiración y respeto, y deja ver el carácter referencial que para la diseñadora tuvo el artista. Es sabido que el personaje que retrata Morand, como el que emerge de las numerosas biografías de Chanel, se mueve entre lo histórico y lo literario², distorsionado por una leyenda que ella misma promovió. En ese sentido, aunque está probada la amistad que existió entre ambos, la relación bien podría haberse exagerado y ser un ingrediente más del elaborado mito que pervive hoy como marca y como estilo. Chanel y Picasso compartieron una notable capacidad para la autopromoción que la moda había ido perfeccionando desde los tiempos de Charles Worth. Jacques Doucet refinó las técnicas de distinción del modista moderno y practicó el consumo ostensible de arte como muestra de su criterio estético³. Él aconsejó a Paul Poiret que no reparase en gastos a la hora de mostrarse en público. Cuando Chanel ingresa en la élite de la costura francesa, el cultivo de una imagen pública asociada al mundo del arte está presente hasta en «the more somber Vionnet»⁴, que también aceptó como un signo de su tiempo que la moda no podía ser moderna sin establecer vínculos con otras manifestaciones de la misma condición.

fig. 24

Curtis Moffat
Escalera de la Maison Chanel
en el número 31 de la rue Cambon,
París, década de 1920
Gelatina de plata, 6,4 × 5,8 cm
Victoria and Albert Museum, Londres
Inv. E.838-2007

1 Morand 2021, pp. 93-96.

2 Como ha tratado de demostrar Lourdes Font al comparar a otros personajes literarios de Morand con el dibujado en *L'Allure de Chanel*. Véase Lourdes M. Font, «L'Allure de Chanel: The Couturière as Literary Character», en *Fashion Theory*, vol. 8, n.º 3, 2004, pp. 301-314.

3 No en vano, fue el primer propietario de *Las señoritas de Aviñón* (1907), ya hacia 1920.

4 Martin 1998, p. 110.

Es una operación a la que la moda contemporánea ya nos ha acostumbrado, una técnica mercantil que produce encuentros afortunados, si bien suele arrojar más confusión que luz sobre la naturaleza de la relación entre la moda y el arte, un tema que ha invadido los espacios museísticos en las últimas décadas. El propio Richard Harrison Martin, en el fundamental catálogo de la exposición *Cubism and Fashion*⁵, advierte sobre los riesgos derivados del abordaje superficial de esa relación, que tiende a conformarse con la verificación de algunos paralelismos formales sin reparar en las condiciones de fondo que la posibilitan⁶.

En el campo de la creación, en los museos o en el plano de la investigación académica, la exploración de los límites entre arte y moda sigue generando debate. Se ha descrito la moda como lo «otro» en relación al arte⁷, una definición que coincide con una de las máximas más conocidas de Chanel, aquella que dice que moda es lo que pasa de moda⁸. En sentido contrario, en los últimos tiempos se está perfilando una categoría con cierta autonomía, la de moda conceptual⁹, que se sitúa entre el producto de diseño y el objeto artístico¹⁰. La emergencia de esa moda conceptual en el último cuarto del siglo XX coincide con el giro material que fija el foco de atención en temas como el cuerpo, el género y la identidad. Es, como se argumentará más adelante, una vuelta de tuerca a la reordenación planteada por Chanel, que propone un nuevo entramado de relaciones entre formas, conceptos y mecánicas de producción cultural.

Mientras se perfila la posibilidad de reencuadrar la moda en el campo de la creación, los discursos tendentes a destacar los valores artísticos del diseño de moda siguen obligados a tomar prestado el aparato conceptual del arte, que por su parte se ha expandido hasta difuminar los límites entre disciplinas y la definición del arte mismo. Si el lenguaje de la crítica artística es parcialmente válido para analizar el diseño de moda es gracias a los cambios que han experimentado ambas materias en su relación con la sociedad, cambios que han forzado su acercamiento incesante. Theodor Adorno acusa una dependencia creciente del arte de la mediación que ejerce la moda, toda vez que, desde los movimientos de vanguardia, las estéticas han adoptado una postura polémica frente a la sociedad y su «espíritu objetivo»¹¹. Una mediación que, para ser eficaz, ha permanecido silenciada.

En todo caso, que la moda pueda ser arte o el arte estar sujeto a modas son, en este caso, cuestiones secundarias. La comparación directa entre los diseños de Chanel y la obra de Picasso, la evidencia de su parentesco formal y la sospecha de que existen lazos profundos que unen el trabajo de ambos, invitan a suspender por un instante las categorías y considerar cada objeto, cada vestido y cada cuadro como parte de un lenguaje común, fruto de aspiraciones e influencias compartidas. En las siguientes páginas, se delinearán los rasgos que, formal o conceptualmente, permiten situar la obra de Chanel en la órbita del cubismo. El planteamiento es sencillo y en absoluto original: se trata de probar la validez del lenguaje teórico que describe la estética del revolucionario movimiento en un repaso sucinto a las aportaciones de la diseñadora. Si hubo una moda cubista, como propone Martin, fue Chanel la que de manera más eficaz supo sintetizar su esencia y, como Picasso en el ámbito de la

representación plástica, proyectarla a gran escala para convertir su lenguaje en uno de los códigos de estilo con mayor difusión en el siglo XX.

CHANEL CUBISTA. ANALOGÍAS FORMALES

Harold Koda¹² señala, en la introducción al catálogo de la retrospectiva sobre Chanel celebrada en el Metropolitan Museum of Art en 2005, que al observador actual le chocaría imaginar a una mujer vestida de Poiret, allá por 1907, contemplando *Las señoritas de Aviñón*. Un extrañamiento que desaparece, afirma Koda, si pensamos en una mujer vestida de Chanel. La imagen resultaría algo anacrónica, puesto que la primera boutique de Chanel abre en 1910, pero, considerando el rechazo con que fue recibida la obra seminal de Picasso, incomprendida por el propio Braque e ignorada por los coleccionistas hasta los años veinte, se colige que el genio del pintor anticipó varios años un cambio en el gusto que la moda acompañaría gracias a la mediación (volviendo a la idea de Adorno) de figuras como la propia Chanel.

No deja de ser sintomático que el primer propietario de *Las señoritas* fuera Doucet. La atención prodigada por los creadores de moda hacia el cambio cultural, y la aparición de nuevas prácticas y estéticas, determina su posición al frente de las vanguardias artísticas y sociales. Así se explica que las profundas transformaciones que acusa la moda en el arranque del siglo XX estén alineadas con la experiencia cubista desde antes de que el cubismo fuera una tendencia aceptada por el *establishment*¹³. De hecho, una interesante consideración se perfila en el análisis de Martin: que la moda cubista —que precede a Chanel, puesto que se intuye ya hacia 1910 en el trabajo de Callot Soeurs o Lucile—, constituyó una prueba de la viabilidad de la estética configurada por Braque y Picasso¹⁴.

Por lo que respecta a Chanel, está aceptado que, por edad y por el rigor de su estilo, formó parte de la «generación cubista»¹⁵. A partir de 1917, año en que accede al *tout Paris* de mano de Misia Godebska, Chanel participa de manera activa en la vanguardia. La íntima relación que mantuvo con Igor Stravinsky, Jean Cocteau o Pierre Reverdy, ampliada en forma de admiración hacia sus obras y distintas formas de colaboración, es prueba de su inclinación por la transgresión artística. Su vocación rupturista, si hemos de dar crédito a

5 Muestra celebrada en 1999 en el Metropolitan Art Museum de Nueva York, con el patrocinio del grupo Prada.

6 Martin 1998, pp. 153-155.

7 Robert Radford, «Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism», en *Fashion Theory*, vol. 2, n.º 2, 1998, pp. 151-163.

8 «Chanel, por encima de todo es un estilo. La moda, sabes, pasa de moda. El estilo nunca». Véase Charles-Roux 2005, p. 323.

9 Swale 2017.

10 Simon Swale establece en realidad un marco más complejo, basado en las propuestas teóricas con las que Rosalind Krauss asentó el discurso artístico posmoderno, especialmente a partir del artículo «La escultura en el campo expandido» (1979).

11 Catherine D. Driscoll, «Chanel: The Order of Things», en *Fashion Theory*, vol. 14, n.º 2, 2010, pp. 135-158.

12 Koda y Bolton 2005, p. 11.

13 Martin 1998, p. 9. Mary Davis, por su parte, observa cómo durante los años veinte, coincidiendo con la decadencia del cubismo como movimiento artístico, el término se convierte en un marchamo comercial bajo el auspicio de la prensa de moda. La etiqueta alude simultáneamente al progreso técnico americano y al clasicismo francés, una sinergia que el estilo «chic» de Chanel habría ayudado a concretar tanto como el propio cubismo (Davis 2006, pp. 208-209).

14 Martin 1998, p. 16.

15 Urrea 1997, p. 116; Leymarie 2010, p. 7.

su biografía, nace de su propio temperamento y de la forma en que enfrentó sus experiencias de juventud. El mundo que crea parte de su intuición y responde a sus necesidades, es impulsado por una observación tenaz de lo moderno que es fruto, quizás, como arguye Edmonde Charles-Roux¹⁶, del rechazo hacia su pasado y el objetivo de construirse una identidad hecha a su medida, a la medida de su cuerpo y a la medida de su tiempo¹⁷.

A partir de la intuición y la observación de la realidad, Chanel capta a la perfección el *Zeitgeist* de la época. Entre las proclamas contra el ornamento de Adolf Loos y el famoso apotegma «menos es más» de Mies van der Rohe, se encuentra también el «the simpler it was, the better», con el que *Vogue* resumía el estilo de Chanel¹⁸. «Simple», «puro», «preciso», son términos que se generalizan en el lenguaje de la prensa de moda y describen la vanguardia tanto en el vestir como en las artes plásticas y escénicas, en la música y la arquitectura. Esa coincidencia puede ampliarse si nos tomamos la licencia de analizar con más detalle el discurso formal de la moda desde el prisma de la crítica artística. El citado trabajo de Martin apunta tres razones de fondo que explican la existencia de una moda cubista: la recurrencia al plano (y su forma derivada, el cilindro); la negación de la perspectiva y la representación volumétrica; y la indeterminación de las formas, integradas en la totalidad del plano pictórico/indumentario. Martin deja claro que se trata de un juego de analogías que es posible gracias a la «magnanimidad del arte»¹⁹. Acogiéndonos a esa coartada, aventuramos un desglose de los conceptos y técnicas formales que definen el cubismo aplicándolos a la obra de la diseñadora.

LÍNEA Y PLANO

Como el cubismo, Chanel explora la línea recta y la composición mediante planos, anulando las masas volumétricas en favor de la bidimensionalidad. Desde sus primeros diseños, y de acuerdo con su estilo personal, la silueta que propone tiende a la verticalidad y a la supresión de las líneas sinuosas propias de la Belle Époque. La reducción ornamental y la eliminación paulatina de la cintura y el pecho conducen a una lectura sintética del cuerpo, y el frente y la espalda pueden ser tratados como superficies bidimensionales sobre las que se trabaja superponiendo nuevos planos. Así se pueden interpretar los bolsillos de plastrón y los tableados de las faldas, como los que mostraba el primer diseño publicado por *Vogue* en 1916, o las chaquetas de corte recto abiertas y descubriendo la prenda interior. En la década de los diez, el vestido evolucionó hacia el cilindro y la composición por capas, pero Chanel agudizó la importancia del plano, no solo como forma estética, sino considerando su incidencia en el aspecto funcional. Para ello repara en la espalda, que ya articulaba el traje masculino. Como Balenciaga, consideraba que «toda la articulación del cuerpo está en la espalda; todos los gestos parten de la espalda»²⁰. Quizás este principio se base en la observación de los gestos del cuerpo masculino en acción, pero en lugar de fijarse en el *fitting* propio de la sastrería, toma como referencia los planos simples que construyen las prendas de trabajo y deportivas. Es gracias a esto que Chanel consigue ocultar la edad de las mujeres vistas de espaldas, un logro del que presumía.

La percepción unificada del plano, pictórico o indumentario, se acrecienta con la supresión de los contrastes cromáticos. Las tonalidades neutras, por su lado, permiten despejar la composición y evitan caer en lo decorativo. Los vivos colores de la Belle Époque, la vasta gama que propició el descubrimiento de los tintes químicos a mediados del siglo XIX, quedan reducidos en Chanel a una paleta austera, en línea con las experiencias del cubismo analítico. Sus diseños de 1916 en punto beige (un color que impone también en la decoración de interiores), como los azules y blancos en cuidado equilibrio, proponen la discreción cromática. Llegados los veinte, la diseñadora explota el binomio blanco/negro, al que ha quedado asociada. La fotografía y el cine, los Ford T o la cultura del jazz, hicieron de esta combinación un símbolo de lo moderno. Desde 1919, la moda había difundido el uso del negro fuera del luto²¹, y, en 1925, un año antes de la publicación del famoso vestido negro de Chanel en *Vogue*, la Exposición Internacional de las Artes Decorativas lo había elevado a la categoría de color de moda. Pese a esos antecedentes, el modelo 817, en crepé de China negro, más tarde conocido como la *petite robe noire*, ha adquirido la relevancia histórica que para la pintura tiene la obra *Blanco sobre blanco* de Kazimir Malévích (1918). Considerado en sí mismo, es una de las mejores expresiones de la abstracción en el diseño, reducidos sus elementos a un sutil juego de texturas. Pero Chanel no apunta en la misma dirección que el suprematismo. El vestido es un plano sobre el que se disponen los accesorios: los largos collares de perlas, los brazaletes y otras piezas de bisutería, o los pañuelos estampados²², que introducen llamativos contrastes de color. El valor plástico de esos elementos queda realizado, como en el cubismo sintético vuelven a destacarse los motivos sobre el fondo.

MATERIALES

La apuesta de Chanel por el punto, un tejido que no contaba entre los propios del vestido elegante, le valió en 1917 el título de «The House of Jersey»²³. El año anterior había adquirido un stock de ese tejido producido por Jean Rodier, una partida experimental dirigida a la confección de prendas deportivas que había sido descartada por demasiado tosca. «Olía a maquinista, a peón, a ropa de trabajo», escribe Charles-Roux²⁴.

16 Charles-Roux 2009.

17 La tenacidad y la ortodoxia creativa que la guiaron ha llevado incluso a compararla con los místicos, una imagen muy alejada del tópico mundano que la rodea (Fiemeyer 2016, p. 63).

18 *Vogue* (EE. UU.), 1 de noviembre de 1924, p. 100, cit. en Davis 2006, p. 166.

19 Martin 1998, p. 155.

20 Morand 2021, p. 49.

21 Haase 2013, p. 184.

22 En este apartado, es destacable la participación del futurista Iliazd (Iliá Zdanevitch), que había colaborado con Sonia Delaunay y llevó las riendas de Tissus Chanel entre 1928 y 1933.

23 Haye y Tobin 2003, p. 24.

24 Charles-Roux 2009, p. 233.

La elección de esa remesa en particular permite trazar una línea directa con la poética cubista de los materiales pobres del objeto cotidiano, que permite un contacto directo con la realidad. Chanel llevó a la moda un tejido como el punto que se asociaba al código íntimo de la ropa interior, y logró que se aceptaran el tacto áspero del tweed escocés, lanas menos tratadas de lo habitual o pieles más modestas, como el castor o el conejo. Y, como al cubismo al relegar los materiales tradicionales de la práctica escultórica, cambió la manera de entender la bisutería, que, como su ropa, sería apreciada por su valor creativo o decorativo y por el prestigio de su autor, con independencia de sus condiciones materiales.

COMPOSICIÓN/ ESTRUCTURA

La pobreza o sencillez de los materiales, tanto en el cubismo como en Chanel, responde a la intención explícita de evitar distracciones. Al igual que el primer cubismo se fijó en temas sencillos al alcance de la mano que permitieran concentrarse en su descomposición analítica, para Chanel, el punto fue un medio para simplificar la composición, trabajar por planos y revelar la estructura del vestido. O, visto de otro modo, fue el material que la obligó a simplificar progresivamente las formas, dado que resulta tan difícil decorarlo con bordados o estampaciones como manipularlo con las técnicas tradicionales de modistería. Tratándose de confeccionar un vestido en punto, todo resulta más fácil de controlar si la falda es más corta, sin vuelos, sin artificios, si se permite que el detalle pierda relevancia y emerja la composición. Esa composición resulta menos arquitectónica que plástica, y menos escultórica que pictórica. Al renunciar a la volumetría y trabajar por planos, el cuerpo (el vestido) funciona como un lienzo sobre el que se desarrolla la sintaxis de elementos, y donde los valores táctiles priman sobre los visuales.

VALORES TÁCTILES, SIMULTANEIDAD E INDETERMINACIÓN

Las teorías de Bernard Berenson y William James, a las que Picasso accede por mediación de Gertrude Stein²⁵, guían la exploración cubista que persigue capturar aspectos de la forma más allá del accidente provocado por el desplazamiento de la perspectiva. El concepto desarrollado por Berenson de «valores táctiles» estuvo en el origen de esa exploración, y es aplicable a los descubrimientos de Chanel. Lo táctil mantiene la objetividad de las relaciones y las distancias, permite captar las cosas en su realidad y no mediante las reglas de la óptica. La ruptura que produce la representación de la realidad a partir de valores no visuales es equiparable al cambio que introduce Chanel en la forma de vestir. A este nivel, el estilo promovido por ella ya no solo afecta al vestido femenino, sino que supone un cambio de registro en los códigos de representación de la imagen indumentaria. Hasta su llegada, cuerpo y traje constituían dos agencias separadas, cada una supeditada a la otra. La formalidad del traje, como las leyes de la perspectiva, no se alteraba con ninguna manipulación. La elegancia era para mirar, no para tocar.

Para Martin²⁶, el origen del traje de chaqueta de Chanel no se encuentra tanto en la sastrería masculina como en el cárdigan, una prenda con un diseño casi amorfo, que funciona en las dos dimensiones hasta el momento en que se viste y envuelve el cuerpo. Martin llama a esta actitud de Chanel hacia el diseño «insubstanciación deliberada». Para restar esa sustancia, niega la solidez de la prenda, dejando que se vea invadida por lo que subyace, rompiendo los límites entre lo blando y lo sólido, entre interior y exterior. Dicho de otra manera, la ropa entra en diálogo con el gesto, con el movimiento del cuerpo y de otras prendas, deja de ser estática. Se expande al introducir las manos en los bolsillos, se abre y se recoge para mostrar lo que hay debajo, se transforma con cada actividad y adquiere un carácter indeterminado, fluido. Para realizar la representación simultánea de las distintas perspectivas del objeto, el pintor cubista abre un proceso mental que implica posicionarse en todas las relaciones posibles con ese objeto, verlo desde todos los ángulos al mismo tiempo. La forma de vestir que propone Chanel implica también un acercamiento fenomenológico al vestir, coherente con «las interacciones constantemente cambiantes de las personas»²⁷.

COLLAGE, ENSAMBLAJE E INTERDISCIPLINARIEDAD

Una primera interpretación de la técnica del collage empleada por el cubismo puede relacionarse con las combinaciones inéditas de tejidos que puso en práctica Chanel, mezclando el punto con muselinas o con pieles. Pero más allá del diálogo entre materiales de distinta naturaleza, cabe considerar que el collage y el ensamblaje introducen un método de composición «primitivo»²⁸, basado en la adición de elementos tomados de la realidad y acoplados al objeto artístico en toda su literalidad. En la moda de inicios del siglo XX, abierta a los préstamos culturales, se dan numerosos ejemplos de esas adiciones a partir del contacto con el traje regional, el japonismo o los Ballets Rusos. Esa traslocación fue quizás la estrategia más trascendental de cuantas guiaron la concepción del diseño de Chanel. Su trabajo está marcado por la reapropiación constante de tipologías y formas que operaban fuera de los códigos de la elegancia. Las prendas de los pescadores de Deauville y Biarritz, los palafreneros, los jockeys, los mayordomos, los conserjes, los mecánicos, los canteros... se acoplan al ensamblaje estilístico que perfila la diseñadora. Las técnicas tradicionales de confección, la modistería femenina y la sastrería masculina, tampoco satisfacen por entero las necesidades de Chanel, que supo moverse con soltura entre ambas disciplinas. La imagen mental, que solía comunicar de palabra a su jefa de taller, está en el origen de sus diseños, y en ese plano de las ideas se movió fuera de los límites estipulados. Posiblemente a su pesar —«Los auténticos aciertos son fatales»²⁹—, Chanel abrió el camino hacia una menor dependencia de las técnicas de confección clásicas, un giro determinante para el desarrollo de la moda fabricada en serie.

25 Ian Verstegen, «The Tactility of Early Cubism», en *Journal of Art and History*, vol. 83, n.º 4, 2014, pp. 290-302.

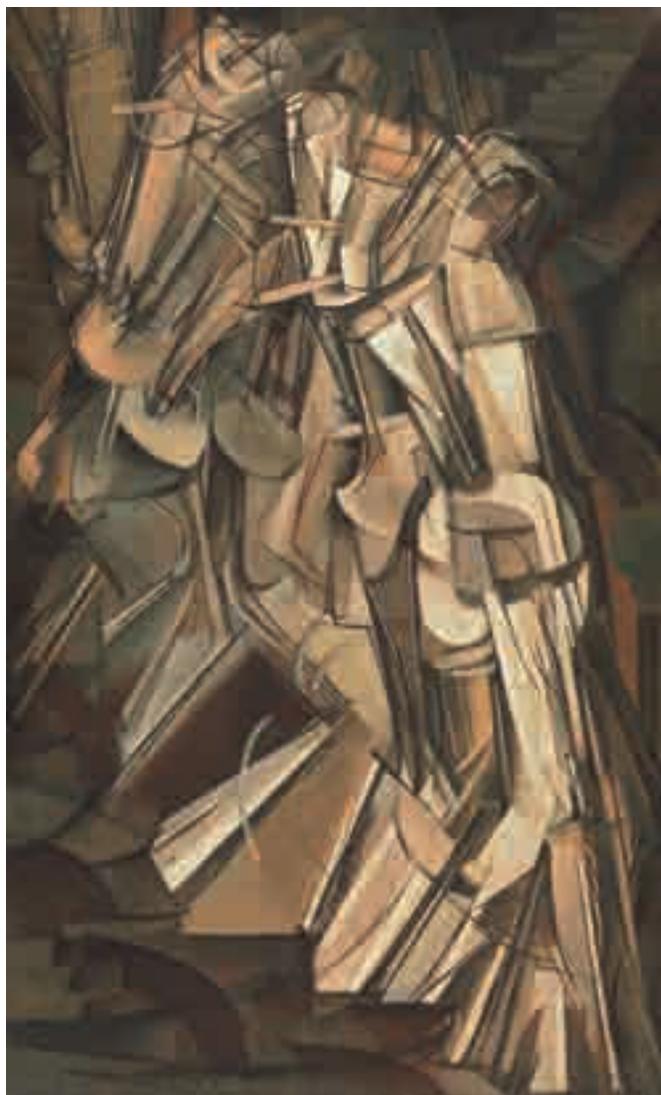
26 Martin 1998, pp. 29-30.

27 Madsen 2000, p. 147.

28 Martin 1998, p. 91.

29 Morand 2021, p. 44.

Marcel Duchamp
Desnudo bajando una escalera, n.º 2, 1912
 Óleo sobre lienzo, 147 x 89,2 cm
 The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia,
 The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950
 Inv. 1950-134-59



DOBLE C. ABSTRACCIÓN, RITMO Y REPETICIÓN

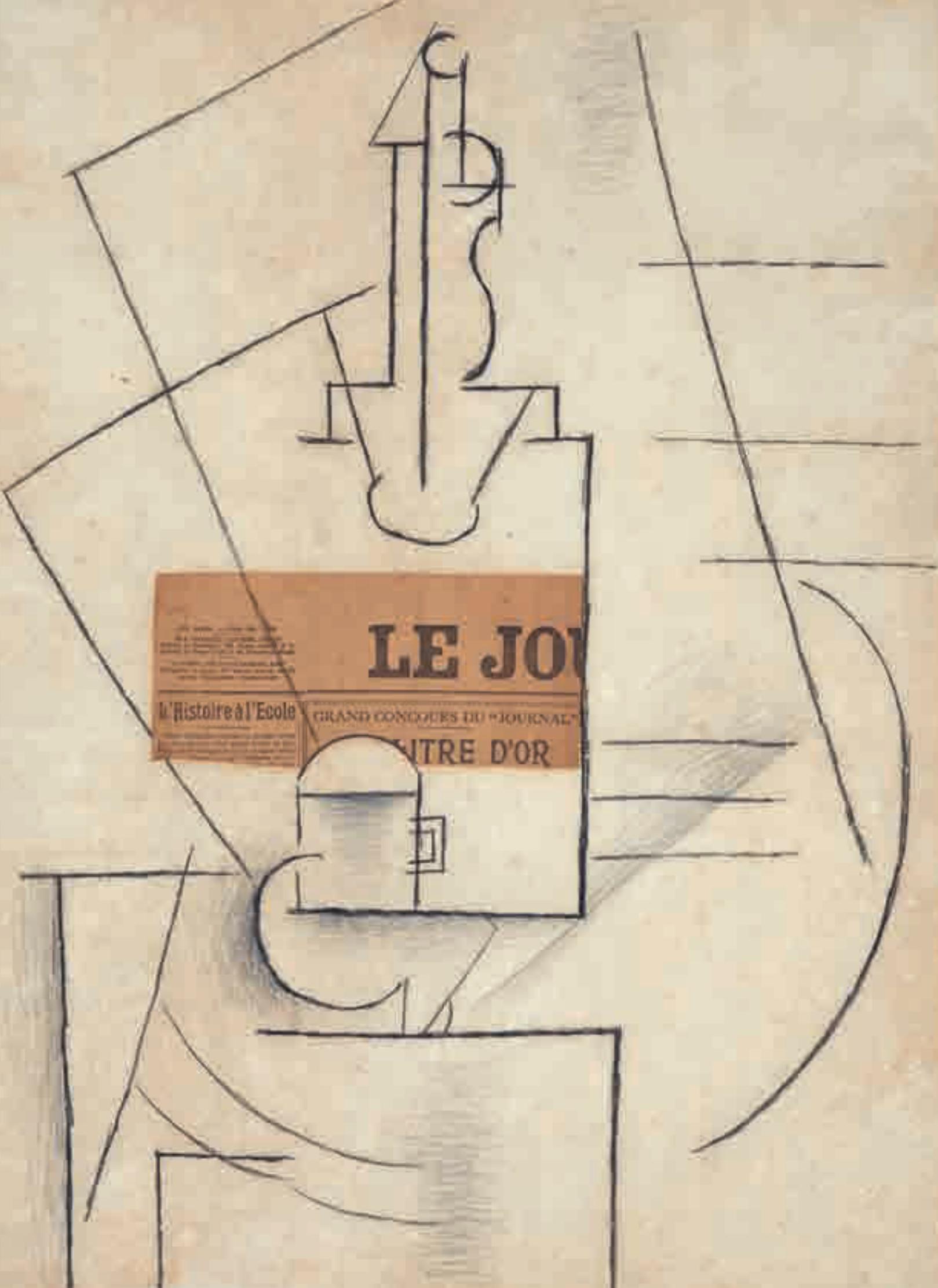
Al considerar una posible filiación de Chanel con el cubismo, inmediatamente vienen a la memoria los espejos que mandó instalar en la famosa escalera del 31 de la rue Cambon en los años veinte [fig. 24]. Desde allí contemplaba sus desfiles, oculta a la vista del público, pero reflejada en una imagen fractal que es imposible no relacionar con el famoso *Desnudo bajando una escalera n.º 2* (1912) de Marcel Duchamp [fig. 25]. También remite al cubismo su creación más famosa, el perfume CHANEL N° 5 (1921) [cat. 47], que se distinguió tanto por el carácter abstracto de su aroma como por la rotundidad geométrica de su frasco. No menos importante fue su nombre, que rompió la tendencia al lirismo de la perfumería usando su propia firma y un simple número, como el número que acompaña el título de las variaciones sobre un mismo motivo de los artistas o los que sobre el lienzo *El portugués* (1911), de Braque, abrían la puerta al periodo sintético del cubismo.

Abstracción, repetición y movimiento recorren la obra de Chanel igual que son motivos centrales para la mayor parte de los movimientos de vanguardia. La insistencia sobre sus temas predilectos, la reiteración obsesiva de las formas hasta crear un estándar, la misma doble C, anagrama rítmico, como la aliteración que es su apodo, Coco, una onomatopeya, una abstracción del lenguaje que fue recurrente en la poética de las vanguardias —dadá— y las letras del jazz, ese sonido que Cocteau describía como música para andar³⁰: todo parece responder a un programa de mecanización destinado a imponer el uniforme de la mujer dinámica del siglo XX. Chanel impone el atractivo de lo repetitivo igual que Picasso logra formular un nuevo canon de belleza plástica que se convierte en un estilo. Si la diseñadora lo consideró su «tabla de logaritmos» es porque entendió que el pintor había dado con las claves de un nuevo clasicismo, un lenguaje que, aun siendo sinónimo de modernidad, no se iba a pasar de moda³¹. Ambos son responsables de una reordenación de sus respectivos campos, que aquí hemos tratado de contemplar como parte de un mismo fenómeno que es la construcción del paradigma moderno.

30 Davis 2006, p. 154.

31 Roland Barthes describió a Chanel como nuevo autor clásico de la literatura, capaz de reescribir un nuevo código de estilo negando la propia moda mediante la variación sobre el mismo modelo, como la variación del compositor sobre el tema musical. Cit. en Urrea 1997, pp. 78-79.

LE JOU
L'Histoire à l'École GRAND CONCOURS DU "JOURNAL"
D'OR



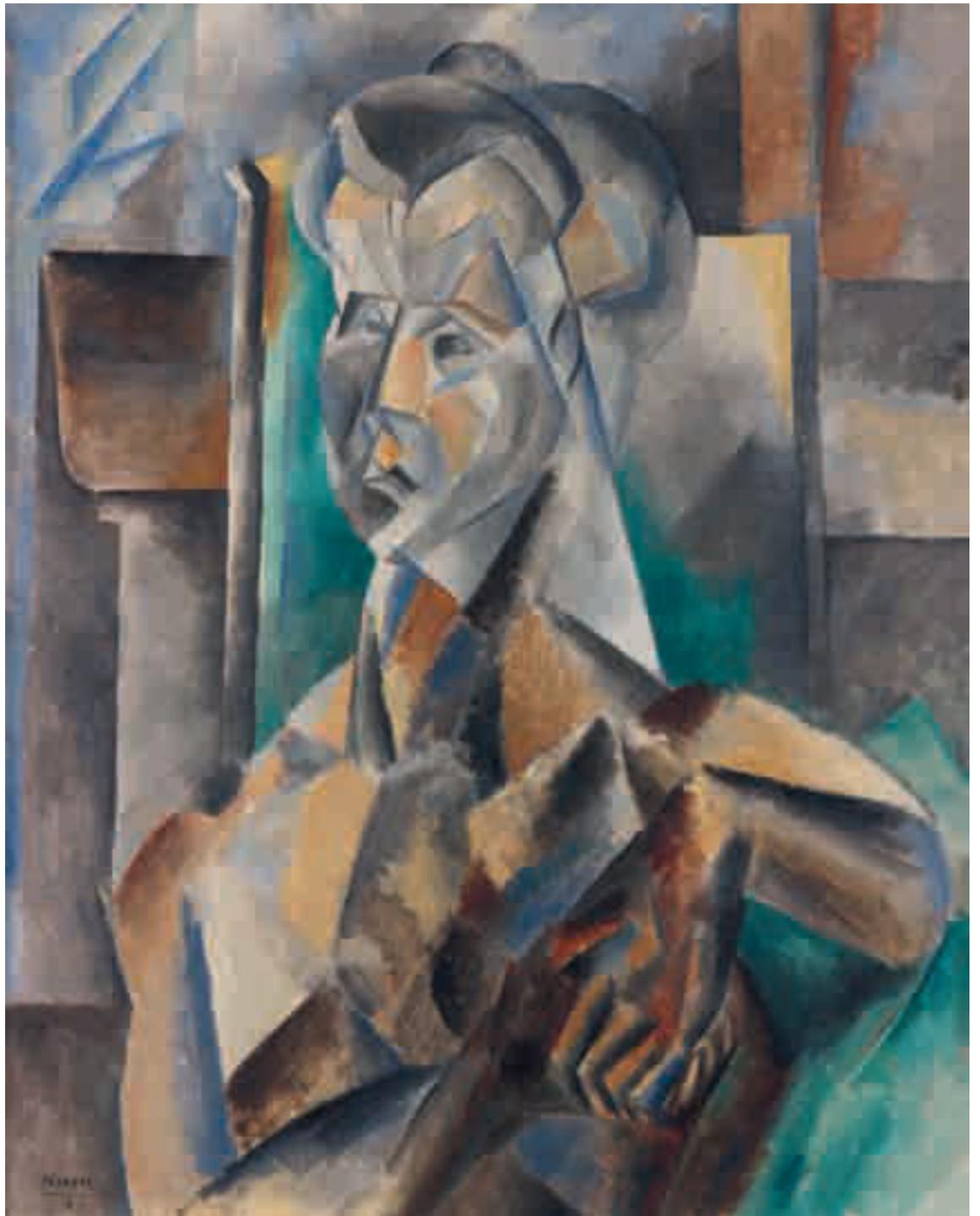
EL CUBISMO Y EL ESTILO CHANEL

Pablo Picasso, *Botella, taza y periódico*, 1912-1913 [cat. 49]



1 Pablo Picasso
Retrato de Fernande Olivier, 1909
Óleo sobre lienzo, 65 × 54,5 cm
Städel Museum, Frankfurt am Main,
propiedad del Städtelscher Museums-Verein e.V.
Inv. 2110

2 Pablo Picasso
Mujer de verde, 1909
Óleo sobre lienzo, 100,3 × 81,3 cm
Colección Van Abbemuseum, Eindhoven
Inv. 385







3 Gabrielle Chanel
Abrigo, 1919-1920
Lana y piel
Colección Tirelli Trappetti
Inv. CHA1

4 Pablo Picasso
Cabeza de mujer (Fernande), 1909-1910
Óleo sobre lienzo, 61 × 50 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Inv. AD01811





5 Gabrielle Chanel
Vestido, hacia 1926
Crepé de satén
Staatliche Museen zu Berlin,
Kunstgewerbemuseum
Inv. 2003, KR 515 a,b

6 Pablo Picasso
Mujer sentada en un sillón, 1910
Óleo sobre lienzo, 73,2 × 60,2 cm
Fondation Beyeler, Riehen/Basilea,
Collection Beyeler
Inv. 99.3

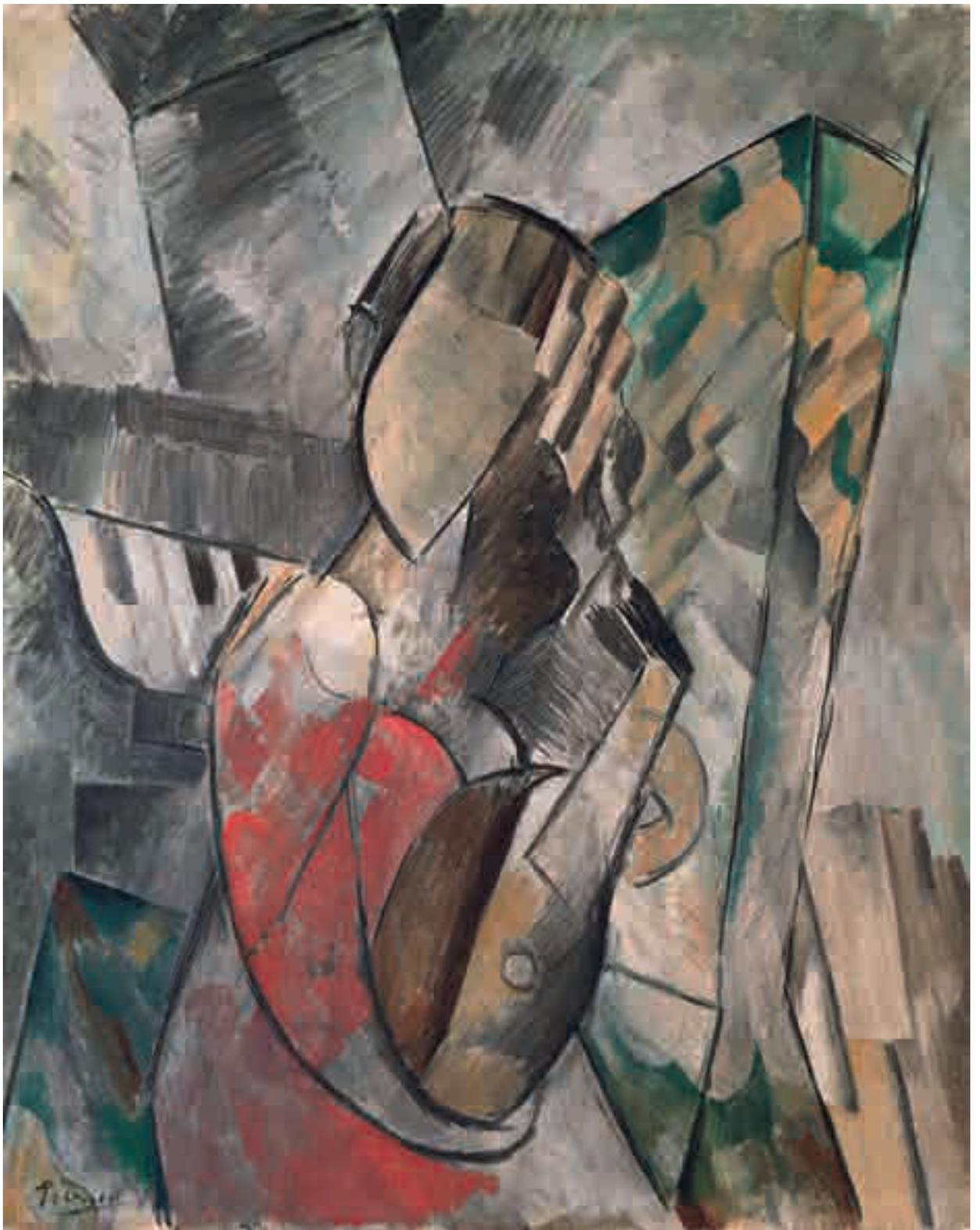


7 Pablo Picasso
Mademoiselle Léonie (estudio), 1910
Crayón y tinta china sobre papel,
64,3 × 49,5 cm
Colecciones Fundación MAPFRE

8 Gabrielle Chanel
Abrigo, 1929-1930
Tercipelo de algodón
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AH.1929.3



9 Pablo Picasso
Mujer con mandolina, 1908
Óleo sobre lienzo, 100 × 80 cm
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Düsseldorf
Inv. 0215





10 Pablo Picasso
Mujer con guitarra, 1913-1914
Grafito sobre papel, 63 × 47,5 cm
Solomon R. Guggenheim Museum,
Nueva York
Inv. 57.1488

11 Pablo Picasso
Mujer con guitarra, 1911-1914
Óleo sobre lienzo, 130,2 × 90,1 cm
Kunstmuseum Basel, Basilea, donación
del Dr. h. c. Raoul La Roche, 1952
Inv. 2307







12 Gabrielle Chanel
Abrigo, 1918-1919
Satén de seda y piel
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AH.1918.1

13 Pablo Picasso
Cabeza de hombre, 1913
Óleo sobre lienzo, 65 × 46 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid
Inv. 707 (1977.31)





14 Gabrielle Chanel
Abrigo, 1926
Terciopelo y seda
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.PE.1926.5

15 Pablo Picasso
Cabeza de hombre, 1912
Óleo sobre lienzo, 61 × 38 cm
Musée d'Art Moderne, París, legado
del doctor Maurice Girardin en 1953
Inv. AMVP 1124





16 Gabrielle Chanel
Vestido de noche, 1925-1926
Gasa
Colección Martin Kamer,
Suiza

17 Georges Braque
Mujer con mandolina, 1910
Óleo sobre lienzo, 80,5 × 54 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Inv. 478 (1976.24)



18 Pablo Picasso
Hombre con clarinete, 1911-1912
Óleo sobre lienzo, 106 × 69 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid
Inv. 710 (1982.35)

19 Gabrielle Chanel
Vestido, 1924-1925
Crepé de seda, muselina de seda
y cuentas de azabache
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AH.1924.1







20 Gabrielle Chanel
Conjunto de día, 1928-1930
Seda, cuero, metal y vidrio
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1928-1930.5

21 Pablo Picasso
Estudio para la cabeza de Desnudo con paños, 1907
Acuarela y gouache sobre papel, 31 × 24,5 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
Inv. 705 (1974.45)





22 Gabrielle Chanel
Vestido de noche, 1925
Crepé de seda, encaje, pedrería y lentejuelas
Kunstmuseum Den Haag, La Haya
Inv. KOS-1991-005

23 Pablo Picasso
Bodegón con violín (Ma Jolie), 1912
Óleo sobre lienzo, 99,5 × 80,5 cm
Colección Abelló



24 Gabrielle Chanel
Bolso de mano, 1928
Crepé de seda y acero cromado
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. ACC.HC.INC.1928.2

25 Pablo Picasso
Mujer con corsé leyendo, 1914-1917
Óleo sobre lienzo, 91,5 × 69,8 cm
Triton Collection Foundation







26 Gabrielle Chanel
Abrigo, hacia 1920
Seda
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1920.1

27 Juan Gris
Mujer sentada, 1917
Óleo sobre tabla, 116 × 73 cm
Colección Carmen Thyssen
Inv. CTB.1986.23





28 Gabrielle Chanel
Vestido, 1928-1930
Crepé de seda
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1928-1930.4

29 Pablo Picasso
Mujer en un sillón, 1917
Óleo sobre lienzo, 92 × 64 cm
Museu Picasso, Barcelona,
donación Pablo Picasso, 1970
Inv. MPB 110.007

30 Gabrielle Chanel
Vestido de noche, 1927-1928
Terciopelo
Colección Martin Kamer,
Suiza

31 Pablo Picasso
*Instrumentos de música
sobre una mesa*, 1914
Óleo y arena sobre lienzo, 128,5 × 88 cm
Musée Yves Saint Laurent Paris
Inv. PB-YSL. PE.0003









32 Gabrielle Chanel
Vestido floral, 1922-1924
Gasa y pedrería
Colección Tirelli Trappetti
Inv. CHA4

33 Pablo Picasso
Naturaleza muerta en un paisaje, 1915
Óleo sobre lienzo, 62,2 × 75,6 cm
Meadows Museum, SMU, Dallas,
Algur H. Meadows Collection
Inv. MM.69.26

34 Pablo Picasso
Violín y periódico sobre un tapete verde, 1921
Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm
Colección David y Ezra Nahmad







35 Gabrielle Chanel
Vestido de día, 1920
Crepé de China
Modemuseum Hasselt
Inv. 2011.0047

36 Pablo Picasso
Naturaleza muerta con paloma, 1919
Óleo sobre lienzo, 46,3 × 55,2 cm
Colección Pérez Simón, México



37 Madame D'Ora
Retrato de Gabrielle Chanel
Impreso, 14,1 x 9 cm
Musée national Picasso-Paris, donación
de la Sucesión Picasso en 1992
Inv. APPH15162



38 Pablo Picasso
Guitarra sobre tapete rojo, 1922
Óleo sobre lienzo, 81 × 116 cm
Colección David y Ezra Nahmad





39 Gabrielle Chanel
Vestido de noche, 1928
Satén de seda y malla de pedrería
Colección Tirelli Trappetti
Inv. CHA11

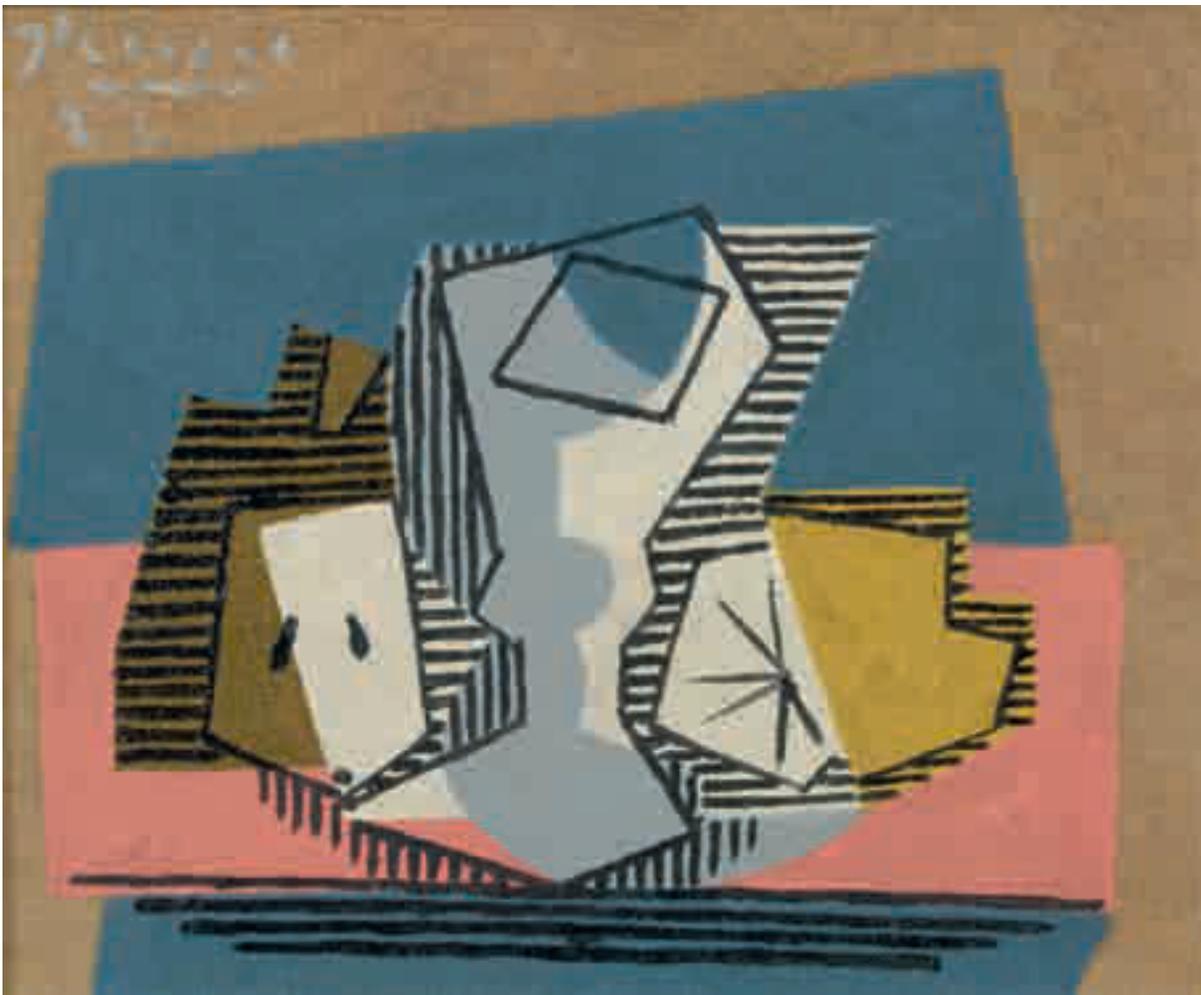
40 Gabrielle Chanel
Vestido, 1927-1928
Crepé de seda, muselina de seda
y cuentas de cristal
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AH.1927.1





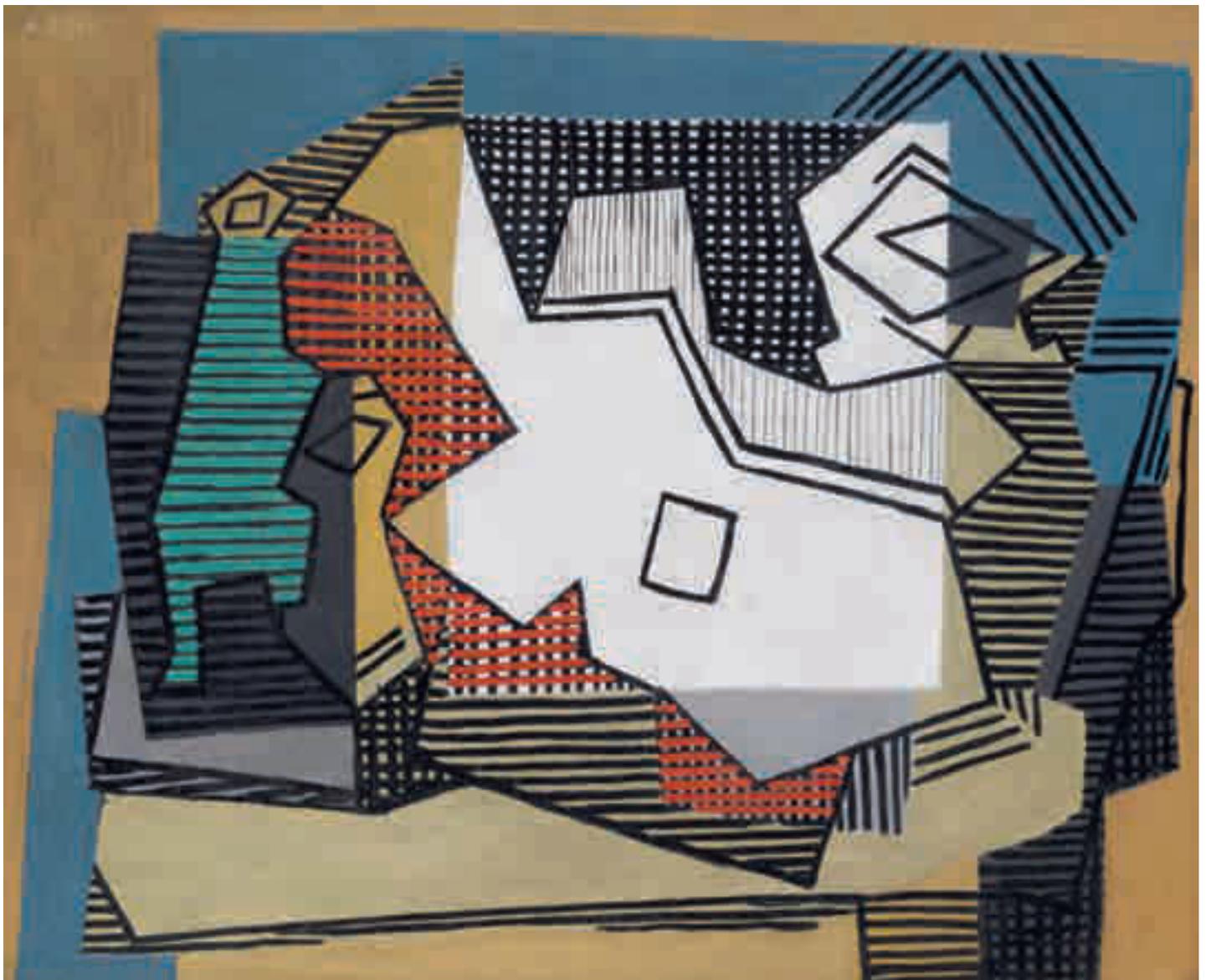
41 Gabrielle Chanel
Vestido de noche, hacia 1925
Gasa y pedrería
Colección Martin Kamer,
Suiza

42 Pablo Picasso
Guitarra, plato de compota y uvas, 1924
Óleo sobre lienzo, 98,5 × 132 cm
Stedelijk Museum, Ámsterdam, anteriormente
préstamo de P. A. Regnault
Inv. A 6437



43 Pablo Picasso
Pera, copa y limón, 1922
Óleo sobre lienzo, 22 x 28 cm
Colección de Arte Fundación
María José Jove

44 Pablo Picasso
Naturaleza muerta, 1922
Óleo sobre lienzo, 81,6 x 100,3 cm
The Art Institute of Chicago,
Ada Turnbull Hertle Endowment
Inv. 1953.28





45 Pablo Picasso
Paquete de tabaco y copa, 1922
Óleo sobre lienzo, 33,5 × 41,5 cm
Colección Abanca

46 Pablo Picasso
Naturaleza muerta, 1922
Óleo sobre lienzo, 73 × 92 cm
Centre Pompidou, Paris. Musée national d'art
moderne/Centre de création industrielle,
donación de M. Raoul La Roche, 1953
Inv. AM 3166 P

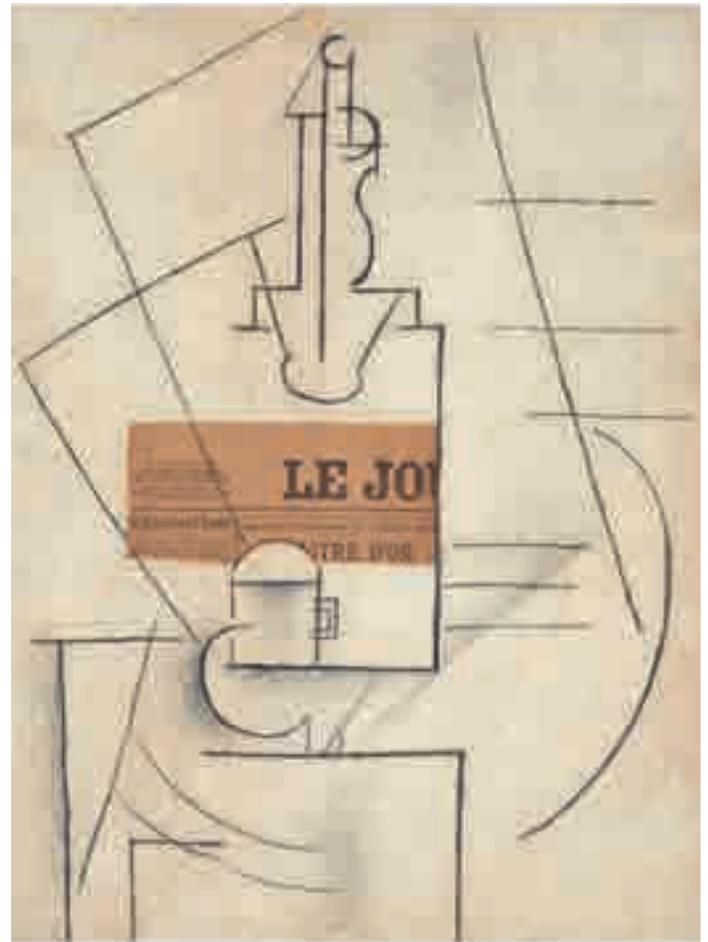




47 Gabrielle Chanel
Frasco de perfume CHANEL N° 5, 1921
Vidrio, papel y cera, 6,6 × 4,7 × 1,5 cm
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. C.1.642



48 Pablo Picasso
Botella sobre una mesa, 1912
 Carboncillo y periódico sobre papel,
 62 × 47,5 cm
 Fondation Beyeler, Riehen/
 Basilea, Collection Beyeler
 Inv. 73.4



49 Pablo Picasso
Botella, taza y periódico, 1912-1913
 Carboncillo, lápiz y periódico
 sobre papel, 63 × 47 cm
 Museum Folkwang, Essen
 Inv. C 3/61



TRÈS CHANEL: OLGA PICASSO Y SU ARMARIO A LA MODA

Birgit Haase y Maria Spitz

Dos parejas elegantemente vestidas esperan en un cruce soleado del primer distrito de París, no lejos del Théâtre du Châtelet [fig. 27], donde el 18 de mayo de 1917 tuvo lugar el escandaloso estreno de *Parade*, una producción vanguardista de los famosos Ballets Rusos¹. Los cuatro personajes, que probablemente fueron fotografiados en ese lugar por un fotógrafo desconocido el día del estreno, se habían conocido recientemente en Roma durante los preparativos de la obra. Jean Cocteau, autor del libreto, había convencido a Pablo Picasso para que diseñara el decorado, el vestuario y el telón. En febrero, Cocteau y Picasso viajaron juntos a la capital italiana, donde la compañía de Serguéi Diághilev había instalado su cuartel de invierno en el Grand Hotel de Russie. Allí, el director de orquesta Ernest Ansermet fue testigo de cómo Picasso «se enamoró de una de las bailarinas de nuestro ballet, que se alojaba en el mismo hotel que yo, y él, que sin duda estaba acostumbrado a mujeres dóciles, se enfrentó por primera vez —supongo— a una dura resistencia, que solo cedió cuando quedó claro que estaba realmente enamorado y que su amor desembocaría en matrimonio»². A mediados de marzo, Picasso envió a su amigo, el poeta Guillaume Apollinaire, que se encontraba en París, «los versos que las bailarinas del ballet han escrito para mí» y en los que, entre otras cosas, se decía: «Estamos esperando que Picasso se declare a la Khokhlova»³. Esta fue la confirmación oficial, por así decirlo, del inicio de la relación del pintor con la bailarina Olga Khokhlova, diez años más joven que él⁴.

fig. 26

Olga Picasso con vestido de Chanel en la Villa Les Sables, Juan-les-Pins, 1920
Gelatina de plata, 11,9 × 17,6 cm
Musée national Picasso-Paris
Inv. APPH6477

1 Chanel fue también una de las personas invitadas al estreno; véase Madsen 1990b, p. 90.

2 Cita en Palau i Fabre 1999, p. 486.

3 Citado en Mössinger, Ritter y Drechsel 2002, p. 135.

4 Olga Stepanovna Khokhlova, nacida el 17 de junio de 1891 en Nizhin (actual Ucrania) y fallecida el 11 de febrero de 1955 en Cannes.



fig. 27

Olga Khokhlova, Pablo Picasso, Maria Chabelska y Jean Cocteau, el día del estreno de *Parade*, París, 18 de mayo de 1917
 Negativo a la gelatina de plata sobre nitrato de celulosa, 11,5 × 6,9 cm
 Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

Hija de Lydia Khokhlova (de soltera Vinchenko) y Stepan Khokhlov, coronel del ejército imperial, creció con tres hermanos y una hermana en San Petersburgo, donde recibió una educación propia de la alta burguesía, que incluía, entre otras disciplinas, danza clásica⁵. En 1911, a la edad de veintinueve años, Olga superó la exigente audición de los Ballets Rusos de Diaghilev y, desde entonces, viajó con la compañía por Europa y Estados Unidos, lo que no contó con la plena aprobación de su conservadora familia. En 1917, en pleno apogeo de su carrera como bailarina, Olga Khokhlova conoció a Pablo Picasso, que sin duda se sintió atraído tanto por su buena educación como por su belleza⁶. Olga era una joven hermosa y elegante, con rasgos uniformes, pelo largo castaño rojizo, ojos verdes y la figura menuda y ágil de una bailarina⁷. Su sentido para vestir a la moda se refleja ya en las primeras fotografías, incluida la que se muestra aquí: al igual que su compañera Maria Chabelska, situada junto al elegante Jean Cocteau, Olga Khokhlova luce un diseño de última moda al lado de Pablo Picasso, vestido asimismo de acuerdo con la ocasión. Olga viste un conjunto de tela oscura y suave caída, compuesto por una chaqueta larga, hasta los muslos, con cuello marinero de color claro y cinturón ancho, y una falda ligeramente por encima de los tobillos, probablemente con bolsillos a los lados. El conjunto, al igual que el resto de los accesorios, como el sombrero de ala ancha y los zapatos de tacón adornados con un lazo, recuerda a una ilustración de los primeros diseños de Chanel, de julio de 1916, publicada en la revista de moda *Les Éléances Parisiennes* [fig. 28].

5 Para más información sobre el origen y la educación de Olga Khokhlova, véanse, entre otros, Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017; Godefroy 2010; Richardson 2007.

6 Véase Gilot y Lake 1967, p. 140; Marina Picasso 2001, p. 53; Larralde y Casenave 1995, p. 47; Mössinger, Ritter y Drechsel 2002, p. 136.

7 Véanse, entre otros, Richardson 2007, p. 6; Richardson 2014, p. 84; y Baldassari 1998.

Conjuntos en punto.
Modelos de Gabrielle Chanel,
publicado en *Les Éléances
Parisiennes*, julio de 1916,
ilustración XI



En aquella época, Gabrielle Chanel dirigía exitosas tiendas de moda en París, Deauville y Biarritz, donde fiel a su conocido lema «El lujo no es lo contrario de la pobreza, es lo contrario de la vulgaridad»⁸, ofrecía creaciones exquisitas de una sencillez moderna y desenfadada. Sobre todo, los tejidos flexibles y elásticos de punto, con los que tanto le gustaba trabajar, eran lo suficientemente funcionales, versátiles y cómodos como para satisfacer las exigencias de la «nueva mujer» que se puso de moda después de la Primera Guerra Mundial y que la propia *couturière* había encarnado perfectamente años antes⁹.

Hoy en día no es posible saber si el traje que Olga luce en la fotografía de 1917 era de Chanel; sin embargo, no cabe duda de que refleja el estilo de la diseñadora, de la que la esposa de Picasso fue clienta habitual como tarde desde 1920, según se ha podido constatar [fig. 26]¹⁰. Muchos años después, el compositor Igor Stravinsky dijo lo siguiente sobre Olga Khokhlova, a quien había conocido en Roma en 1917: «tenía muchos trajes nuevos de Chanel para mostrar, además de a Picasso, y, de repente, el gran pintor no faltaba en ningún cóctel, teatro o cena»¹¹. En estas palabras parece latir el reproche que sobre todo biógrafos posteriores de Picasso hicieron al pintor en el sentido de que su relación con Olga le había alejado de la bohemia artística en favor de un estilo de vida cada vez más sofisticado. Sin embargo, es un hecho cierto que a Pablo ya le gustaba vestir con elegancia incluso antes de conocer a Olga¹² y que gracias a la mediación de la mecenas Eugenia Errázuriz, tuvo acceso a los círculos de la alta sociedad. Se sentía orgulloso de haber conquistado a la hermosa y bien educada Olga¹³, a la que en julio de 1917 presentó a su madre en Barcelona. En esta ciudad compró también a su novia el vestido de gasa negra adornado con flores de colores que luce en el famoso *Retrato de Olga en un sillón*, pintado poco después en París¹⁴. Fue la propia Olga quien, al parecer, bordó la floreada tapicería del sillón según un boceto de Picasso¹⁵, lo que evoca una vez más su educación como «hija de

8 Citado según «10 citations mythiques de Coco Chanel», en *Vogue Paris*, 19 de agosto de 2021, en <https://www.vogue.fr/mode/inspirations/diaporama/citation-mode-coco-chanel-gabrielle-mode-icone/44259> (consultado por última vez el 21/03/2022). Véase Garnier 1987, p. 27.

9 Véanse las imágenes en, por ejemplo, Charles-Roux 1979, p. 106; Fashion Manifesto 2020, p. 22; Morand 2009, p. 40. Más información sobre Chanel como personificación de un estilo moderno inconfundible en Chaney 2011, p. 234 y ss.; Fashion Manifesto 2020, pp. 7 y 108; Hays 2011, p. 26; Koda y Bolton 2005, pp. 11, 20 y 23 y ss.; Mackrell 1992, p. 9; Madsen 1990b, p. 115.

10 Esta información se ha obtenido de las facturas en poder de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, cuya relación pudieron examinar las autoras. Si Olga había adquirido ya con anterioridad prendas en Chanel o si la exitosa diseñadora, de la que es sabido que en ocasiones vistió gratis a mujeres que admiraba, le

regaló algún modelo, es algo que pertenece al terreno de lo hipotético. Véase también Chaney 2011, fig. 21, Richardson 2007, p. 112; Hays 2013, p. 25. En Patrimonio de Chanel se conserva una chaqueta temprana de Chanel de punto de seda con cuello marinero, de la que existen pocos ejemplares, que presenta similitudes con los modelos aquí citados (véase Fashion Manifesto 2020, p. 29, n.º 1).

11 Stravinsky y Craft 1959, p. 117.
12 Véase Larralde y Casenave 1995, p. 48; Richardson 2007, p. 51; Pierotti 2018, p. 56; Widmaier Picasso 2003, p. 25.

13 Véase Richardson 2007, pp. 59 y 133; Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 278.

14 Véase Fitzgerald 1996; Godefroy 2016, p. 44; Richardson 2007, p. 59. El vestido se conserva actualmente en el Musée national Picasso-Paris (inv. MP1985-1); agradecemos a Emilia Philippot esta información.

15 Véase Richardson 2007, p. 76; fotografía en Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 286.



fig. 29

Pablo y Olga Picasso en la Villa La Mimosaeraie, 1918
 Gelatina de plata, 11,7 × 6,8 cm
 Fundación Almire y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

una buena casa», que junto a las labores de aguja incluía tradicionalmente, entre otras habilidades, la música y la economía doméstica. El mismo origen tenían otras exigencias tanto morales como materiales de la joven mujer, a la que, por un lado, se describe como una dama de gusto exquisito y costoso y, por otro lado, como una mujer burguesa, bien educada, reservada y prosaica¹⁶. Estos rasgos de carácter se reflejan en la famosa advertencia que Diághilev hizo a Picasso en Roma en 1917: «Con una rusa, uno se casa»¹⁷, que, sin embargo, no consiguió asustar al pintor, firmemente decidido a formar una familia con Olga. Para ella, que se había convertido en una persona apátrida y sin hogar tras el estallido de la Revolución de Octubre rusa, el matrimonio con el admirado artista debió parecerle particularmente atrayente, más aún cuando una prolongada lesión en la pierna, en abril de 1918, había truncado (de momento) su carrera como bailarina¹⁸.

El 12 de julio de 1918, Pablo y Olga contrajeron matrimonio civil en París, al que, por deseo expreso de la novia, siguió una ceremonia religiosa por el rito ortodoxo en la iglesia rusa. Jean Cocteau, uno de los testigos de Picasso, describe escuetamente esta última en una carta que escribió a su madre el mismo día de la boda: «Yo sostenía una corona de oro sobre la cabeza de Olga y todos parecíamos representar *Boris Godunov*. Una ceremonia muy hermosa. Una boda auténtica. Almuerzo en el Meurice. Misa de azul cielo. Olga de raso, punto y tul blancos. Muy Biarritz»¹⁹. Según varias fuentes, Gabrielle Chanel, que había conocido a Pablo Picasso, Jean Cocteau y Misa Godebska durante una cena en casa de la actriz Cécile Sorel en París en mayo de 1917, asistió también a la celebración de la boda de Olga y Pablo Picasso²⁰.

16 Véase, entre otros, Marina Picasso 2001, p. 54; Daix 1993, pp. 182 y 184; Mössinger, Ritter y Drechsel 2002, p. 136; Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 15; Richardson 2007, pp. 690, 188 y 235. También en las obras de Picasso, el temperamento de Olga se muestra polifacético y escurridizo, lo que, por un lado, avala la capacidad del artista para percibir y traducir visualmente las diferentes capas de una personalidad, pero, por otro lado, revela también que a la antigua bailarina le gustaba meterse en diferentes papeles (véase Palau i Fabre 1999, pp. 197 y 217; Richardson 2007, p. 6).

17 Citado, entre otros, en Richardson 2007, p. 5; Richardson 2014, p. 84; Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 275; Widmaier Picasso 2003, p. 48.

18 En una carta que Olga escribió a Pablo, fechada el 25 de marzo de 1918, en la que ella le asegura su amor, aunque al mismo tiempo teme el compromiso, queda patente que Olga no se casó con Picasso por interés, sino por amor. (En el verano de 1917, la madre de Picasso había advertido a la joven rusa en Barcelona acerca del matrimonio con el egocéntrico artista). Véase Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 277; Richardson 2007, p. 52.

19 Citado según Charles-Roux 1979, p. 176; véase Godefroy 2016, p. 47; y Richardson 2007, p. 85.

20 Así lo refiere (sin más pruebas) Charles-Roux 1990, p. 278; Chaney 2011, p. 224. A la ceremonia, celebrada en tiempos de guerra, no asistieron familiares ni de Picasso ni de Olga.



fig. 30

Pablo Picasso
Olga en un sillón, 1918
 Lápiz sobre papel, 36 × 26 cm
 Colección privada

No se puede saber con certeza si el vestido de la novia era un diseño de Chanel, pero la descripción de Cocteau así parece sugerirlo, al igual que varias fotografías posteriores que muestran a Olga con el traje nupcial²¹, muy de estilo Chanel [fig. 29]. Las fotografías fueron tomadas en Biarritz en la exclusiva Villa La Mimoseiraie, propiedad de Eugenia Errázuriz, donde los recién casados se alojaron, por invitación de la entrañable amiga de Picasso, dos semanas después de la boda para pasar la luna de miel²². En las imágenes, Olga, que todavía usaba bastón debido a su lesión en la pierna, viste un vestido de color claro, largo hasta la pantorrilla, de un tejido suave y fluido —que podría ser punto de seda— con escote cuadrado, mangas extralargas abotonadas en las muñecas, cintura marcada y adornos en el cuerpo y la falda. Un tocado de seda blanco con velo, medias y zapatos blancos, así como un collar largo, que Olga luce también en otras fotografías, completan el atuendo. Al parecer, el mismo vestido y el collar pueden verse en un dibujo a lápiz de Picasso, realizado más o menos en la misma época, que supuestamente representa a la esposa del marchante de arte Paul Rosenberg²³ [fig. 30], pero cuya identificación es dudosa debido al vestuario. Es difícil imaginar que *madame* Rosenberg tomara prestado el vestido de novia de la esposa de Picasso para que el artista, del que su marido sería representante, pintara su retrato. Aunque la señora Rosenberg hubiera tenido un vestido igual, difícilmente lo habría combinado con un collar como el de Olga, imitando así —exceptuando el tocado— el traje nupcial de la mujer de Picasso. Más bien cabe suponer que el dibujo en cuestión es en realidad un retrato de Olga, como apuntan también los rasgos faciales y su típico peinado recogido con raya en medio.

21 Véanse las fotografías mencionadas en Richardson 2007, pp. 84 y 87; Godefroy 2016, p. 47; y Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 95.

22 En Biarritz, Chanel dirigía una renombrada y exitosa *Maison de Couture* desde 1915. Sus diseños, tanto de una elegancia deslumbrante como sobrios, respondían perfectamente al estilo de vida del exclusivo balneario de la costa vasca. Durante la guerra, allí encontraron una clientela exquisita y cosmopolita, integrada por franceses acaudalados, rusos blancos exiliados y clientas que cruzaban la frontera desde España, que se mantuvo neutral durante la contienda, entre las que incluso figuraba la reina Victoria Eugenia.
 23 Palau i Fabre 1999, p. 106, n.º 291.



fig. 31

Olga Picasso en la Villa La Mimoseiraie
con estudios de la serie *Mujer en un sillón*, 1918
Gelatina de plata, 11,1 x 6,8 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid

Fue en Biarritz donde los Picasso y los Rosenberg se conocieron y sentaron las bases de las futuras relaciones comerciales. Gracias a la mediación del marchante, cuando Olga y Pablo regresaron a París se mudaron a un amplio piso del número 23 de la rue La Boétie, situado en el elegante distrito octavo, junto a la galería de Rosenberg y a poca distancia de la sede de Chanel en el número 31 de la rue Cambon. Pablo instaló su estudio en la parte delantera de la vivienda, mientras la vida privada y social se concentraba principalmente en la parte trasera. Olga se volcó de lleno en su nuevo papel de «señora de la casa»: se ocupaba con esmero de los asuntos de Picasso y de la contratación de personal, recibía visitas y daba fiestas en el piso, amueblado básicamente a su gusto. Algunos años más tarde, en 1932, los fotógrafos Cecil Beaton y Brassai visitaron a Picasso en la rue La Boétie. Los dos describen el hogar conyugal como a primera vista burgués y decorado de forma convencional, pero también mencionan unánimemente ciertos elementos desconcertantes²⁴. Las imágenes de Olga en un entorno doméstico, en las que siempre aparece elegantemente vestida refuerzan esa impresión. En ellas es evidente su predilección por las pieles, confirmada reiteradamente por sus coetáneos [cats. 71 y 72]. En una carta fechada el 2 de noviembre de 1919, el historiador de arte británico Clive Bell, que conocía al matrimonio Picasso, escribió que Olga amaba las pieles y «aprovechaba el frío para correr de un lado a otro con sus nuevas adquisiciones»²⁵. En relación con ello se observa de nuevo un estrecho paralelismo con la moda de Chanel: en el invierno de 1917-1918, la *couturière* tuvo un gran éxito con vestidos de punto combinados con piel²⁶ y también en colecciones posteriores aparecen siempre creaciones adornadas con pieles [cat. 73].

Es fácil suponer que Olga tendría en su guardarropa modelos de Chanel de esas características.

24 Véase Beaton 1961, pp. 335 y ss., que habla también aquí de su primer encuentro con Picasso, añade: «En cierto sentido me sorprendió ver que vestía trajes azules totalmente convencionales con camisa blanca»; véase también Brassai 1966, p. 11. En septiembre de 1925, Picasso había alquilado el piso situado encima de la vivienda conyugal y trasladado allí su estudio.

25 Citado en Richardson 2007, p. 75, nota 44. Véanse otras fotografías de Olga con prendas guarnecidas con pieles en Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, pp. 23, 27, 43, 56, 63, 116 y ss.

26 Véase Madsen 1990b, p. 90; véase también Hays 2011, p. 27.



Clive Bell acompañó a Pablo Picasso de compras en Londres, donde, según el testimonio del historiador, vistió al artista como un perfecto *gentleman*²⁷. El motivo de la estancia del matrimonio Picasso en Londres de mayo a julio de 1919, donde participaron activamente en la vida social, fue el trabajo de Pablo en el decorado y el vestuario de *El sombrero de tres picos*, la última producción de los Ballets Rusos de Diaghilev. Eugenia Errázuriz, que entonces vivía en Londres, había enviado al artista un traje a medida y un paletó a cuadros antes de su partida de París²⁸. En algún momento se presumió que Olga vestía esa prenda en una fotografía que muestra a la pareja en el taller de Pablo en Londres en el verano de 1919 [cat. 79]²⁹. Sin embargo, todo apunta a que el conjunto de cuadros blanco y negro era, de hecho, una creación de Chanel, que Olga tenía en su guardarropa desde hacía un año como mínimo³⁰. Así lo demuestra una fotografía tomada durante la luna de miel en Biarritz, en la que se ve a Olga Picasso con una falda de cuadros plisada, combinada con una blusa blanca, y el conocido collar largo [fig. 31]. Autenticada por el Patrimoine de Chanel, la procedencia de la falda queda confirmada también por un artículo ilustrado con fotografías publicado en la edición norteamericana de la revista *Vogue* en febrero de 1917 [fig. 32], en el que el conjunto se define como «elegante y equilibrado» y se describe así: «A cuadros blancos, negros y grises, el vestido de Chanel confeccionado en punto cae en líneas casi rectas, si bien la falda es plisada y se abre elegantemente con los movimientos de la usuaria. La chaqueta, con bolsillos de plastrón y cinturón flexible, también es de color gris»³¹. Como no era inusual que se introdujeran variaciones en prendas confeccionadas a partir de modelos de alta costura, es razonable suponer que Olga vistiera una de esas variaciones: un traje con la falda y la parte superior confeccionadas con la misma tela.

En Londres, Olga se encontró con sus antiguos compañeros de los Ballets Rusos, que habían sido para ella una especie de familia sustituta, especialmente cuando la situación política de su país la obligó a separarse de sus padres y hermanos. Olga volvió a tomar clases de baile con el maestro de ballet de Diaghilev, Enrico Cecchetti. Aunque más tarde, muy a su pesar, dejó la danza por completo, siguió siendo una «bailarina en espíritu» durante toda su vida, posando incluso como bailarina de ballet clásico en fotografías privadas, y nunca viajó sin su tutú en el equipaje³².

27 «Le equipé como a un perfecto caballero inglés, al menos teniendo en cuenta que un caballero inglés es cuestión de zapatos, sombreros y corbatas». De una carta de Clive Bell, 4 de agosto de 1919; aquí citado según Richardson 2007, p. 132, nota 103.

28 Véase Richardson 2007, p. 117.

29 Véase Pierotti 2018, p. 112, nota 115.

30 Al parecer, Olga Picasso vestía los diseños de Chanel durante bastante tiempo, lo que demuestra que los tenía en gran aprecio.

31 *Vogue* (EE. UU.), febrero de 1917. En los archivos de Patrimoine de Chanel hay documentación en la que se ve a Olga con la misma indumentaria y una ilustración en color del traje con la falda independiente.

32 Véase Godefroy 2010; Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 276; Richardson 2007, pp. 117 y 163; Richardson 2014, p. 87 y 129 y ss.

Olga Picasso con vestido de Chanel
 en la Villa Les Sables, Juan-les-Pins,
 verano de 1920
 Gelatina de plata, 12 x 7,9 cm
 Fundación Almine y Bernard
 Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid

De nuevo en París, el matrimonio Picasso se lanzó a la vida social sofisticada y brillante de los legendarios «locos años veinte»: fue el comienzo de lo que un viejo amigo de Picasso, el pintor y poeta Max Jacob, llamó el «periodo duquesa», una fase que duró años, durante la cual al pintor le gustaba asistir a aquellas fiestas extravagantes en las que la vanguardia artística se mezclaba con la alta sociedad³³. Su elegante esposa Olga estaba siempre a su lado. En una fotografía de 1920 posa radiante con un vestido de noche de tul bordado en plata con tirantes estrechos; a la altura de las caderas, del cinturón bajo caen sendas cascadas de tul sobre la falda, que llega hasta la pantorrilla [fig. 33]. En el número de abril de 1920 de *Harper's Bazaar* hay una ilustración de ese mismo vestido, perteneciente a la colección de importación del minorista neoyorquino Henri W. Bendel, que incluye la siguiente descripción: «París siempre está encantado con el tul para adornar los vestidos de noche, y esta temporada lo encontramos más a menudo que nunca en forma de drapeado. Chanel lo usa en color gris pálido para crear dos *paniers* que complementan un vestido confeccionado en tejido de malla gris bordado en plata sobre charmeuse gris»³⁴ [fig. 34]. A la misma colección pertenece muy probablemente un vestido de noche con tirantes dobles estrechos y cinturón de tul tipo fajín que se conserva en la colección del Instituto del Traje de Kioto [fig. 35]: confeccionado en tul de seda marrón con bordados florales sobre charmeuse del mismo color, presenta sorprendentes paralelismos con el vestido de Olga en cuanto a material, adornos y silueta³⁵.

Cuando se tomó la fotografía, Olga estaba embarazada, y tras el nacimiento de su hijo Paulo, en febrero de 1921, se concentró en su nuevo papel de madre y en la vida familiar doméstica. Pablo, en cambio, siguió disfrutando de «la buena vida» en medio del *beau monde* de París. El cabaret Le Bœuf sur le Toit, que abrió sus puertas a finales de 1921, se convirtió rápidamente en el lugar de encuentro preferido de la llamada «café society», donde «[los hombres] debían vestir de esmoquin y las mujeres, creaciones de Chanel, Lanvin o Vionnet»³⁶. En los «dorados años veinte», entre los clientes habituales figuraban, además de Picasso, Chanel, amiga de Cocteau, y Misia. El célebre pintor y la exitosa diseñadora de moda ya habían entablado una estrecha amistad en el verano de 1921 cuando él trabajaba en el ballet *Cuadro flamenco* de Diághilev, de inspiración española. La amistad era realmente estrecha, hasta el punto de que Pablo se alojó en repetidas ocasiones en el lujoso piso que ella poseía en la rue du Faubourg Saint-Honoré, mientras su esposa y el bebé pasaban el verano en Fontainebleau³⁷.



33 Véase, entre otros, Gilot y Lake 1967, pp. 140-142; Pierotti 2018, p. 54; Widmaier Picasso 2003, p. 52.

34 «Lavish Frocks that Bestow a Conscious Grace. Models from Henri W. Bendel», en *Harper's Bazaar*, abril de 1920, p. 98.

35 Una factura de 7 de mayo de 1920 que se conserva en la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte demuestra que Olga adquirió en Chanel un «Robe du soir argent» (traje de noche color plata). En Patrimoine de Chanel y en el Kunstmuseum Den Haag se conservan vestidos similares.

36 Richardson 2007, p. 208.

37 Véase Charles-Roux 1990, p. 247 y ss.; Delay 1983, p. 120; Chaney 2011, p. 224; Richardson 2007, p. 190; Zilkowski 1999, p. 143.

fig. 34

Vestido de noche de Chanel
(a la izquierda) en tul bordado
en plata sobre charmeuse de seda
gris claro, ilustración de *Harper's
Bazaar*, abril de 1920, p. 98



fig. 35

Gabrielle Chanel
Vestido de noche, hacia 1920
Tul de seda bordado sobre
charmeuse de seda
Instituto del Traje de Kioto
Inv. AC3645 80-30-1



Todavía en 1932, Brassai describe vívidamente el estilo de vida burgués que Picasso llevaba cultivando desde los años veinte: «Lo había conseguido, poseía todo lo que corresponde a un artista consagrado: un Hispano Suiza con chófer vestido de librea, los mejores trajes a medida, perros de raza, un piso dúplex de clase alta, un pequeño castillo en Normandía [...], una caja fuerte y una hermosa novia... No faltaba nada. Como señor del castillo, Picasso recibía en su salón al conde Étienne de Beaumont, a Misia Godebska, Erik Satie, Manuel de Falla, Arthur Rubinstein, Jean Cocteau, a las celebridades del momento y al *Tout-Paris*, salía mucho, asistía a los estrenos de teatro y de ballet, a las recepciones y a las grandes fiestas, siempre acompañado de su bella y elegante esposa. Estaba en el apogeo de su periodo mundano³⁸. No solo las descripciones de sus amigos, sino también numerosas fotografías dan testimonio del alto nivel de vida del matrimonio Picasso, siempre vestidos con la elegancia y corrección que exigían los distintos actos sociales. La vida familiar al estilo de la alta burguesía está también documentada en fotografías, así como en una serie de películas privadas. A diferencia de los cuadros de su marido, en los que a menudo aparece seria, melancólica e introvertida, y más tarde también agresiva y amenazante, Olga Picasso aparece en ellas como una mujer sonriente, extrovertida y fotogénica que sabía situarse con naturalidad y seguridad ante el objetivo de la cámara. Olga mantenía conscientemente la apariencia impecable de una esposa respetable y respetada y una vida familiar armoniosa, incluso cuando esto ya no se correspondía con la realidad y Pablo se había cansado de ella y del *beau monde*³⁹. En las películas, Pablo, Olga y su hijo Paulo siguieron apareciendo, ella como «señora de la casa» y él como «padre de familia» hasta los años treinta, por lo general vistiendo prendas inmaculadas según el gusto burgués. Las fotografías muestran claramente que, sobre todo para Olga, una apariencia elegante y a la moda era importante en cualquier situación de la vida y que, aparentemente, escogía prendas de Chanel para ello. Al menos en un caso hay pruebas concretas: una película de 9,5 mm, probablemente rodada por Picasso en Honfleur en abril de 1927, muestra a Paulo montando un burro acompañado de su atenta madre [fig. 36]. Olga viste un abrigo abierto, de caída holgada y tela suave de un color intermedio, con la parte delantera más clara y un amplio cuello de solapa tipo chal. El equivalente gráfico se encuentra en una ilustración de varios modelos de Chanel que se publicó el 1 de noviembre de 1926 en la edición norteamericana de *Vogue* [fig. 37]. Bajo el título «El tweed es un elemento esencial del guardarropa elegante: tanto en la ciudad como en el campo, la moda es el tweed», el artículo dice lo siguiente sobre el abrigo en cuestión: «La parte delantera de armiño blanco es la nota radicalmente nueva de este abrigo de tweed para la ciudad». Una factura de la casa Chanel que se conserva en los archivos de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, confirma que Olga adquirió allí un abrigo beige de tweed y piel en diciembre de 1926. Es casi seguro que se trata del modelo que aparece en la película. Dos «tiras de fotografías de fotomatón» fechadas hacia 1928, en las que Olga aparece con Paulo, «demuestran que usó ese mismo abrigo en repetidas ocasiones»⁴⁰.

fig. 36

Fotograma de una película original con Olga y Paulo Picasso, Granja Saint-Siméon, Honfleur, abril de 1927. Película en blanco y negro, 9,5 mm. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid



38 Brassai 1966, p. 9.
 39 Véase Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, pp. 186-201.
 40 Reproducida en *ibid.*, pp. 167 y 177.

«Tweed is an essential of the smart wardrobe...», ilustración de «Francis» en *Vogue* (EE. UU.), con un abrigo de Chanel a la derecha, 1 de noviembre de 1926, p. 76
Kunstabibliothek Berlin, colección Modebild



En la época en que se tomaron esas fotos, el matrimonio de los Picasso se estaba convirtiendo a pasos agigantados en una fachada mantenida solo de forma intermitente por ambos miembros de la pareja, y es posible que la exbailarina tuviera que recurrir a su talento como actriz en más de una ocasión. Pablo y Olga se separaron en junio de 1935. A la separación siguió una amarga guerra y la creciente y sistemática denigración de la primera esposa de Picasso por parte de biógrafos cercanos al artista⁴¹. El origen de semejante desprecio se encuentra, entre otras opiniones, en las memorias de Françoise Gilot, más tarde pareja de Picasso, que conoció a Olga en 1946 y la describió como «una mujer pequeña, pelirroja, de mediana edad, con una boca de labios estrechos y apretados. [...] Su rostro arrugado estaba salpicado de pecas, y sus ojos claros de color gris verdoso iban de un lado a otro cuando hablaba, pero nunca te miraban directamente». A la joven amante de Picasso, Olga le pareció «extremadamente neurótica [...], una criatura infeliz, incapaz de afrontar la situación en la que se encontraba», y añade: «Nunca he visto una persona más solitaria que ella»⁴². Esta opinión contrasta, sin embargo, con fotografías posteriores de Olga, en las que sigue mostrándose como una mujer elegante vestida siempre con esmero⁴³. Esta impresión coincide tanto con el recuerdo que Marina Picasso tiene de su estilosa abuela como una persona realmente refinada, con una dignidad innata, de carácter equilibrado y con sentido de la elegancia⁴⁴ como con el análisis de Olivier Widmaier Picasso, quien define a la Olga en edad avanzada como una «mujer honorable» de carácter bastante fuerte: «No concedía ninguna importancia al dinero y mantenía la condición de mujer casada, una respetabilidad de cara al exterior»⁴⁵. El nieto de Marie-Thérèse Walter, que «sustituyó» como amante a la esposa de Picasso afirma: «Olga es un misterio: por sí misma como persona, pero también por lo que representa»⁴⁶. Una mirada más cercana a Olga Khokhlova, que de 1917 a 1935 fue la «mujer al lado de Picasso», deja muchos interrogantes y contradicciones sin resolver, tanto en lo que atañe a su personalidad como a su imagen en la obra del artista. Sin embargo, la elegancia de Olga en su forma de vestir es una constante llamativa, estrechamente relacionada con la moda de Chanel.

41 Véase al respecto Fitzgerald 2017.

42 Gilot y Lake 1967, p. 196 y ss.

43 Véase Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017, p. 282. Alice Derain habla de Olga en un tono similar: «La primera vez que la vi, la confundí con la criada; era una mujer corriente con la cara llena de pecas» (citado según Mössinger, Ritter y Drechsel 2002, p. 132; comentario similar también en Daix 1993, p. 158).

44 Véase Marina Picasso 2001, pp. 50-54.

45 Widmaier Picasso 2003, p. 64.

46 *Ibid.*, p. 47.



OLGA PICASSO

Pablo Picasso, *Olga con corona de flores*, 1920 [cat. 62]



50 Pablo Picasso
Autorretrato, hacia 1918-1920
Lápiz sobre papel, 32,4 × 22 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



51 Pablo Picasso
Cabeza de mujer (Olga), 1917
Óleo sobre lienzo, 22 × 16 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el arte, Madrid





52 Gabrielle Chanel
Vestido, 1922-1924
Seda, encaje, cordón
y brocado de seda
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1922-1924.2

53 Pablo Picasso
Olga Picasso, sentada, 1918
Lápiz sobre papel, 36,5 × 27,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid

54 Pablo Picasso

Olga sentada, 1920

Lápiz y carboncillo sobre papel, 50,6 × 36,7 cm

Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid





55 Pablo Picasso
Olga pensativa, 1920
Carboncillo y lápiz sobre papel,
62 x 48,1 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



56 Pablo Picasso
Retrato de Olga, 1920
Lápiz y carboncillo sobre papel,
30,9 x 24,3 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



57 Pablo Picasso
Biombo, recto, hacia 1922
Óleo sobre lienzo, 151 × 70 cm cada panel
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



58 Olga Picasso en el salón del apartamento de la rue La Boétie, 23, París, hacia 1923-1924. Detrás de Olga, el biombo pintado por Picasso hacia 1922
Negativo a la gelatina de plata sobre nitrato de celulosa, 6,9 × 12,1 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid



59 Pablo Picasso
Biombo, verso, hacia 1915-1916
Óleo sobre lienzo, 151 × 70 cm cada panel
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



60 Olga Picasso leyendo en el salón
de la rue La Boétie, París, 1920
Gelatina de plata, 12,3 × 7,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid





61 Gabrielle Chanel
Vestido de día, hacia 1925-1926
Crepé de seda
Stiftung August Ohm,
Hamburgo

62 Pablo Picasso
Olga con corona de flores, 1920
Carboncillo sobre papel, 61 × 49 cm
Musée national Picasso-Paris,
donación Jacqueline Picasso
Inv. MP1990-68





63 Gabrielle Chanel
Vestido, 1918-1920
Crepé de seda y cuentas de azabache
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1918-1920.1

64 Pablo Picasso
Retrato de Olga Khokhlova, 1917
Óleo sobre lienzo, 120 × 75 cm
Fondation Marie Anne Poniatowski Krugier



65 Pablo Picasso
*Mujer con sombrero, sentada
en un sillón*, 1920
Lápiz de cera sobre papel, 42,5 × 27 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid

66 Pablo Picasso
Mujer con sombrero blanco, 1921
Óleo sobre lienzo, 118 × 91 cm
Musée de l'Orangerie, París
Inv. 1963-72







67 Gabrielle Chanel
Abrigo, 1920-1925
Lana y seda
Colección Tirelli Trappetti

68 Pablo Picasso
Mujer leyendo, 1920
Óleo sobre lienzo, 100 × 81,2 cm
Musée de Grenoble, donación del artista, 1921
Inv. MG. 2132





69 Gabrielle Chanel
Capa, 1926
Seda y plumas
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.PE.1926.1

70 Pablo Picasso
Olga Picasso, 1918
Lápiz y carboncillo sobre papel, 27 × 19,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



71 Pablo Picasso
Olga sentada, 1923
Bistre y óleo sobre lienzo, 27 × 22 cm
Museo Picasso Málaga, donación
de Bernard Ruiz-Picasso
Inv. MPM2.135

72 Pablo Picasso
Retrato de Olga con cuello de piel, 1922-1923
Óleo sobre lienzo, 73 × 60 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



73 Gabrielle Chanel
Vestido de día, hacia 1922
Seda, crepé de China y piel de armiño
Staatliche Museen zu Berlin,
Kunstgewerbemuseum
Inv. W-1976,52 a,b

74 Pablo Picasso
Arlequín con espejo, 1923
Óleo sobre lienzo, 100 × 81 cm
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid
Inv. 709 (1979.87)









75 Gabrielle Chanel
Vestido, 1917-1919
Tul de seda, crepé de seda
y cuentas de azabache
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1917-1919.1

76 Pablo Picasso
Arlequin (Léonide Massine), 1917
Óleo sobre lienzo, 117 × 90 cm
Museu Picasso, Barcelona, donación
Pablo Picasso, 1919
Inv. MPB 10.941





77 Gabrielle Chanel
Abrigo, 1922-1924
Piel
Colección Tirelli Trappetti
Inv. CHA2

78 Pablo Picasso
Sin título / Arlequín y Polichinela, 1924
Temple sobre papel, 23,7 × 29,5 cm
Colecciones Fundación MAPFRE



79 Pablo y Olga Picasso sentados
en los estudios de Covent Garden, 1919
Gelatina de plata, 7,4 × 9,8 cm
Musée national Picasso-Paris,
donación Sucesión Picasso, 1992,
archivos personales Pablo Picasso
Inv. APPH4776

80 Gabrielle Chanel
Conjunto, 1926-1928
Crepé de China
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.PE.1926-1928.1





F. L. ...
...

à Eugénie
Jean Cocteau
1918

LA ANTÍGONA DE JEAN COCTEAU

Dominique Marny

«NACÍ PARA COMPARTIR EL AMOR Y NO EL ODIO»

Cuando Jean Cocteau decidió presentar «su» Antígona en el Théâtre de l'Atelier, no dudó en encargarse los decorados a Picasso y el vestuario a Chanel.

«Acaso mi experiencia sea un medio de hacer vivir las viejas obras maestras...»¹.

Durante la primavera de 1922, Jean Cocteau se instaló en el pueblo de Le Lavandou, en el departamento de Var, en compañía del joven Raymond Radiguet. A orillas del Mediterráneo, donde se quedaron hasta el otoño, compartieron una intensa complicidad literaria. Radiguet empezó su novela *El baile del conde de Orgel*; Cocteau, por su parte, escribió *La gran separación*, y después *Thomas el impostor*, así como un magnífico libro de poemas, *Plain-Chant*. Y no quedó ahí la cosa: el paisaje, con el mar omnipresente, lo retrotrajo a la cultura de la Antigüedad, y en especial a Sófocles, unido a que un amigo le había traído un cayado de pastor de un viaje a Grecia. Este regalo le insufló el deseo de releer *Antígona*, y también, por qué no, visitar la tragedia estrenada en Atenas el 441 a. C. El 13 de octubre de 1922, Cocteau le escribió a su madre desde Pramoussquier: «Tengo la dicha de reencontrarme con Antígona. Es una persona que en poco se parece a nuestras elegantes, pero que, sin embargo, lleva la elegancia hasta el extremo de morir»². Una vez releído el texto inicial, se embarcó en un proceso que se prolongó hasta el final de sus días: «devolver su tersura a la piel de los mitos». Cocteau, siempre innovador, fue el primero de su generación que tomó este camino.

Los años de guerra y de posguerra dieron origen al cubismo, el movimiento dadá y el surrealismo. Cocteau, poco deseoso de adscribirse a ninguna de estas escuelas, propugnaba el clasicismo. El mismo 13 de octubre propuso

fig. 38

Pablo Picasso
Retrato de Jean Cocteau, 1917
Lápiz sobre papel, 26,3 × 19,4 cm
Colección Orphée y Morgane Dermit

1 Cocteau 1952, p. 20.
2 Cocteau 1989, p. 209.

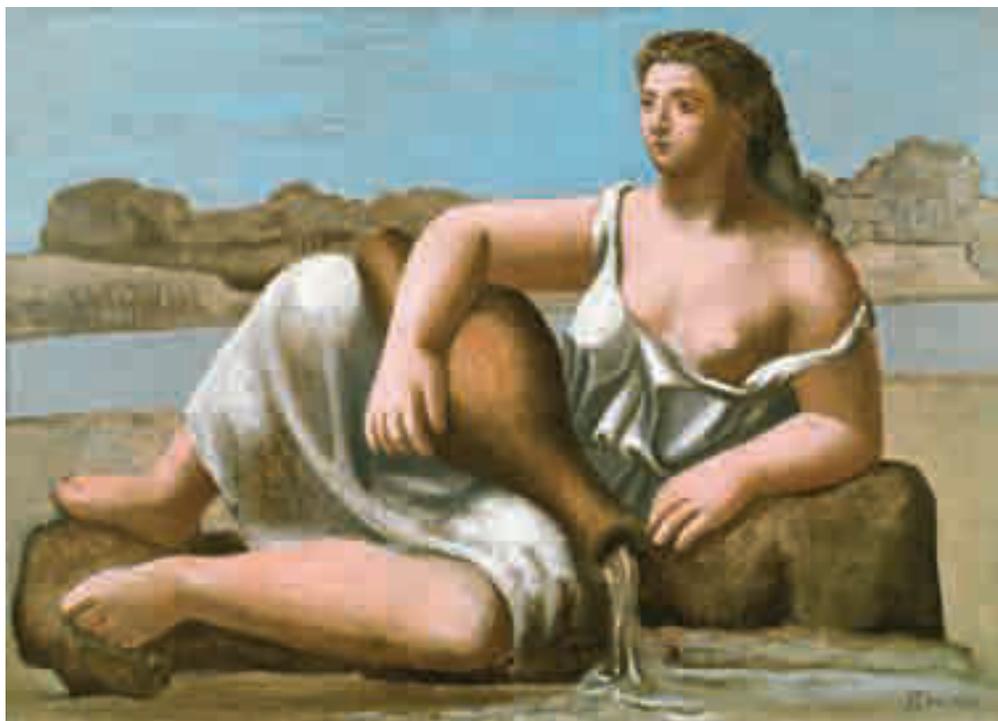


fig. 39

Pablo Picasso
La fuente, 1921
 Óleo sobre lienzo, 64 x 90 cm
 Moderna Museet, Estocolmo,
 donación en 1970 de
 Grace y Philip Sandblom
 Inv. NM 6360

a Arthur Honegger, miembro del grupo de Los Seis, que compusiera la música de la obra, indicándole su preferencia por el uso de un único «instrumento nasal» que diera origen a una música rústica y sombría. Tras aceptar, Honegger entregó cinco partes, escritas, en el caso de las tres primeras, para un dueto de oboe y arpa, mientras que para las dos últimas propuso el corno inglés y nuevamente el arpa. Cocteau le pidió que eliminase el corno. Sin modificar el orden de las escenas, ni el de las interrupciones del coro, el poeta redujo la extensión del texto de Sófocles a la mitad, con lo que imprimía a los diálogos un ritmo más dinámico y menos lírico. Esta contracción da impulso a las palabras, que resaltan la concatenación de los hechos. Una vez finalizada su labor, Cocteau se planteó en qué teatro podría representarse la obra. Charles Dullin, que acababa de comprar el Atelier, quería convertirlo en un espacio único en su género, donde se presentasen obras innovadoras y poéticas, condiciones que *Antígona* cumplía a la perfección. El 2 de noviembre ya debía de estar todo acordado, dado que Cocteau le explica a su madre: «Sobre *Antígona*, los Dullin me han escrito que está hecho»³. El teatro estaba en Montmartre, en la Place Dancourt. Abierto en 1822 con el nombre de Théâtre de Montmartre, pasó por una larga serie de vicisitudes y transformaciones antes de inaugurar una nueva época. Era la señal que esperaba Cocteau para volver. Había llegado el momento de cambiar de nuevo la playa por París, y lanzarse a una aventura exigente y arriesgada: «El dinero solía escasear, y no había nadie que no arrojase el hombro, pegando, cosiendo, pintando, clavando clavos... Cuesta hacerse una idea de las cantidades de amor, desinterés y locura que comportan estos espectáculos, cuyo único rastro en las memorias es un vago resplandor de fósforo»⁴.

«LA FLECHA NEGRA DE TU OJO»

A partir del 10 de noviembre, Cocteau se centra en la organización, empezando por los decorados, que tiene la intención de encargar a Picasso. En 1917 ya habían colaborado en el estreno del ballet realista *Parade* y, bajo la égida de Diághilev, habían ideado un mundo circense para el que Cocteau escribió el libreto y Picasso diseñó el telón y el vestuario. La música había corrido a cargo de Erik Satie. El espectáculo, presentado en el Théâtre du Châtelet en plena guerra, provocó un escándalo. ¡Qué más daba! Cocteau era muy consciente de que su encuentro en 1915 con el pintor español sería uno de los más importantes de su vida. Se vieron por primera vez en Montparnasse, lugar de reunión de muchos artistas y escritores (Modigliani, Kisling, Soutine, Fojita, Brancusi, Cendrars, Jacob...). En el centro de este barrio, que aún conservaba cierto aire campestre, encontraban alquileres moderados, y podían celebrar tertulias en sus cafés predilectos: La Closerie des Lilas, La Rotonde y Le Dôme. El taller de Picasso estaba en el número 5 de la rue Victor Schoelcher. «¡Ese minuto estaba destinado a ser el de un encuentro inimitable, inscrito en los astros...! Pasaste a ser mi guía, y yo no incurriría nunca más en una infracción de mi moral sin temer la flecha negra de tu ojo»⁵, escribió el poeta en una carta enviada a su amigo el 6 de julio de 1961. Mientras tanto retrató varias veces al pintor [cats. 82-84], que le inspiró una oda y diversos poemas,

³ Cocteau 1989, p. 222.

⁴ *Masques*, n.º 1, febrero de 1945.

⁵ Carta de Cocteau a Picasso, 6 de julio de 1961, en Picasso y Cocteau 2018, p. 373.



fig. 40

Jean Cocteau
Coco Chanel, hacia 1930
Lápiz sobre papel, 47,7 × 32 cm
Centre Georges Pompidou, París.
Musée national d'art moderne/Centre
de création industrielle, donación, 2018
Inv. AM 2019-273 (R)

la hija de Edipo, cuyos dos hermanos, Polinices y Etéocles, se matan entre ellos al reivindicar tanto el uno como el otro el trono de Tebas, y presenciar también la rebelión de Antígona contra su tío Creonte, el cual, severo e intransigente, se niega a dar sepultura a Polinices, que ha sido juzgado culpable. En castigo por haber protestado contra la sentencia, la joven es condenada a muerte.

«LA MAYOR MODISTA DE TODOS LOS TIEMPOS»

Un análisis de los factores que mayor impacto tuvieron en la sociedad a lo largo de los años veinte permite entender fácilmente los motivos por los que el personaje de Antígona sedujo a Cocteau. Su juventud, la pureza de su alma, su rebelión contra el orden establecido, su voluntad de no ceder a una imposición masculina y su fidelidad al recuerdo de sus hermanos sintonizaban a la perfección con lo que sucedía en torno al escritor. Las costumbres habían cambiado. Durante la guerra de 1914-1918 las mujeres sustituyeron a los combatientes, dirigiendo granjas, fábricas y comercios, y de ese modo adquirieron una independencia a la que no pensaban renunciar. Profundizaban más en sus estudios, conducían coches propios, bailaban música de jazz y decidían casarse por amor, no solo en cumplimiento de un contrato entre familias. Atento a todos estos cambios, Cocteau buscó la compañía de mujeres creativas e independientes como la modista Coco Chanel [fig. 40], a quien conoció a través de una amiga en común, Misia Godebska, personalidad del *todo París* y musa de artistas famosos. Fue Chanel una de las primeras en modernizar a la mujer del siglo XX liberándola de sus corsés, enaguas, encajes, guipures y demás perifollos que la estorbaban en los siglos anteriores. Con la ayuda de su pareja Boy Capel, inició su trayectoria diseñando sombreros, antes de pasar a otras prendas. Amante de los materiales sencillos, decidió acortar los vestidos y las faldas, optó por cortarlos en punto de lana y seda, primó la comodidad en detrimento del ornato y, para la noche, impuso el negro. En paralelo a su rápido ascenso en el mundo de la alta costura, soñaba con acercarse a los artistas, cosa que logró gracias a Misia, a quien conoció en 1917, en casa de la actriz Cécile Sorel. Misia, que hacía y deshacía famas, se sintió atraída por la discreta modista y se la presentó a Serguéi Diághilev, el empresario de los Ballets Rusos, de los que la propia Misia se había convertido en «eminencia gris». Tras la primera aparición de los bailarines de esta compañía en el escenario del Théâtre du Châtelet, en 1909, no se hablaba de otra cosa que de sus hazañas, y las mujeres se extasiaban cada vez que su estrella, Nijinski, enmarcaba sus piruetas en multicolores decorados que evocaban un Oriente sui géneris. Gabrielle Chanel tenía dinero que invertir, lo cual le iba muy bien a Diághilev, interesado en encontrar mecenas,

mientras que Picasso, por su parte, hizo dos retratos de Cocteau. Dos años después del principio de su relación estuvieron juntos en Roma (en febrero de 1917), estancia que estrechó todavía más sus lazos [fig. 38]. El 12 de julio de 1918, cuando el pintor se casó con la bailarina Olga Khokhlova en la iglesia ortodoxa rusa Saint Alexandre-Nevsky, en la rue Daru de París, Jean Cocteau fue uno de los testigos, junto con Guillaume Apollinaire y Max Jacob. Durante el verano de 1922, Cocteau mandó varias cartas a Picasso, que estaba pasando unos días con Olga y el pequeño Paulo, hijo de ambos, en la localidad turística costera de Dinard, pero en ningún caso recibió respuesta. Era frecuente, por desgracia... Así pues, siguió interesándose por el pintor hasta que recibió noticias suyas. Una curiosa coincidencia: ese mismo verano, en la costa Esmeralda de Bretaña, Picasso pintó unos gouaches que representan a mujeres de inspiración mitológica alrededor de una fuente, y, lo que es más, a dos gigantas vestidas de blanco que corren o bailan por una playa con la cabellera al viento [cat. 111]. El azul del cielo y el del mar (el canal de la Mancha, que bien poco tiene de meridional, dicho sea de paso) hacen pensar en una tierra en la que reina el sol. Esta imagen de libertad e impulso vital podría evocar el mundo de la Antigüedad [fig. 39], que tanto fascinaba por las mismas fechas a Cocteau. Al ser informado del proyecto teatral, Picasso aceptó diseñar los decorados, para gran entusiasmo de la compañía. Mientras tanto ya se habían repartido los papeles. Genica Athanasiou, joven actriz rumana que apenas sabía francés, interpretaría a Antígona, y Ève Longuet a la hermana de esta, Ismena. Charles Dullin encarnaría al rey Creonte. Antonin Artaud sería Tiresias, y Jean Cocteau el coro. A través de ellos, los espectadores podrían asistir al trágico destino de

así que pronto se involucró con la compañía. «Gracias al fasto visible ayudó al fasto secreto de los artistas. Sin que lo dijese nunca nadie, y sin querer dar que hablar, fue la compañera de todas nuestras elucubraciones»⁶, escribió Jean Cocteau, admirador de su talento, sus éxitos y su modernidad, y añadió: «Se la encuentra en todas partes, detrás de todo lo que sea pensamiento y expresión, en una sombra modesta. Prima su amistad con Picasso, Dalí, Stravinsky, Reverdy o conmigo mismo»⁷. Al concebir el vestuario de *Antígona*, Cocteau pensó en quien apodaba «el cisne negro». Las hijas de Edipo tenían que ir bien vestidas, así que pidió ayuda a la mayor modista de todos los tiempos.

«PICASSO SE PASEABA DE UN LADO A OTRO»

Empezaron los ensayos. Pese a haber encargado la puesta en escena a Charles Dullin, Cocteau no podía evitar dar consejos sobre todo, lo cual tensaba el ambiente, teniendo en cuenta que el director no era siempre de talante fácil. Más tarde, Dullin tuvo la honestidad de reconocer lo siguiente: «La gente se ha formado una idea muy falsa de Cocteau. Durante los ensayos de *Antígona* lo vi con tan pocas manías como un buen obrero de París. Pasó varias noches con nosotros trabajando con sus propias manos sin rechistar... No cabe duda de que es un hombre de teatro. Tiene el sentido de la exageración y la trasposición»⁸. A estos piques se sumaban los cambios de humor del atrabiliario Antonin Artaud. El escritor, cuya carrera como actor empezó justo entonces en la compañía de Dullin, se enamoró perdidamente de Genica Athanasiou, a quien dirigió un gran número de cartas y poemas. Pese a los arrebatos provocados por su tormentosa relación, la obra progresa. Cocteau sabe lo que quiere: «Los personajes de *Antígona* no se explican, actúan. Son un ejemplo del teatro con el que habrá que sustituir de nuevo el teatro de cháchara. Cualquier palabra, cualquier gesto, alimentan la máquina»⁹. Se avecina el estreno, y Picasso aún no ha entregado la maqueta de los decorados. ¿Es una manera cruel de jugar con los nervios de Cocteau, una demostración de su poder? Dos días antes de que suba el telón se presenta el pintor en el teatro y se saca del bolsillo un papel arrugado. Dullin se desespera, pero sin motivo. En *Le Rappel à l'ordre*, Cocteau describe la propuesta de Picasso: «Una tela de un azul como el de las bolas de detergente formaba un fondo rocoso de pesebre. Había aberturas a izquierda y derecha, y en medio, en el aire, un agujero por el que se declamaba el papel del coro, a través de un megáfono. Alrededor de este agujero colgué las máscaras de mujeres, chicos y viejos pintadas por Picasso, y las que había hecho yo a partir de sus modelos... Picasso se paseaba de un lado a otro. Empezó frotando una barra de sanguina en la plancha, que se convirtió en mármol por las irregularidades de la madera. Acto seguido cogió un frasco de tinta y trazó una serie de motivos de un efecto magistral. De pronto ennegreció unos cuantos espacios vacíos, y aparecieron tres columnas. La aparición de estas columnas era tan brusca y sorprendente que aplaudimos»¹⁰. Acostumbrado a los grandes escenarios teatrales, Picasso aceptó el reto de trabajar con medios limitados al servicio de un espacio más reducido e íntimo con la idea de transmitir las sensaciones de un día muy caluroso en una tierra donde es omnipresente el sol.

fig. 41

Man Ray
Genica Athanasiou, 1921
 Gelatina de plata, 28,2 × 23,7 cm
 Centre Georges Pompidou, París,
 Musée national d'art moderne/
 Centre de création industrielle,
 adquisición, 1982
 Inv. AM 1982-171

fig. 42 →

Telegrama de felicitación de
 Gabrielle Chanel a Jean Cocteau
 la noche del estreno de *Antígona*,
 20 de diciembre de 1922
 Bibliothèque historique de la ville de Paris
 Inv. MS-FS-05-0382



6 *Programme de la Journée de la lingerie féminine*, 14/11/1955, Hotel George V, París, citado en Antzenberger, Milorad y Chanel 2004, p. 118.

7 Jean Cocteau, «Le retour de mademoiselle Chanel», en *Le Nouveau Femina*, n.º 1, marzo de 1954, p. 18.

8 Charles Dullin, «Les essais de rénovation théâtrale», en *La Revue Hebdomadaire*, n.º 24, año 32, 16 de junio de 1923, pp. 294-303, aquí p. 298.

9 Jean Cocteau, «A propos d'Antigone», en *Gazette des Sept Arts*, n.º 3, 10 de febrero de 1923, p. 10.

10 Cocteau 1926, p. 289.



«EL DRAMA REFRESCADO»

El 20 de diciembre de 1922 acudieron críticos y espectadores para descubrir el paisaje mineral donde se desarrollaría una tragedia en un solo acto que respetaba la unidad de espacio, tiempo y acción. Bajo una iluminación intensa, Antígona y su hermana Ismena aparecen de pie, apoyadas la una en la otra, «Ismena con los brazos descubiertos y el dórico quitón poéticamente recogido en la cintura para formar los pliegues del *kolpos*, y Antígona envuelta y completamente oculta por el gran himatión marrón o verdoso, adornado con grecas transversales [fig. 41]. Conversan inmóviles ante el espectador, como en una ánfora, al tiempo austeras y sensuales, graves y picantes. Es un efecto de una potencia extraordinaria, en que la trágica inmovilidad de las hermanas se ve acentuada por largas pestañas pintadas de negro...»¹¹, escribió el crítico Brillant en *Le Correspondant*. La sencillez de estos atuendos, cortados en gruesas telas marrones de lana, pesadas y tupidas, conquistó a un periodista de *Le Gaulois*: «Todo el vestuario realizado por Chanel es de una belleza perfecta por su forma y su color: mediante grises de murciélago y suaves marrones de mariposa se destacan con sacra tristeza sobre el fondo azul del decorado»¹². La declamación entrecortada de las actrices magnificaba la contracción del texto de Sófocles. Llevaban maquillaje blanco en la cara y los brazos, mientras que los hombres eran rojos. «En todos estos grises restalla el color de la piel masculina, toda ella ocre, rojiza, tierra de Siena»¹³. Esta decisión la justificó el propio poeta diciendo que, al no haber candelitas en el Théâtre de l'Atelier, había tenido que obtener el mismo efecto por otras vías. También el escritor François Mauriac, que no acostumbraba a tener pelos en la lengua, expresó una opinión positiva. «Gracias a Cocteau, el drama de Sófocles, exhumado de cuanto le habían echado encima con el paso del tiempo, aparece en su juventud y pureza originales»¹⁴. A pesar de todo, el carácter sincopado de la dicción, que acentuaba la rapidez con que fluía el texto, produjo desconcierto entre los espectadores. A algunos Cocteau los conquistó, pero a otros los irritó, sobre todo a los surrealistas, que, encabezados por su líder, André Breton, le declararon una guerra sin cuartel. A sus ojos, el poeta no era otra cosa que un burgués y un frívolo. El enfado de Breton se agravó por el hecho de que Antonin Artaud —a quien consideraba como uno de los suyos— se hubiera pasado al enemigo. Esta animadversión la compartían también Raymond Duncan —hermano de Isadora— y sus bailarines,

que, vestidos con peplos y calzados con sandalias espartanas, se dedicaron a tocar cornetas para sembrar el desorden en la sala, exasperados tanto por la peculiar y monótona voz de Cocteau, omnipresente en el papel del coro, como por el saqueo de una obra mítica. Frente a estos insultos, el escritor adujo que la rapidez que se le reprochaba estaba ya presente en Sófocles, pero que en el siglo XX no podía percibirse, y que la agitación de sus coetáneos modificaba la percepción del tiempo. Por eso él había quitado la materia muerta que cubría la materia viva de un drama inmortal. «Obtuve así un curioso resultado. El drama “refrescado”, afeitado, con el pelo cortado y peinado, molesta a los críticos como si fuera una obra nueva; y es que una obra maestra contiene una juventud que, pese a la pátina que la recubre, jamás se marchita»¹⁵. Entre tanto ruido y hostilidad, Raymond Radiguet, que asistió a la génesis del texto, defendió en *Les Feuilles Libres* una adaptación «que solo deploran aquellos a quienes lo único que les gusta de las obras de la Antigüedad es el polvo». A todos estos reproches se sumaron, el 15 de enero de 1923, los de André Gide, el director de la revista *NRF*, para quien la obra original quedaba demasiado deformada: «Me ha hecho sufrir intolerablemente la salsa ultramoderna con la que se aliña esta admirable obra, que si sigue siendo hermosa no es tanto gracias a Cocteau como a pesar de él». A pesar de estos incidentes, que tampoco eran tantos, el espectáculo tuvo una buena acogida. Es indudable que Cocteau salió vencedor en su apuesta, consistente en modernizar un mito de la Antigüedad rodeándose de gente que entendía su planteamiento. Chanel [fig. 42], Picasso, Dullin... ninguno de estos precursores dejó de responder al llamado de «fotografiar a Grecia desde un aeroplano [y descubrirle] un aspecto enteramente nuevo»¹⁶. Dullin montó la obra otras dos veces, en mayo de 1927 y en febrero de 1928. Por su parte, Honegger no se conformó con puntuar el diálogo con notas de oboe y arpa, sino que compuso una tragedia musical estrenada en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas el 27 de diciembre de 1927. Con el paso de las décadas, *Antígona* se ha seguido interpretando con diversos decorados y vestuarios, señal de lo errada que anduvo la heroína de Cocteau en su predicción: «El tiempo en el que deberé agradar a los muertos es mayor que aquel en el que debo agradar a los vivos».

11 Maurice Brillant, «Les œuvres et les hommes», en *Le Correspondant*, 1 de enero de 1923, pp. 359-373, aquí p. 370.

12 Gérard D'Houville, «Mes spectacles», en *Le Gaulois*, 23 de diciembre de 1922, p. 4.

13 En *ibid.*

14 François Mauriac, «Le théâtre: L'Antigone de Jean Cocteau», en *La Revue Hebdomadaire*, 6 de enero de 1923, pp. 107-108, aquí p. 107.

15 Jean Cocteau, «A propos d'Antigone», en *Gazette des Sept Arts*, n.º 3, 10 de febrero de 1923, p. 10.

16 Cocteau 1952, p. 20.



ANTÍGONA

Pablo Picasso, *Las Tres Gracias*, 1923 [cat. 108]



81 Atribuido a Maria Chabelska
Olga Khokhlova con Pablo Picasso y Jean Cocteau
en la azotea del Hotel Minerva, Roma, 1917
Gelatina de plata, 7 × 11,3 cm
Musée national Picasso-Paris, donación
Sucesión Picasso, 1992, archivos personales
Pablo Picasso
Inv. APPH3627(10)



82 Jean Cocteau
Pablo Picasso, 1917
 Grafito y tinta sobre papel, 27,3 × 20,8 cm
 Centre Pompidou, París. Musée national d'art
 moderne/Centre de création industrielle,
 dación en 2018
 Inv. AM 2019-212

83 Jean Cocteau
Pablo Picasso, 1917
 Tinta sobre papel, 27,5 × 20,7 cm
 Centre Pompidou, París. Musée national d'art
 moderne/Centre de création industrielle,
 dación en 2018
 Inv. AM 2019-215

84 Jean Cocteau
Retrato de Picasso, 1917
 Lápiz, pluma y tinta sobre papel, 20,8 × 28,2 cm
 Musée national Picasso-Paris, donación en 1992,
 archivos personales Pablo Picasso
 Inv. APD31-100



85 Reportaje sobre *Antígona*
publicado en *Vogue París*
1 de febrero de 1923
Colección Julen Morrás Azpiazu



86 Atribuido al Pintor de Dolón
Antígona ante Creonte, 390-380 a. C.
Nestóride lucana de figuras rojas,
53,7 cm de alto; 23,7 cm de diámetro
British Museum, Londres
Inv. 1867,0508.1330

* ANTIQNE *

PLAN DE SCENE

Les colonnes et le fronton comme un agrandissement de photographie de palais grec. En gris avec tous les reliefs comme des grandes photos en trompe l'oeil qui ont l'air d'être les personnes vivantes. Ce coin de détail doit être le seul dans le décor. Le cadre en andrinople (étouffe rouge très ordinaire) et bleu, un bleu de lessive et non vert. L'escalier inégal et le début de perspective des marches peint en trompe l'oeil. Le dessin ci-joint ne montre qu'un profil à creneaux cochant un plan incliné. Le palais sans aucun relief comme une photo collée sur le fond. (La porte ne se ferme pas.)

Le mieux serait de peindre sur la toile de fond une très bien-obs, à droite et à gauche et au dessus de l'ouverture très noire 2 colonnes et un fronton en trompe l'oeil très bien faits - à l'italienne.

87 Jean Cocteau
Antígona, puesta en escena, 1922
Manuscrito mecanografiado, 22 x 27,8 cm
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. AG.DES.1.2

88 Reportaje sobre *Antígona* publicado
en *Le Théâtre et Comœdia Illustré*
París, enero de 1923
Archivo del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
Madrid

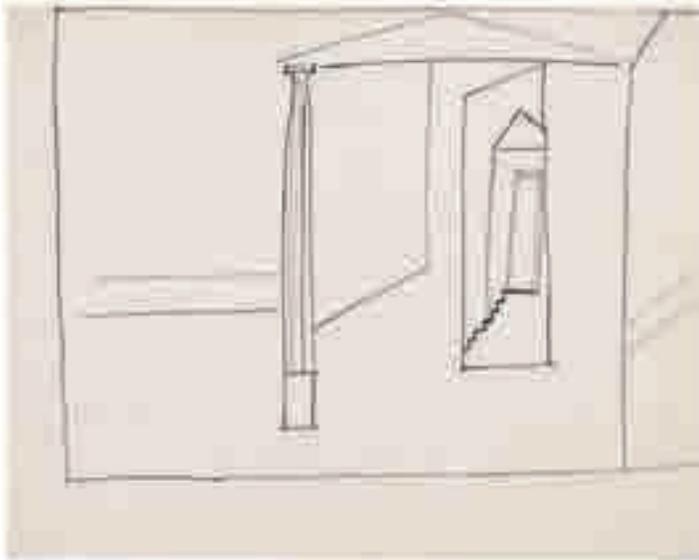
A L'ATELIER
ANTIGONE

Antigone

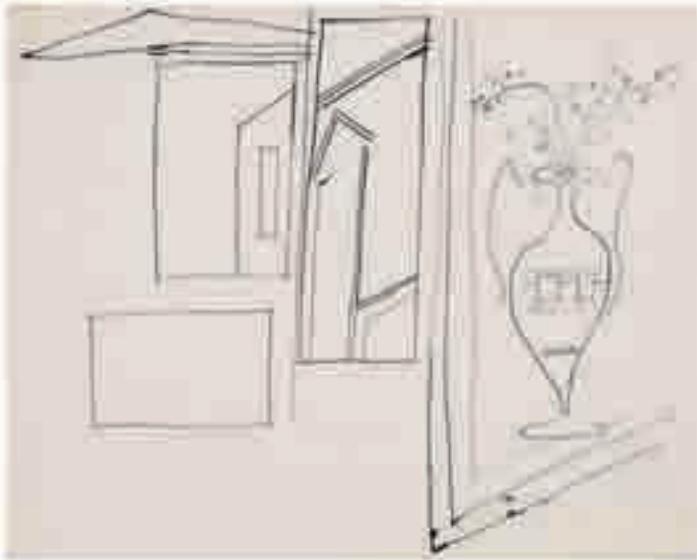
Antigone

Antigone





89 Pablo Picasso
Estudios de decorado para *Antígona*, 1921
Tinta sobre papel, 41 × 51 cm cada uno
Otilia Limited
Invs. 03047, 03050-03056





90 Jean Cocteau
Antígona, 1922
Tinta sobre papel, 27 × 21 cm
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. AG.DES.1.11



91 Jean Cocteau
Tiresias, 1922
Tinta sobre papel, 27 × 21 cm
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. AG.DES.1.8



92 Pablo Picasso
Proyecto de decorado para Antígona, 1922
Lápiz y pastel sobre papel, 20 × 22,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid



93 Pierre-Georges Jeannot
*La actriz Genica Athanasiou
 en el papel de Antígona, 1922*
 Lápiz sobre papel, 42 × 26,3 cm
 Patrimoine de CHANEL, París
 Inv. AG.DES.74.13



94 Pierre-Georges Jeannot
Antígona, 1922
 Lápiz sobre papel, 21,6 × 17,2 cm
 Patrimoine de CHANEL, París
 Inv. AG.DES.74.11



95 Pierre-Georges Jeannot
Mujer con el brazo derecho levantado, 1922
 Lápiz sobre papel, 22,5 × 18 cm
 Patrimoine de CHANEL, París
 Inv. AG.DES.74.5



96 Pierre-Georges Jeannot
Escena de Antígona y Creonte ante dos soldados, 1922
 Lápiz sobre papel, 19,5 × 29,3 cm
 Patrimoine de CHANEL, París
 Inv. AG.DES.74.1

97 Pierre-Georges Jeannot
Mujer con velo con el brazo derecho levantado, 1922
 Lápiz sobre papel, 21,5 × 16,5 cm
 Patrimoine de CHANEL, París
 Inv. AG.DES.74.4

98 Pierre-Georges Jeannot
Creonte, 1922
 Lápiz y lápices de colores sobre papel, 21,5 × 17,5 cm
 Patrimoine de CHANEL, París
 Inv. AG.DES.74.9





99 Gabrielle Chanel
Vestido, 1929-1930
Seda y lentejuelas
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AC.1929.2

100 Gabrielle Chanel
Vestido, 1923-1926
Crepé de seda, canutillos y pedrería
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AH.1923-1926.1

101 Gabrielle Chanel
Vestido, 1922-1923
Encaje e hilo metálico
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.INC.1922.2







102 Gabrielle Chanel
Vestido, 1928
Crepé de seda y cuentas de cristal
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.AH.1927.2

103 Pablo Picasso
Mujer posando, 1922
Lápiz sobre papel, 34,2 × 23,5 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid

104 Pablo Picasso
Tres mujeres en la fuente, 1921
Pastel sobre papel adherido a lienzo, 66 × 51 cm
Colección privada, cortesía Tobias Mueller
Modern Art, Zúrich



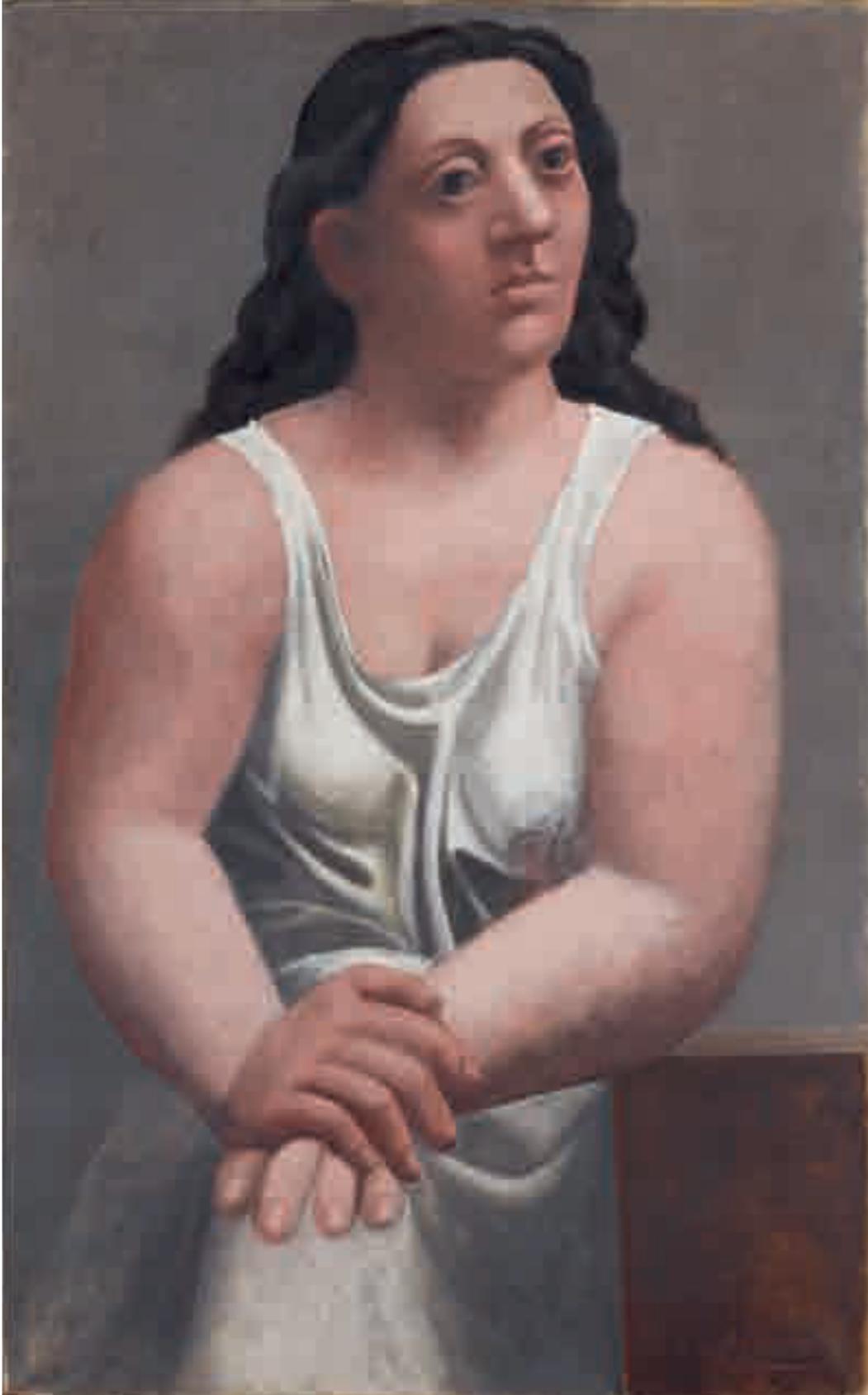


105 Pablo Picasso
Cabeza y mano de mujer, 1921
Óleo sobre lienzo, 65,4 × 54,9 cm
Colección privada

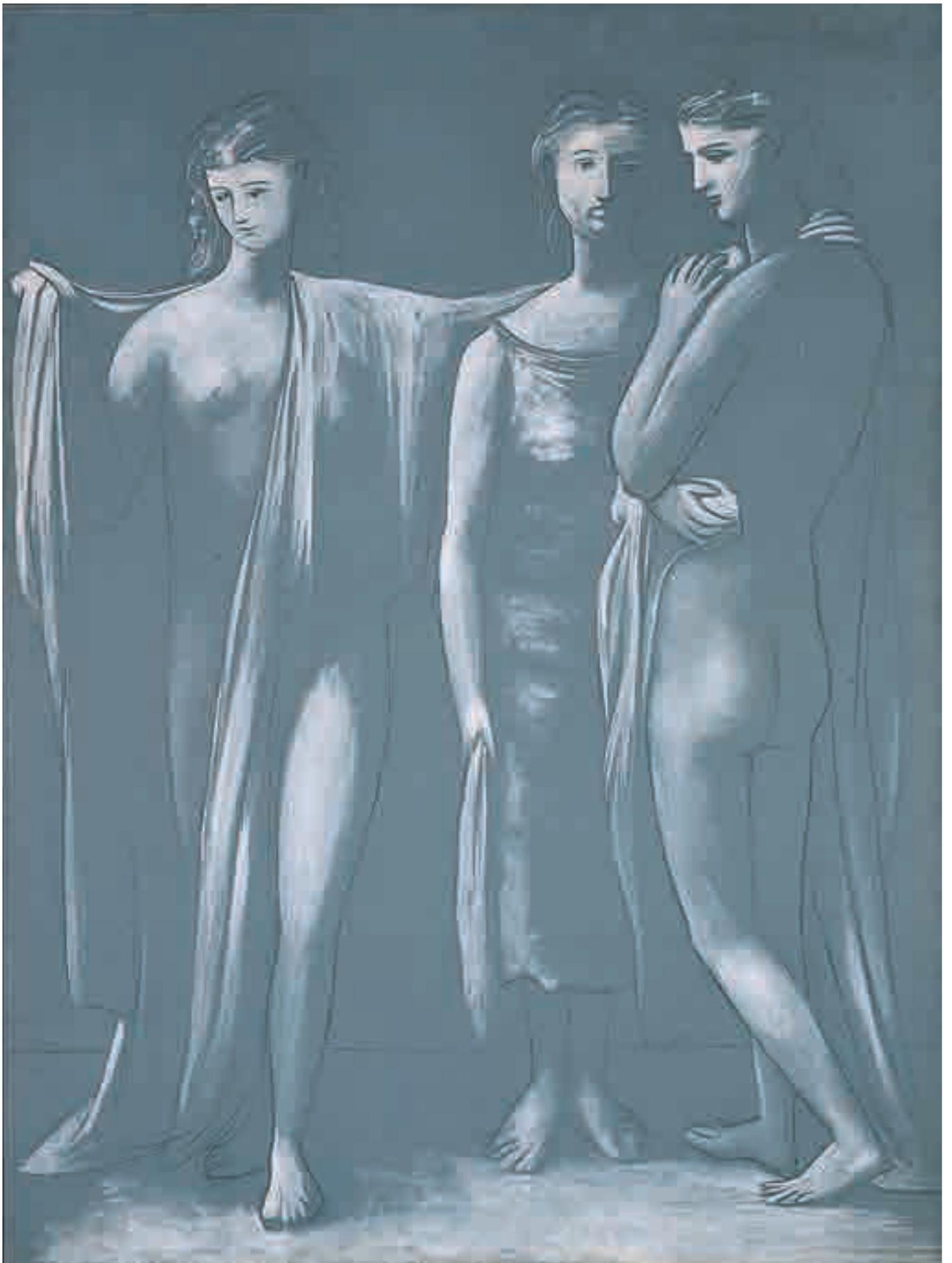


106 Pablo Picasso
Sibila, 1921
Óleo sobre lienzo, 61,4 × 46,5 cm
Kunstmuseum Den Haag, La Haya
Inv. SCH-1956-0042

107 Pablo Picasso
Mujer sentada (Mujer con camisola), 1921
Óleo sobre lienzo, 116 × 73 cm
Staatsgalerie Stuttgart, adquirido con
fondos de Lotto-Mitteln 1959
Inv. 2562



108 Pablo Picasso
Las Tres Gracias, 1923
Óleo y carboncillo sobre lienzo, 200 × 150 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid





EL TRAUMÁTICO ALUMBRAMIENTO DE *EL TREN AZUL*¹

Lynn Garafola

En 1924, apenas iniciados los Juegos Olímpicos de París, los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev estrenaron uno de sus ballets más populares de la década de 1920. *El tren azul*, así llamado por el tren nocturno que hacía el trayecto entre París y la Costa Azul, celebraba el hedonismo de la nueva playa de moda, con sus juegos, sus coqueteos, sus relaciones secretas y su elegancia. La música fue compuesta por Darius Milhaud, miembro del grupo de músicos conocido como Los Seis; las casetas de baño de estilo cubista que aparecían sobre el escenario eran obra del escultor Henri Laurens [cat. 117]; el libreto, de Jean Cocteau; y el telón, una ampliación del gouache de Pablo Picasso *Dos mujeres corriendo en la playa (La carrera)* [cat. 111]. Pero en gran medida el éxito del ballet se debió a dos mujeres notables: Bronislava Nijinska, autora de la coreografía [fig. 43], y Gabrielle (Coco) Chanel, que diseñó para el vestuario una colección de ropa deportiva a la última moda.

fig. 43

Jean Cocteau
Retrato de Bronislava Nijinska,
marzo de 1924
Frontispicio de *Les Biches* (París,
Editions des Quatre Chemins, 1924),
que incluía un ensayo de Jean Cocteau
y reproducía los diseños de Marie Laurencin
así como numerosas fotografías del elenco
Houghton Library, Harvard University,
Cambridge, Howard D. Rothschild Collection,
legado en 1989,
Inv. pf MS Thr 414.4 (44)

¹ Este ensayo ha sido adaptado a partir de *La Nijinska: Choreographer of the Modern*, biografía de Bronislava Nijinska escrita por la autora y publicada por Oxford University Press en 2022.



fig. 44

Ensayos de *El tren azul*,
Londres, 1924
Fotografías publicadas en *The Times*
Library of Congress, Washington D. C.,
Bronislava Nijinska Collection

Ninguna de las dos mujeres mencionó nunca a la otra y, aparte de una prueba de vestuario de la que no ha quedado constancia documental, no está claro que llegaran a intercambiar una sola palabra. Sin embargo, es lógico imaginar que se respetaban mutuamente, a pesar de los conflictos —exagerados con toda probabilidad— que les atribuye el biógrafo de Chanel, Edmonde Charles-Roux. En febrero de 1924, Diaghilev llevó a Anton Dolin al célebre salón de Chanel en el 31 de la rue Cambon para que le probaran lo que él describió como «una especie de creación de chaleco-pantalón en un tejido de punto, sin mangas y abierto por delante»². Nijinska debió de seguirle en algún momento, y al igual que Dolin, se sentiría abrumada por el bullicio de «maniqués que cambiaban de vestuario y de joyas», mientras Chanel «daba órdenes y era obedecida como un general al mando de un pequeño ejército [...] a golpe de tijera»³.

Fuera cual fuera la opinión de Nijinska sobre las numerosas conexiones de Chanel (incluida su relación con Igor Stravinsky), debió de respetar su empuje, profesionalidad y dedicación. En su taller, Chanel era como la coreógrafa en su estudio, una artista y una artesana que se enfrentaba a diario a los materiales que debían dar vida a su visión. El tejido era para Chanel lo que el movimiento para Nijinska, el material fundamental de un arte hecho realidad a través del cuerpo humano. Ambas eran, además, unas perfeccionistas. En su biografía de Chanel, Charles-Roux habla de su «maniático cuidado, ... [y] la minuciosidad, a veces exasperante, que le dedicaba [a su trabajo]. Gabrielle medía la amplitud de una sisa, cortaba la longitud de una falda, denunciaba con vehemencia tal o cual defecto, que ella corregía a golpe de tijera»⁴. Nijinska era igual de

exigente con sus bailarines, a los que pedía que repitieran los pasos, los gestos y las frases una y otra vez hasta contar con su aprobación artística y técnica [fig. 44]. Al igual que Chanel, tenía una lengua afilada y a menudo se ensañaba con los bailarines, algo que acabaría volviéndose en su contra, especialmente en sus últimos años.

Ni Nijinska ni Chanel estuvieron presentes en la gestación de *El tren azul*. Fue Cocteau, inspirado por los «trucos acrobáticos» que Anton Dolin, la estrella emergente de Diaghilev, practicaba durante los descansos de los ensayos, quien tuvo la idea del ballet. Ambientado «en una playa en 1924», como rezaba la nota del programa, *El tren azul* abordaba los deportes que se practicaban en los nuevos destinos turísticos de moda, como Juan-les-Pins y Antibes, donde Picasso y otros artistas habían empezado a veranear al término de la Primera Guerra Mundial. Los Jóvenes Brillantes de Cocteau, a los que llamaba *poules* («pollitas») y *gigolós*, con sus trajes de baño de Chanel, sus piernas desnudas, sus sandalias y sus gorros de baño de goma, podrían haber salido de las elegantes páginas de *Femina*. Había cuatro personajes principales: una campeona de tenis vestida de blanco con un *bandeau* a lo Suzanne Lenglen (Nijinska); un jugador de golf en bombachos con una pipa inspirada en el príncipe de Gales (Léon Woizikovsky); una chica mona en traje de baño color rosa intenso llamada Perlouse (Lydia Sokolova); y Beau Gosse (Dolin), un joven hedonista cuyas acrobacias causaban sensación.

² Dolin 1985, p. 61.

³ *Ibid.*

⁴ Charles-Roux 2009, p. 491.



Todos ellos pertenecían al mundo que retrataba la revista *Femina*, con sus jóvenes amantes de la moda que jugaban al tenis con faldas perfectamente plisadas, competían por la «Copa *Femina*» de golf en los clubes de campo, se ponían al volante de elegantes automóviles, hacían ejercicio para mantenerse en forma y bailaban toda la noche.

Por su profesión, extracción social y decisión personal, Nijinska no pertenecía a este mundo, pero había vivido cerca de él durante años. El libreto de Cocteau⁵ estaba lleno de detalles sobre el estilo de vida que la coreógrafa debía incluir en el ballet: un equipo de bailarines acrobáticos que aparecen en *Ciro's* (un elegante local nocturno de Montecarlo), imágenes del príncipe de Gales jugando al golf, películas a cámara lenta de carreras pedestres, etc. Sobre la música, Cocteau escribió: «Algunas escenas deben acompañarse a la música, otras no, o, al menos, no con una relación visible entre la coreografía y el ritmo musical. La orquesta simplemente acompaña los bailes, los gestos y las poses de estas últimas escenas, como en las películas». Cocteau exigía un enfoque coherente del tema y esperaba que Nijinska lo siguiera, utilizando el gesto para transmitir «los “significados ocultos” y las obscenidades de las operetas que han inspirado estas escenas». El libreto terminaba con afirmaciones sobre el ballet como artefacto desechable. «El ballet debe pasar de moda en un año y ser una imagen de 1924», anunciaba. «El ballet debe ser un artículo de moda [...]. *El tren azul* debe [...] ser [...] un monumento a la frivolidad. [...] Se puede engañar a los artistas sobre lo que quieren o esperan, pero no a la gente de la moda sobre la moda».

Nijinska no reaccionó bien al diluvio de sugerencias de Cocteau. Boris Kochno, futuro director de ballet de tan solo veinte años que por entonces trabajaba como asistente de Diaghilev, no lo atribuyó al libreto, con sus diez escenas, la práctica ausencia de números de danza y el flujo incesante de incidentes miméticos, sino a la obstinada determinación de Nijinska de ignorar los detalles de la vida de la alta sociedad introducidos por Cocteau en el ballet que había imaginado. «Las personalidades y los acontecimientos en los que Cocteau propuso que Nijinska se inspirara —escribió Kochno— pertenecían al ambiente mundano de la época, un ambiente que Nijinska, que llevaba una vida tranquila y apartada, desconocía, es más, detestaba. No hablaba francés y, por tanto, no podía explicarse ante Cocteau ni conseguir que aceptara sus ideas. Aunque Diaghilev solía intervenir, haciendo de intérprete y mediador, sus relaciones fueron tensas desde el principio, cuando no hostiles.»⁶

5 Se conservan dos copias mecanografiadas idénticas del libreto. Library of Congress, Washington D.C., Bronislava Nijinska Collection. El libreto publicado aparece reproducido en Aschengreen 1986, pp. 270-273. Otra versión, traducida al inglés, aparece en Ries 1986, pp. 192-194. Las citas proceden del libreto que se encuentra en los papeles de Nijinska.

6 Kochno 1970, p. 216. Entre los escritores que se han hecho eco de las palabras de Kochno se encuentran Aschengreen 1986, pp. 125-135; Ries 1986, pp. 92-95; y Charles-Roux 2009, pp. 229-234.

Anton Dolin como Beau Gosse
 en *El tren azul*, hacia 1924
 Houghton Library, Harvard University,
 Cambridge, Stravinsky-Diaghilev
 Foundation Collection, donación
 de Parmenia Migel Ekstrom, 1990
 Inv. b MS Thr 495 (187)



En realidad, la vida de Nijinska distaba mucho de ser tranquila y aislada. Desde las 9 de la mañana, hora de comienzo de las clases de la compañía, hasta las 11 de la noche, cuando terminaban las funciones o los ensayos, la coreógrafa estaba rodeada de gente —bailarines, acompañantes, maestros de ensayo, administradores de la compañía—, todos los cuales desarrollaban sus actividades en ruso. Este era el mundo profesional de los Ballets Rusos, el mundo de los bailarines, al que Cocteau y sus protegidos no pertenecían, aunque ocasionalmente confraternizaran con sus artistas. Kochno tampoco pertenecía a ese mundo. Pero Diaghilev le estaba haciendo un hueco y le permitía cada vez más hacer valer su peso. El círculo íntimo de Diaghilev era exclusivamente masculino y en gran medida gay, y por mucho que Cocteau pensara que el arte «nace de la cópula entre el elemento masculino y el femenino de los que todos estamos hechos»⁷ —una idea que Diaghilev ciertamente suscribía—, solo los hombres, al parecer, se permitían el lujo de abrazar su otra mitad.

A pesar de que la temporada de la gran ópera de Montecarlo estaba en pleno apogeo, Nijinska partió hacia París a mediados de febrero, casi con toda seguridad para reunirse con Cocteau y posiblemente también con Milhaud, aunque el compositor no la menciona en ninguno de sus textos publicados, ni siquiera como coreógrafa de su ballet⁸. Los encuentros con Cocteau no fueron bien. «Pregúntale a Nijinska qué opina de mí», escribió a Diaghilev a finales de febrero.

«No voy a dar un paso, a menos que esté seguro de que me va a escuchar, porque los ridículos juegos diplomáticos no sirven de nada. No insisto en que mi nombre aparezca en el programa como director [...], pero [...] sí en que se me escuche.»⁹ Algún tipo de compromiso debió de alcanzarse, puesto que, por insistencia de Dolin, Nijinska acompañó a Diaghilev a ver a Marjorie Moss y Georges Fontana, bailarines de adagio acrobático que actuaban en el hotel Métropole de Montecarlo. Nijinska quedó impresionada con su rutina de acrobacias y, según Dolin, el vals de *El tren azul* «se inspiró en gran medida en estos hermosos bailarines»¹⁰.

Los ensayos de *El tren azul*, que llevaba el subtítulo de «opérette dansée», comenzaron en serio en Barcelona, donde la compañía estrenó a mediados de abril. «Me gusta mucho la primera pieza», informó Diaghilev a Kochno, «que es bastante gimnástica. Pronuncié un largo discurso ante la compañía para explicarles qué significa la palabra “opereta”, de qué trata la música de Milhaud y cuál es, en mi opinión, el problema plástico que presenta este ballet. Me escucharon con devota atención. Creo que todo saldrá bien y espero que [...] este ballet sea una auténtica expresión de nuestro ser»¹¹.

7 Citado en Burton 2002, p. 76.

8 En sus memorias, Milhaud menciona a Cocteau, Diaghilev, André Messager (que dirigió el estreno), Laurens y Chanel (Milhaud 1953, p. 159).

9 Citado en Kochno 1970, p. 216.

10 Dolin 1931, p. 67.

11 Citado en Kochno 1970, pp. 216, 219.

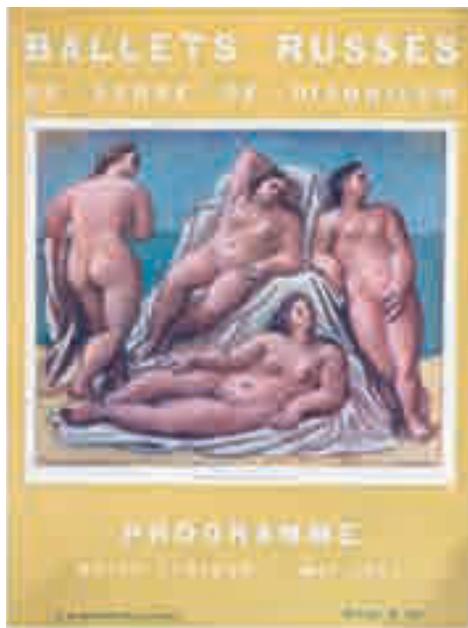


fig. 46

Programa de mano de los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev en el Théâtre de la Gaîté-Lyrique, mayo de 1921
Litografía en color de Picasso en la cubierta
Colección privada

Todo fue bien hasta que la compañía llegó a París, donde debía inaugurar la temporada en el Théâtre des Champs-Élysées el 26 de mayo. El ballet aún no estaba terminado, pero a falta de varias semanas para su estreno, el 20 de junio, la situación no era ni mucho menos desesperada, ya que era la única obra nueva que se estaba ensayando. Aun así, quedaba mucho «trabajo preparatorio» por hacer, incluido el ensayo de ballets «difíciles» como *La consagración de la primavera* y *Las bodas*, que la compañía no había representado desde hacía casi un año¹². La mayoría de los ensayos tuvieron lugar en teatros «oscuros», como el Théâtre Cora-Laparcerie, donde a mediados de mayo un reportero de *Le Gaulois* se encontró con Diaghilev mientras Nijinska ensayaba *Las bodas* bajo los focos de trabajo. En torno al empresario se congregaba su «personal»: Picasso, Auric, Cocteau y Dolin, llamado a convertirse en el «nuevo Nijinsky de la compañía»¹³. Una semana más tarde volvían a reunirse en el teatro, en esta ocasión acompañados de mecenas y amigos destacados de la compañía. El ensayo lo dirigía de nuevo Nijinska. El novelista Joseph Kessel escribió: «Mme. Nijinska no ve otra cosa que a sus bailarines, no oye otra cosa que el animado ritmo del piano. El demonio magnífico que la habita se apodera de ella por completo. Parece atrapada por un espectáculo que ella misma ha montado, por una fuerza armoniosa que ella misma ha desencadenado y de la que es, por su voluntad, gusto e instinto, dueña y señora cada segundo»¹⁴.

Los bailarines llevaban sus ropas de ensayo reglamentarias, sudaban bajo los focos, los rostros de los hombres contraídos por el esfuerzo, las mujeres «delicadas» y «desenfadadas». Sobre la partitura de Milhaud, Kessel señaló: «La música es de una línea clara y brillante. La invención de Jean Cocteau tiene la mirada aguda y el color de nuestro tiempo. Aquí están los juegos sobre la arena, los magníficos grupos, las alegres disputas y las zambullidas. El movimiento de los cuerpos evoca el sol de agosto con su libertad y una playa de moda con su estudiada elegancia. De repente, abriéndose paso entre los grupos, surge un adolescente. Tiene esa fuerza, esa pasión, esa audacia y ese fuego secreto por los que se reconoce a los grandes bailarines. Salta, gira, preciso, vigoroso y ligero; camina sobre las manos, cae hacia atrás, se levanta y desaparece. Es Dolin, el nuevo descubrimiento que ha hecho Diaghilev con su varita mágica»¹⁵ [fig. 45].

No todos los ensayos fueron así de cordiales. Cuando Cocteau vio por primera vez el ballet en París, explotó, según Kochno. Puesto que Nijinska había ignorado sus instrucciones: «Cocteau la convenció para que modificara los números que ella había creado. Cuando llegó el momento de dar los últimos retoques a una nueva versión del ballet, Cocteau volvió a intervenir y, de forma prepotente, interrumpió los ensayos y sustituyó los números de Nijinska por escenas de pantomima. El ambiente de los ensayos era muy tenso y, a punto de estrenar la obra, los bailarines aún no sabían si debían obedecer a Cocteau o a Nijinska»¹⁶.

El ensayo general fue un infierno. Cocteau estaba «furioso», según Dolin, «porque esto estaba mal y aquello estaba mal»¹⁷. Nijinska lloró, Dolin lloró, y en las horas previas a que se levantara el telón se cambió gran parte de la coreografía. Por insistencia de Cocteau, se reforzó el papel de Dolin, y en el último momento Nijinska inventó en un gran camerino un nuevo *pas de deux* para ellos dos. También hubo problemas con el vestuario. Aunque Chanel había asistido a los ensayos, solo se hicieron pruebas a los cuatro protagonistas. Cuando los demás bailarines aparecieron en escena, resultó que muchos de los trajes de baño de Chanel no ajustaban bien y hubo que modificarlos sobre la marcha; además, el tejido de punto dificultaba los emparejamientos de los bailarines (por lo visto nadie se dio cuenta de que ese tejido podía resultar resbaladizo), un problema que se dio en el dúo de Sokolova con Woizikovsky, que tenía que lanzarla girando en el aire y luego atraparla al bajar, un movimiento que Nijinska probablemente adaptó de las rutinas del adagio acrobático¹⁸. Al parecer, la escenografía del escultor Henri Laurens no causó una gran impresión, aunque sus cabañas semicubistas exentas constituían una ruptura parcial con

12 Grigoriev 1953, p. 196.

13 Jacques Brindejont-Offenbach, «Pour la Ville Olympiade. Les Ballets Russes à Paris», en *Le Gaulois*, 17 de mayo de 1924, p. 1. Véase también Valois 1937, p. 46.

14 J.[oseph] Kessel, «Une répétition chez Diaghilev», en *Le Gaulois*, 25 de mayo de 1924, p. 1.

15 *Ibid.*

16 Kochno 1970, p. 219.

17 Dolin 1931, p. 83.

18 *Ibid.*, y Dolin 1985, p. 62; Kochno 1970, p. 219; Sokolova 1960, p. 22. Sobre la asistencia de Chanel a los ensayos y pruebas de vestuario, véase Charles-Roux 2009, p. 231.

Pablo Picasso
Tres bailarines en el estudio, imagen
 de cubierta del programa de mano
 de los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev,
 Théâtre Sarah-Bernhardt, mayo-junio
 de 1926



las preferencias de Diaghilev por los tradicionales decorados pintados [cat. 117]. Como si previera la mala acogida que tendría el decorado de Laurens, Diaghilev había convencido a Picasso para que permitiera al escenógrafo de la compañía, el príncipe Alexander Schervachidze, ampliar un pequeño gouache de dos mujeres corriendo por la playa para utilizarla como telón. Picasso quedó encantado con el resultado [véase fig. 15] y dedicó el telón, su tercero para la compañía, a Diaghilev¹⁹. Acompañado de una fanfarria encargada a Georges Auric, el nuevo y magnífico «Telón de los Ballets Rusos [...] de Picasso», según la descripción del programa de mano, abrió no solo el ballet sino toda la temporada²⁰. El episodio fue un ejemplo más del genio de Diaghilev para la improvisación, aunque las orondas gigantás del telón no podían ser más diferentes de las cada vez más esbeltas mujeres de la compañía.

A pesar del horrible ensayo general, el estreno de *El tren azul* fue un gran éxito, sobre todo para Dolin. Tuvo lugar como parte de una gala benéfica presidida por la gran duquesa Marie Pavlovna y la marquesa de Ganay y que reunió a la alta sociedad francesa e internacional en el Théâtre des Champs-Élysées. El marqués de Polignac ocupó tres palcos para acomodar a una veintena de invitados; en la platea resplandecían los diamantes²¹. En la cena que siguió a la representación, Cécile Sorel, la gran actriz de la Comédie Française, plantó un beso en la mejilla del joven bailarín al tiempo que le decía: «Mi querido Dolin, ¡has estado soberbio!». «Stravinsky me besó», escribió la nueva estrella a su madre. «Nijinska y yo nos besamos, Sokolova y yo también. Fue un gran triunfo y estoy muy feliz»²². Cuatro días más tarde, Robert Brussel, cronista de las actividades de Diaghilev desde 1906, decía a los lectores de *Le Figaro* que «Mons. Anton Dolin tiene todas las cualidades de un gran bailarín: la fuerza y la flexibilidad, la belleza de pose, el virtuosismo [...], el sentido teatral y la inteligencia de la cadencia musical»²³.

La temporada de Diaghilev en el Théâtre des Champs-Élysées formaba parte de la «Grande Saison d'Art» organizada en paralelo a los Juegos Olímpicos. Los Juegos llevaron a nadadores y gimnastas a las portadas de los periódicos parisinos, mientras que Suzanne Lenglen, la primera celebridad del tenis femenino y nacida en París, de la que se esperaba que dominara en los individuales femeninos tanto en Wimbledon como en los Juegos Olímpicos, acaparó los titulares al verse obligada a retirarse de ambas competiciones por enfermedad. Era el entorno ideal para *El tren azul*, un ballet que celebraba

¹⁹ Kochno 1970, p. 219. Los otros fueron para *Parade* (1917) y *El sombrero de tres picos* (1919).

²⁰ «Ballets Russes de Serge de Diaghilev, Grande Saison d'Art de la Ville Olympiade, Théâtre des Champs-Élysées, Mai-Juin 1924», disponible en Gallica (bnf.fr).

²¹ Jacques Brindejont-Offenbach, «Petite Feuille: Le "Train Bleu" arrive à Paris», en *Le Gaulois*, 20 de junio de 1924, p. 1.

²² Dolin 1985, p. 63.

²³ R[obert] B[russe]l, «Les Théâtres», en *Le Figaro*, 24 de junio de 1924, p. 4.

²⁴ Véanse, por ejemplo, Jacques Brindejont-Offenbach, «Les Théâtres», en *Le Gaulois*, 10 de abril de 1924, p. 6; Fernand Le Borne, «Théâtre des Champs-Élysées. Les Ballets russes», en *Le Petit Parisien*, 28 de mayo de 1924, p. 4; Paul Collaer, «La Saison de Paris», en *Arts et Lettres d'Aujourd'hui*, 15 de junio de 1924, p. 545.

²⁵ Fernand Gregh, «Chronique dramatique», en *Nouvelles Littéraires*, 31 de mayo de 1924, p. 7.

la juventud y el placer del esfuerzo físico, del mismo modo que muchos veían el Théâtre des Champs-Élysées, que los Ballets Rusos habían ayudado a lanzar en 1913 con el estreno de *La consagración de la primavera*, pero al que nunca habían regresado, como su «marco perfecto»²⁴. «Una vez más, salí de los Ballets Rusos deslumbrado», escribió Fernand Gregh en *Les Nouvelles Littéraires*. «Ya sé [...] que *Les Biches* se ha dado este invierno en Montecarlo y que *Las bodas* se representó para nosotros el año pasado. [...] Pero fue el conjunto de la velada lo que pareció dar lugar a una fiesta incomparable»²⁵.

En comparación con la temporada de Diaghilev de 1923, dominada por el estreno de *Las bodas*, la prensa estaba dividida, no sobre la permanente vitalidad de los Ballets Rusos y su *animateur* «singularmente dotado», sino sobre lo que un crítico denominó «el cada vez más mítico grupo de Los Seis», tres de cuyos miembros — Auric, Francis Poulenc y Milhaud — habían escrito música para las nuevas obras de la temporada²⁶. A pesar de su éxito, *El tren azul* también suscitó controversias. Por un lado, el ballet era divertido, animado, una opereta moderna con «ritmos y melodías fáciles de digerir», un *sketch* lleno de alegría y del «disfrute físico de un grupo de bañistas en la playa». Por otro, el libreto de Cocteau, aun haciendo gala de estilo e imaginación, recibió críticas por la banalidad que algunos percibieron en él. Un observador descontento calificó la partitura de Milhaud de «música en pijama» que llamaba la atención sobre la última moda en trajes de baño mediante «el chunda-chunda de la música de circo», y destacaba que el ballet exhibía esa combinación de esnobismo y chabacanería propia del circo, el music-hall y el café-cantante²⁷. Esta entrega a lo popular —aunque dentro de un entorno de privilegio— fue duramente criticada por André Levinson en el periódico teatral *Comœdia*. Ciertamente, escribió Levinson, puede ser divertido ver la pista de circo, el salón de baile, el cine y la feria trasladados al gran escenario lírico. Sin embargo, a largo plazo, la «danza teatral —con lo que en realidad se refería al ballet— nunca podrá vivir del music-hall. Tomando prestado de otros géneros, acabará rápidamente por buscar su propia ruina»²⁸. Al menos, Levinson tuvo palabras de elogio para los dos «momentos álgidos» de la obra: la escena a cámara lenta —una de las ideas más logradas de Cocteau— y la escena de la zambullida.

El propio Cocteau seguía sin estar satisfecho con la coreografía. Al escritor Louis Gautier-Vignal le confesó: «La coreografía de Nijinska me parece ñoña, pequeña y sin novedad»²⁹. Sin embargo, numerosas reseñas hablaron favorablemente y con fundamento de la contribución de Nijinska, no solo en *El tren azul*, sino en todos los ballets presentados esa temporada en París. Boris de Schloezer, en *La Nouvelle Revue Française*, observó sobre su «método»: «Tanto en *Les Biches* como en *Les Fâcheux* trata de reformar la llamada danza clásica, unas veces introduciendo ciertas actitudes y movimientos característicos de los bailes modernos, y otras asimilando en su textura gestos descriptivos y expresivos. [...] Casi siempre consigue fusionar estos diversos elementos; pero incluso cuando se equivoca, el camino que toma parece tan fructífero que nos debemos a nosotros mismos apoyar con toda nuestra simpatía los esfuerzos y las investigaciones de esta artista»³⁰.

De hecho, su coreografía para *El tren azul* recibió elogios incluso cuando el libreto se consideró deficiente. «La coreografía de Mme. Nijinska es tan ingeniosa, tan variada —escribió Louis Schneider en *Le Gaulois*— que este ballet o más bien *opérette dansée* se convierte en algo vivo, joven, fresco y muy agradable». El veterano crítico de *Le Figaro*, Robert Brussel, resumía así sus logros: «Una coreografía de altísimo valor domina toda la representación. El mérito es de Mme. Nijinska, cuyo talento nunca ha sido más fértil en imaginación que en *El tren azul*»³¹.

Solo Fernand Divoire parecía estar al tanto de lo ocurrido entre bambalinas. El crítico observó que el ballet no era como Cocteau lo había concebido: él quería «escenas de dos minutos, independientes de la música, como visiones cinematográficas; no quería que la música [...] se bailara, con el fin de imponer su propia personalidad a la danza», insinuando así la frustración que debió de sentir Cocteau al carecer de las herramientas de un coreógrafo. A Divoire *El tren azul* le pareció divertido y «notablemente bien bailado». Destacó también los grupos y figuras «en los que Nijinska tenía por fin un poco de libertad», especialmente «una gran rueda giratoria formada por todos los bailarines»³². Dado que Divoire había entrevistado a Nijinska en el pasado, es muy posible que la información sobre las intenciones de Cocteau procediera directamente de ella.

El 2 de julio, unos días después del fin de la temporada en el Théâtre des Champs-Élysée, Diaghilev se reunió con la compañía para transmitirles unas palabras de aliento antes de las vacaciones. «Soldados —les dijo— estoy satisfecho de vosotros». A continuación, compartió sus planes para el año siguiente: una gira por Austria y Checoslovaquia en otoño, cinco meses en Montecarlo, una temporada en Londres, seguida de otra en París, donde, como siempre, presentaría sus nuevas obras. Entre ellas había un ballet de Auric y otro de un joven compositor ruso de solo veinte años cuyo nombre no desveló. Se intercambiaron direcciones y todos se marcharon a disfrutar de un merecido descanso³³.

Nijinska y Chanel no volvieron a trabajar juntas. A los siete meses del estreno de *El tren azul*, la coreógrafa, resentida aún por el trauma de esa colaboración poco afortunada, dejó los Ballets Rusos. A diferencia de Chanel, Nijinska nunca volvió a trabajar con Cocteau.

26 Paul Dambly, «Les Concerts. Le bilan des Ballets russes. Dernières auditions du Festival Mozart», en *Petit Journal*, 3 de julio de 1924, p. 4.

27 Henry Prunières, «Le Train Bleu (aux Ballets Russes)», en *Revue Musicale*, 1 de agosto de 1924, p. 153; R.[obert] B.[russel], «Les Théâtres. Théâtre des Champs-Élysées», en *Le Figaro*, 24 de junio de 1924, p. 4; Louis Schneider, «Les Premières. Ballets Russes», en *Le Gaulois*, 24 de junio de 1924, p. 4; Adolphe Boschot, «La Musique. “Le Train Bleu”», en *L'Écho de Paris*, 24 de junio de 1924, p. 5.

28 André Levinson, «Au Théâtre des Champs-Élysées. “Le Train Bleu”. Le Spectacle», en *Comœdia*, 24 de junio de 1924, p. 2.

29 Citado en Kihm, Sprigge y Béhar 1968, p. 159. La carta a Gautier-Vignal no tiene fecha.

30 Boris de Schloezer, «Chronique musicale», en *NRF*, 1 de julio de 1924, p. 118.

31 Louis Schneider, «Les Premières. Ballets Russes», en *Le Gaulois*, 24 de junio de 1924, p. 4; R.[obert] B.[russel], «Les Théâtres. Théâtre des Champs-Élysées», en *Le Figaro*, 24 de junio de 1924, p. 4.

32 Fernand Divoire, «La Danse», en *La Revue de France*, 1 de agosto de 1924, p. 646.

33 J.[acques] B.[rindejont]-O.[ffenbach], «Les Théâtres. On raconte que...», en *Le Gaulois*, 3 de julio de 1924, p. 3.



EL TREN
AZUL



109 Bronislava Nijinska
 Notas coreográficas para *El tren azul*, 1924
 Tinta sobre papel, 15,2 × 22 cm
 Library of Congress, Washington, D. C.,
 Music Division

110 Jean Cocteau
 Libreto para *El tren azul*, 1924
 Tinta sobre papel, 22,2 × 34,6 cm
 Library of Congress, Washington, D. C.,
 Music Division



111 Pablo Picasso
Dos mujeres corriendo por la playa
(La carrera), 1922
Gouache sobre tabla, 32,5 × 41,1 cm
Musée national Picasso-Paris,
donación en 1979
Inv. MP78





112 Pablo Picasso
Mujer sentada con camisola, 1923
Óleo sobre lienzo, 92,1 × 73 cm
Tate, legado de C. Frank Stoop, 1933
Inv. N04719

113 Pablo Picasso
Mujer frente al mar, 1922
Óleo sobre lienzo, 58,4 × 48,3 cm
The Minneapolis Institute of Art,
legado de Putnam Dana McMillan
Inv. 61.36.24

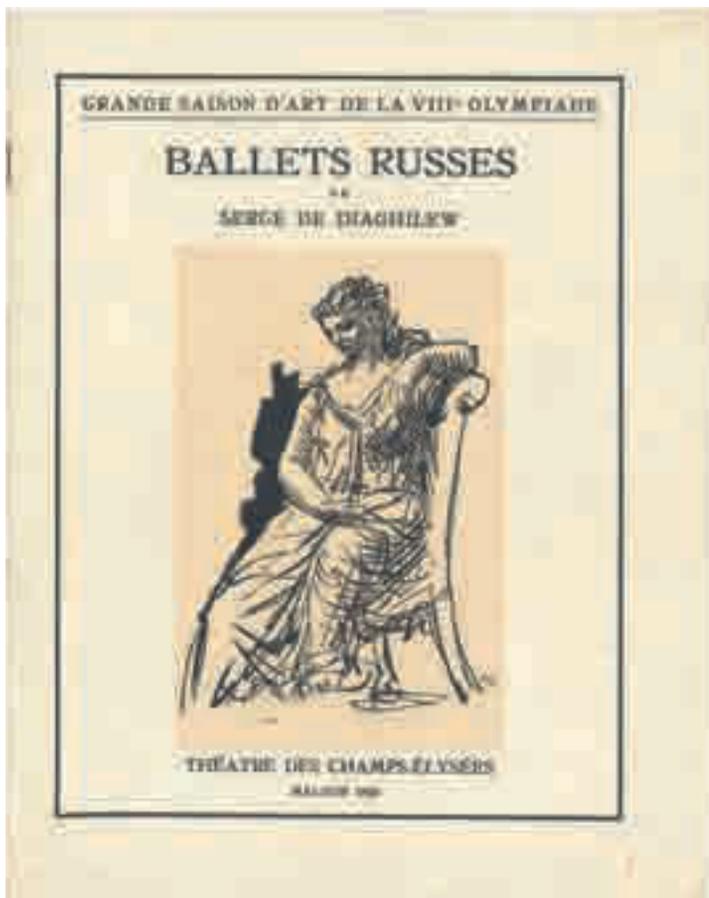




114 Pablo Picasso
Maternidad, 1923
Carboncillo sobre lienzo, 130 × 97 cm
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso
para el Arte, Madrid

115 Pablo Picasso
Desnudo sentado, 1922-1923
Óleo y carboncillo sobre lienzo,
130 × 97 cm
Colección Abelló





116 Programa de mano de los Ballets Rusos de Serguéi Diághilev, Théâtre des Champs-Élysées, 1924
Impreso, 27,3 × 21 cm
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. AG.IMP.56

117 *El tren azul*, 1924
Copias de época, 19,7 × 24,7 cm
Library of Congress, Washington, D. C.,
Music Division



118 Pablo Picasso
Las bañistas, 1918
Óleo sobre lienzo, 27 × 22 cm
Musée national Picasso-Paris,
donación en 1979
Inv. MP61



119 Reproducciones de 1992 del vestuario
realizado por Chanel para *El tren azul* en 1924
Colección de L'Opéra National de París

Traje de baño de Perlouse, 1992

Punto de algodón

Inv. G-B-LTB-92-F-001-001

Traje de baño de Gigoló, 1992

Punto de algodón

Inv. G-B-LTB-92-H-300-001

Traje de baño de La Poule-solista, 1992

Punto de algodón

Inv. G-B-LTB-92-F-003-001

Traje del jugador de golf, 1992

Punto de algodón, algodón, tweed y seda

Inv. G-B-LTB-92-H-301-001

Vestido de la campeona de tenis, 1992

Seda

Inv. G-B-LTB-92-F-002-001

Trajes de baño de Les Poules, 1992

Punto de algodón

Inv. G-B-LTB-92-F-300-001





120 Sasha
El tren azul: Léon Woizikovsky, Lydia Sokolova, Bronislava Nijinska y Anton Dolin, 1924
Copia de época, 25,4 × 33,3 cm
Library of Congress, Washington, D. C.,
Music Division

121 Gabrielle Chanel
Conjunto de deporte, 1927
Seda
Patrimoine de CHANEL, París
Inv. HC.PE.1927.2



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antzenberger, Milorad y Chanel 2004

Éléonore Antzenberger, Milorad, y Pierre Chanel, *Jean Cocteau et la mode: études, Cahiers Jean Cocteau*. París, Passage du Marais, 2004.

Apollinaire 1994

Guillaume Apollinaire, «Meditaciones estéticas», en Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas*. Lydia Vázquez (trad.). Madrid, Antonio Machado Libros, 1994.

Apollinaire 2012

Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*. París, Berg International, 2012.

Aschengreen 1986

Erik Aschengreen, *Jean Cocteau and the Dance*. Patricia McAndrew y Per Avsum (trads.). Copenhague, Gyldendah, 1986.

Baldassari 1998

Anne Baldassari, «Olga Koklova and Dance», en Jean Clair (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* [cat. exp. Venecia, Palazzo Grassi Bompiani]. Nueva York-Londres-Milán, Rizzoli, 1998, pp. 96-99.

Baudelaire 2017

Charles Baudelaire, «IV. La modernidad», en Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*. Carmen Santos (trad.). Madrid, Antonio Machado Libros-Visor, La Balsa de la Medusa, 2017, pp. 361-363.

Beaton 1961

Cecil Beaton, *The Wandering Years, Diaries, 1922-1939*. Boston, Little, Brown and Company, 1961.

Beisiegel 2016

Katharina Beisiegel (ed.), *Picasso. The Artist and his Muses* [cat. exp. Vancouver, New Vancouver Art Gallery; Basilea, Art Centre Basel]. Londres, Black Dog Publishing, 2016.

Bernadac y Michaël 1998

Marie-Laure Bernadac y Androula Michaël, *Picasso. Propos sur l'art*. París, Gallimard, 1998.

Brassaï 1966

Brassaï, *Gespräche mit Picasso*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1966.

Burton 2002

Richard D. E. Burton, *Francis Poulenc*. Bath, Absolute Press, 2002.

Chaney 2011

Lisa Chaney, *Coco Chanel. An Intimate Life*. Londres, Penguin Books, 2011.

Charles-Roux 1974

Edmonde Charles-Roux, *L'Irrégulière ou Mon itinéraire Chanel*. París, Grasset, 1974.

Charles-Roux 1975

Edmonde Charles-Roux, *Chanel: Her Life, Her World and the Woman Behind the Legend She Herself Created*. Nancy Amphoux (trad.). Nueva York, Knopf, 1975.

Charles-Roux 1979

Edmonde Charles-Roux, *Le temps Chanel*. París, Chêne-Grasset, 1979.

Charles-Roux 1990

Edmonde Charles-Roux, *Coco Chanel: Ein Leben*, Frankfurt, Fischer-Taschenbuch, 1990.

Charles-Roux 2007

Edmonde Charles-Roux, *El siglo de Chanel*. Madrid, Herce, 2007.

Charles-Roux 2009

Edmonde Charles-Roux, *Descubriendo a Coco*. Barcelona, Lumen, 2009.

Cocteau 1926

Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*. París, Stock, 1926.

Cocteau 1952

Jean Cocteau, *Antígona. Reinaldo y Armida*. Miguel Alfredo Olivera y Rosa Chacel (trads.). Buenos Aires, Emecé, 1952.

Cocteau 1989

Jean Cocteau, *Lettres à sa mère, 1919-1938*, vol. 2. Pierre Caizergues y Pierre Chanel (eds.). París, Gallimard, 1989.

Cooper 1967

Douglas Cooper, *Picasso-Théâtre*. París, Cercle d'Art, 1967.

Cowling y Kendall 2010

Elizabeth Cowling y Richard Kendall (eds.), *Picasso Looks at Degas* [cat. exp. Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute; Barcelona, Museo Picasso]. New Haven-Londres, Sterling and Francine Clark Institute, 2010.

Daix 1993

Pierre Daix, *Picasso. Life and Art*. Nueva York, Basic Books, 1993.

Davis 2006

Mary E. Davis, *Classic Chic. Music, Fashion, and Modernism*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2006.

Delay 1983

Claude Delay, *Chanel solitaire*. París, Gallimard, 1983.

Dolin 1931

Anton Dolin, *Divertissement*. Londres, Sampson Low, Marston & Co., 1931.

Dolin 1985

Anton Dolin, *Last Words: A Final Autobiography*. Londres, Century Publishing, 1985.

Dor de La Souchère 1960

Romuald Dor de La Souchère, *Picasso à Antibes*. [París], F. Hazan, [1960].

Fashion Manifesto 2020

Gabrielle Chanel – Fashion Manifesto [cat. exp. París, Palais Galliera]. Londres, Thames and Hudson, 2020.

Fiemeyer 2016

Isabelle Fiemeyer, *Chanel. L'énigme*. París, Flammarion, 2016.

Fitzgerald 1996

Michael C. Fitzgerald, «The Modernists' Dilemma: Neoclassicism and the Portrayal of Olga Khokhlova», en William S. Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation* [cat. exp. Nueva York, The Museum of Modern Art; París, Grand Palais]. Nueva York, The Museum of Modern Art-Abrams-Londres, Thames and Hudson, 1996, pp. 296-335.

Fitzgerald 2017

Michael C. Fitzgerald, «Olga's roles: her portrayal by biographers», en Emilia Philippot, Joachim Pissarro y Bernard Ruiz-Picasso, *Olga Picasso* [cat. exp. París, Musée national Picasso; Moscú, Pushkin Museum; Málaga, Museo Picasso Málaga; Madrid, CaixaForum]. París, Musée national Picasso-Gallimard, 2017, pp. 287-293.

Garafola 1998

Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*. Nueva York, Da Capo Press, 1998.

Garellick 2015

Rhonda K. Garellick, *Mademoiselle Coco Chanel and the Pulse of History*. Nueva York, Random House, 2015.

Garnier 1987

Guillaume Garnier, *Paris-couture-années trente* [cat. exp. París, Musée de la Mode et du Costume]. París, Le Musée/Le Palais, 1987.

Gidel 2018

Henry Gidel, *Coco Chanel*. París, J'ai Lu, 2018.

Gilot y Lake 1967

Françoise Gilot y Carlton Lake, *Leben mit Picasso*. Frankfurt-Hamburgo, Diogenes, 1967.

Godefroy 2010

Cécile Godefroy, «Appendix 1: Olga Khokhlova, Ballerina, and Pablo Picasso», en Elizabeth Cowling y Richard Kendall (eds.), *Picasso Looks at Degas* [cat. exp. Williamstown, Sterling and Francine Clark Institute; Barcelona, Museo Picasso]. New Haven-Londres, Sterling and Francine Clark Institute, 2010, pp. 282-297.

Godefroy 2016

Cécile Godefroy, «Olga Khokhlova and the reign of the image», en Katharina Beisiegel (ed.), *Picasso. The Artist and his Muses* [cat. exp. Vancouver, New Vancouver Art Gallery; Basilea, Art Centre Basel]. Londres, Black Dog Publishing, 2016, pp. 40-55.

Grigoriev 1953

Serge L. Grigoriev, *The Diaghilev Ballet, 1909-1929*. Vera Bowen (trad. y ed.). Londres, Constable, 1953.

Haase 2013

Birgit Haase, «The Little Black Dress. The Chanel "Ford"», en Maria Spitz (ed.), *The Chanel Legend*. Mettingen, Draiflessen Collection, 2013, pp. 182-190.

Haedrich 2008

Marcel Haedrich, *Coco Chanel*. París, Gutenberg, 2008.

Haye 2011

Amy de la Haye, *Chanel: Couture and Industry*. Londres, Victoria and Albert Museum, 2011.

- Haye 2013**
Amy de la Haye, «Chanel: die Modeschöpferin als Unternehmerin», en Maria Spitz (ed.), *Mythos Chanel* [cat. exp. Mettingen, Draiflessen Collection; La Haya, Gemeentemuseum; Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe]. Mettingen, Draiflessen Collection, 2013, pp. 25-33.
- Haye y Tobin 2003**
Amy de la Haye y Shelley Tobin, *Chanel. The Couturière at Work*. Londres, Victoria and Albert Museum, [1994] 2003.
- Holt 1997**
Alexia Holt, *Reviewing Chanel: A Catalogue Raisonné and Critical Survey of the Dress Designs by Chanel Published in British and French Vogue, 1916-1929* [Tesis doctoral]. Glasgow, University of Glasgow, Department of the History of Art, 1997, disponible en <https://theses.gla.ac.uk/5391/1/1997HoltPhDv1.pdf>
- Kihm, Sprigge y Béhar 1968**
Jean-Jacques Kihm, Elizabeth Sprigge y Henri Béhar, *Jean Cocteau: L'homme et les miroirs*. París, La Table Ronde, 1968.
- Kochno 1970**
Boris Kochno, *Diaghilev and the Ballets Russes*. Adrienne Foulke (trad.). Nueva York, Harper & Row, 1970.
- Koda y Bolton 2005**
Harold Koda y Andrew Bolton, *Chanel* [cat. exp. Nueva York, The Costume Institute at The Metropolitan Museum of Art]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art-New Haven-Londres, Yale University Press, 2005.
- Krauss 1998**
Rosalind E. Krauss, *The Picasso Papers*. Londres, Thames and Hudson, 1998.
- Larralde 2018**
Jean-François Larralde, *Picasso: un été 1918*. Biarritz, Atlantica, 2018.
- Larralde y Casenave 1995**
Jean-François Larralde y Jean Casenave, *Picasso à Biarritz. Été 1918, précédé de Par un beau jour d'été de Ray Bradbury*. Anglet, Lavielle, 1995.
- Lebrun 2016**
Jean Lebrun, *Notre Chanel*. París, Pluriel, 2016.
- Leymarie 2010**
Jean Leymarie, *Chanel*. París, Éditions de La Martinière, 2010.
- Lipovetsky 2002**
Gilles Lipovetsky, *The Empire of Fashion: Dressing Modern Democracy*. Catherine Porter (trad.). Princeton, Princeton University Press, 2002.
- Mackrell 1992**
Alice Mackrell, *Coco Chanel*. Londres, Batsford, 1992.
- Madsen 1990a**
Axel Madsen, *Chanel: A Woman of Her Own*. Nueva York, Henry Holt and Company, 1990.
- Madsen 1990b**
Axel Madsen, *Coco Chanel – A Biography*. Londres-Berlín-Nueva York, Bloomsbury, 1990.
- Madsen 2000**
Axel Madsen, *Coco Chanel*. Barcelona, Circe, 2000.
- Manifeste de Mode 2020**
Gabrielle Chanel – *Manifeste de Mode* [cat. exp. París, Palais Galliera]. París, Paris Musées, 2020.
- Marina Picasso 2001**
Marina Picasso, *Und trotzdem eine Picasso. Leben im Schatten meines Großvaters*. Louis Valentin (colab.). Múnich, List, 2001.
- Martin 1998**
Richard Harrison Martin, *Cubism and Fashion* [cat. exp.]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1998.
- Michaël 2014**
Androula Michaël (ed.), *Pablo Picasso, Je ne cherche pas, je trouve*. París, Le Cherche-Midi, 2014.
- Milhaud 1953**
Darius Milhaud, *Notes without Music: An Autobiography*. Nueva York, Knopf, 1953.
- Mössinger, Ritter y Drechsel 2002**
Ingrid Mössinger, Beate Ritter y Kerstin Drechsel (ed.), *Picasso et les femmes* [cat. exp. Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen]. Colonia, DuMont, 2002.
- Morand 1996**
Paul Morand, *L'Allure de Chanel*. París, Hermann, 1996.
- Morand 2009**
Paul Morand, *Die Kunst, Chanel zu sein. Coco Chanel erzählt ihr Leben*, 2ª ed. Múnich, Schirmer/Mosel, 2009.
- Morand 2021**
Paul Morand, *El aire de Chanel*. Barcelona, Tusquets, 2021.
- Palau i Fabre 1999**
Josep Palau i Fabre, *Picasso. Von den Balletts zum Drama 1917-1926*. Colonia, Könemann, 1999.
- Penrose 1995**
Roland Penrose, *Picasso*. Jorge Rodríguez del Álamo (trad.). Barcelona, Salvat, 1995.
- Philippot, Pissarro y Ruiz-Picasso 2017**
Emilia Philippot, Joachim Pissarro y Bernard Ruiz-Picasso, *Olga Picasso* [cat. exp. París, Musée national Picasso; Moscú, Pushkin Museum; Málaga, Museo Picasso Málaga; Madrid, CaixaForum]. París, Musée national Picasso-Gallimard, 2017.
- Picasso y Cocteau 2018**
Pablo Picasso y Jean Cocteau, *Picasso-Cocteau, correspondance 1915-1963*. Pierre Caizergues y Ioannis Kontxopoulos (eds). París, Gallimard-Musée national Picasso, 2018.
- Pierotti 2018**
Julie Pierotti, *The Real Beauty. The Artistic World of Eugenia Errázuriz* [cat. exp.] Memphis, Dixon Gallery and Gardens, 2018.
- Richardson 2007**
John Richardson *A Life of Picasso: The Triumphant Years, 1917-1932*, vol. 3. Marilyn McCully (colab.) Nueva York, Knopf-Londres, Jonathan Cape, 2007.
- Richardson 2014**
John Richardson (ed.), *Picasso & the Camera* [cat. exp. Nueva York, Gagosian Gallery]. Nueva York, Gagosian Gallery-Londres, Rizzoli, 2014.
- Ries 1986**
Frank W. D. Ries, *The Dance Theatre of Jean Cocteau*. Ann Arbor, UMI Research Press, 1986.
- Rosenblum 2004**
Robert Rosenblum: «Le Grotesque et le beau: la deuxième rencontre de Picasso avec Ingres», en *Picasso Ingres* [cat. exp. París, Musée national Picasso-Montauban, Musée Ingres 2004]. París, Réunion des musées nationaux-Fayard, 2004, pp. 59-67.
- Sachs 1971**
Maurice Sachs, *Au temps du Bœuf sur le Toit*. París, Grasset, 1971.
- Spitz 2013**
Maria Spitz (ed.), *Mythos Chanel* [cat. exp. Mettingen, Draiflessen Collection; La Haya, Gemeentemuseum; Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe]. Mettingen, Draiflessen Collection, 2013.
- Steele 1992**
Valerie Steele, «Chanel in Context», en Juliet Ash y Elizabeth Wilson (eds.), *Chic Thrills: A Fashion Reader*. Londres, Pandora, 1992.
- Stravinsky y Craft 1959**
Igor Stravinsky y Robert Craft, *Conversations with Igor Stravinsky*. Garden City, Doubleday, 1959.
- Swale 2017**
Simon Swale, «Conceptual fashion: towards fashion in the expanded field», en Peter Stupples y Jane Venis (eds.), *Art and Design: History, Theory, Practice*. Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017, pp. 177-192.
- Urrea 1997**
Inmaculada Urrea, *Coco Chanel. La revolución de un estilo*. Madrid, Eiusna, 1997.
- Widmaier Picasso 2003**
Olivier Widmaier Picasso, *Picasso. Porträt der Familie*. Múnich, Prestel, 2003.
- Widmaier Picasso 2013**
Olivier Widmaier Picasso, *Picasso, portrait intime*. París, Albin Michel, 2013.
- Zilkowski 1999**
Katharina Zilkowski, *Coco Chanel «Le style c'est moi!»*. Múnich, Econ & List, 1999 (2ª ed.).

BIBLIOGRAFÍA ADICIONAL

Argullol, Ashton y Bonet 2002

Rafael Argullol, Dore Ashton y Juan Manuel Bonet, *Picasso*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

Baldassari 2000

Anne Baldassari, *Picasso Working on Paper* [cat. exp. Dublín, Irish Museum of Modern Art]. Londres, Merrell, 2000.

Bass-Krueger y Kurkdjian 2019

Maude Bass-Krueger y Sophie Kurkdjian, *French Fashion Women & the First World War* [cat. exp. Nueva York, Bard Graduate Center Gallery]. Nueva York, Bard Graduate Center Gallery Publications, 2019.

Bellow 2013

Juliet Bellow, *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Londres, Ashgate, 2013.

Berggruen 2006

Olivier Berggruen (ed.), *Picasso and the Theater*. [cat. exp. Frankfurt, Schirn Kunsthalle]. Ostfildern, Hatje Cantz, 2006.

Berggruen 2017

Olivier Berggruen (ed.), *Picasso Between Cubism and Classicism 1915-1925*. Milán, Skira, 2017.

Bott 2007

Danièle Bott, *Chanel Collections and Creations*. Londres, Thames and Hudson, 2007.

Canseco-Jerez 2000

Alejandro Canseco-Jerez, *Le Mécenat de Madame Errázuriz*. París, L'Harmattan, 2000.

Canseco-Jerez 2001

Alejandro Canseco-Jerez, *Lettres d'Eugenia Errázuriz à Pablo Picasso*. Metz, Université de Metz, 2001.

Cerrillo 2019

Lourdes Cerrillo Rubio, *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastián, Nerea, 2019.

Clair 1998

Jean Clair (ed.), *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* [cat. exp. Venecia, Palazzo Grassi Bompiani]. Nueva York-Londres-Milán, Rizzoli, 1998.

Clair y Koutsomallis 2004

Jean Clair y Kyriakos Koutsomallis (eds.), *Picasso and Greece* [cat. exp. Atenas, Basil & Elise Goulandris Foundation, Museum of Contemporary Art]. Atenas, Basil & Elise Goulandris Foundation, 2004.

Cocteau 2019

Jean Cocteau, *dessins d'une vie*. Christian Briend (dir.). París, Centre Pompidou, 2019.

Cohen-Solal 2021

Annie Cohen-Solal. *Un étranger nommé Picasso*. París, Fayard, 2021.

Daix y Rosselet 1979

Pierre Daix y Joan Rosselet, *Picasso. The Cubist Years 1907-1916. A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*. Boston, Little, Brown-New York Graphic Society, 1979.

Froment 2017

Jean-Louis Froment, *La Femme qui lit*. París, Culture Chanel, 2017.

Kahng et al. 2011

Eik Kahng, Christine Poggi, Charles Palermo, Harry Cooper y Annie Bourneuf, *Picasso and Braque: The Cubist Experiment 1910-1912* [cat. exp. Fort Worth, Kimbell Art Museum; Santa Bárbara, Santa Barbara Museum of Art]. New Haven-Londres, Yale University Press, 2011.

Karmel 2003

Pepe Karmel, *Picasso and the Invention of Cubism*. New Haven-Londres, Yale University Press, 2003.

Laursen 1996

Steingrim Laursen, *Picasso and the Mediterranean* [cat. exp.] Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 1996.

Le Ber 2007

Jocelyne-Françoise Le Ber, *L'Antigone de Jean Cocteau: une analyse informatisée du mythe et de la tragédie contractés*. Lewiston, Edwin Mellen Press, 2007.

Lelièvre 2013

Marie-Dominique Lelièvre, *Chanel & Co. Les Amies de Coco*. París, Denoël, 2013.

Leymarie y Bernadac 1982

Jean Leymarie y Marie-Laure Bernadac, *Picasso e il Mediterraneo* [cat. exp. Roma, Villa Medici]. Roma, Edizioni dell'Elefante, 1982.

Llorens 2001

Tomàs Llorens Serra, *Nacimiento y desintegración de cubismo: Apollinaire y Picasso*. Pamplona, Eunsa, 2001.

Milhau 1965

Denis Milhau, *Picasso et le Théâtre* [cat. exp.] Toulouse, Musée des Augustins, 1965.

Montalembert 2009

Catherine de Montalembert, *Coco Chanel une icône*. Ginebra, Aubanel, 2009.

Nemer 2003

François Nemer, *Cocteau. Sur le fil*. París, Gallimard, 2003.

Picasso en Barcelona 2017

Picasso en Barcelona 1917: Picasso en Barcelona [cat. exp. Barcelona, Museu Picasso]. Barcelona, Museu Picasso-Ajuntament de Barcelona-Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.

Picasso and Paper 2020

Picasso and Paper [cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts; Cleveland, Cleveland Museum of Art]. Londres, Royal Academy of Arts, 2020.

Picasso The Great War 2016

Picasso: The Great War, Experimentation and Change [cat. exp. Filadelfia, The Barnes Foundation; Columbus, Columbus Museum of Art]. Nueva York, Scala, 2016.

Ponchon 2016

Henri Ponchon, *L'Enfance de Chanel, Enquête & Découvertes*. Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu Autour, 2016.

Pritchard 2013

Jane Pritchard (ed.), *Diaghilev and the Ballets Russes, 1909-1929: When Art Danced with Music* [cat. exp. Londres, Victoria and Albert Museum, 2010; Washington, National Gallery of Art, 2013]. Londres, V&A Publishing, 2013.

Read 2008

Peter Read, *Picasso and Apollinaire: The Persistence of Memory*. Berkeley-Los Ángeles-Londres, University of California Press, 2008.

Richardson 1997

John Richardson, *Picasso, una biografía, 1907-1917*, vol. 2. Madrid, Alianza, 1997.

Rubin 1991

William S. Rubin, *Picasso y Braque. La invención del cubismo*. Barcelona, Polígrafa, 1991.

Rubin 1996

William S. Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation* [cat. exp. Nueva York, The Museum of Modern Art; París, Grand Palais]. Nueva York, The Museum of Modern Art-Abrams, Londres, Thames and Hudson, 1996.

Silver 1989

Kenneth E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914-1925*. Princeton, Princeton University Press, 1989.

Sokolova 1960

Lydia Sokolova, *Dancing for Diaghilev. The Memoirs of Lydia Sokolova*. Richard Buckle (ed.). Londres, John Murray, 1960.

Spitz 2013

Maria Spitz, *The Chanel Legend* [cat. exp. Mettingen, Draiflessen Collection; La Haya, Gemeentemuseum, 2013; Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe]. Mettingen, Draiflessen Collection, 2013.

Stampolidis y Berggruen 2019

Nicholas Chr. Stampolidis y Olivier Berggruen (eds.), *Picasso and Antiquity, Line and Clay* [cat. exp.] Atenas, Museum of Cycladic Art, 2019.

Valois 1937

Ninette de Valois, *Invitation to the Ballet*. Londres, John Lane, The Bodley Head, 1937.

Vilmorin 1999

Louise de Vilmorin, *Mémoires de Coco*. París, Gallimard, 1999.

EXPOSICIÓN

Comisaria
Paula Luengo

Comisaría técnica
Leticia de Cos

Registro
Purificación Ripio

Difusión y producción
Museo Nacional Thyssen-
Bornemisza

Diseño escenográfico
Jorge Varela

Montaje
Desarrollo Integral para Museos
y Exposiciones S.L

Confección de maniqués
Hilo Fusión Madrid

Montaje y adecuación piezas
indumentaria
Mercedes Amézaga, S.L.

Diseño gráfico y señalización
Sonia Sánchez

Esta exposición está cubierta
mayoritariamente con la garantía
del Estado.

Imagen en p. 1:
Pablo Picasso
*Retrato de Olga con
cuello de piel*, 1922-1923
[detalle de cat. 72]

CATÁLOGO

Edita
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Ensayos
Lynn Garafola
Marika Genty
Juan Gutiérrez
Paula Luengo
Dominique Manny
Maria Spitz y Birgit Haase

Edición y coordinación editorial
Departamento de Publicaciones del
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Ana Cela
Catali Garrigues
Ángela Villaverde

Diseño
Sonia Sánchez

Maquetación
Sonia Sánchez
Antonio Rubio Nistal

Traducción
Juan Santana
Polisemia

Preimpresión
Lucam

Impresión
Brizzolis

Papel
Symbol Tatami Ivory

Tipografía
Founders Grotesk
Founders Grotesk Text

© de la edición: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2022
© de los textos: sus autores
© de las fotografías: véanse créditos fotográficos
© de las obras: véase p. 208

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en todo ni en parte, registrada, ni transmitida por un sistema de recuperación de información en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza.

ISBN: 978-84-17173-69-2
Depósito legal: M-21302-2022

El Museo Nacional Thyssen-Bornemisza ha tratado de localizar a los propietarios de los derechos de todas las obras artísticas y textos reproducidos. Pedimos disculpas a todos aquellos que nos ha sido imposible contactar.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© 2022. Photo The Philadelphia Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence: fig. 25
 © Alexander Schervachidze/Victoria and Albert Museum, London: fig. 15
 © Curtis Moffat/Victoria and Albert Museum, London: fig. 24
 © Gabrielle Chanel/Victoria and Albert Museum, London: fig. 17
 © George William Bissill/Victoria and Albert Museum, London: fig. 14
 Agefotostock: fig. 7
 Archives Charmet/Bridgeman Images: fig. 46
 Archives Olga Ruiz-Picasso, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte, Madrid: cats. 58, 60; figs. 6, 27, 29, 31, 33, 36
 Boris Lipnitski/Roger-Viollet: fig. 19
 bpk/Städel Museum: cat. 1
 Bridgeman Images: fig. 13
 Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI: figs. 18, 41
 Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais © Audrey Laurans: cats. 82, 83
 Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais © Philippe Migeat: cat. 46; fig. 40
 CHANEL: cats. 8, 12, 20, 24, 26, 28, 40, 47, 52, 63, 69, 75, 80, 87, 90, 91, 93-102, 116, 121; figs. 10, 11
 CHANEL/Photo Antonie Dumont: cats. 14, 19
 Christie's France © Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent Paris: cat. 31
 Colección Carmen Thyssen © fotografías Hélène Desplechin, Humberto Durán: cat. 27
 Collection Van Abbemuseum, Eindhoven, The Netherlands. Photograph: Peter Cox, Eindhoven, The Netherlands: cat. 2
 Courtesy of Meadows Museum, SMU, Dallas. Photograph: Michael Bodycomb: cat. 33
 Courtesy of Tirelli Trapetti Collection: cats. 3, 32, 67, 77
 Draiflessen Collection, Mettingen. Fotografie: Christin Losta: cat. 30
 FABA. Photo: Hugard & Vanoverschelde Photography: cats. 50, 51, 72, 92, 103
 FABA. Photo: Marc Damage: cats. 53, 70, 54, 55, 56, 65, 108, 114
 FABA. Photo: Marjorie Guigue: cats. 57, 59
 Joaquín Cortés: cat. 105
 Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Berlín: cat. 73
 Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen zu Berlin, SPK/Stephan Klonek: cat. 5
 Kunstmuseum Den Haag: cat. 22, 106
 Martin Kamber Collection, Switzerland: cats. 16, 30, 41
 Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais/André Kertész: fig. 20
 MNCARS: cat. 4
 Modemuseum Hasselt/Kristof Vrancken: cat. 35
 Moderna Museet/Stockholm: fig. 39
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid © fotografías Hélène Desplechin, Humberto Durán: cats. 13, 17, 18, 21, 74, 88
 Museu Picasso, Barcelona. Photo: Fotogasull: cats. 29, 76
 Museum Folkwang Essen: cat. 49
 Rafael Lobato © Museo Picasso Málaga: cat. 71
 Rheinisches Bildarchiv Cologne, rba_c011188: fig. 1
 RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) © Adrien Didierjean: cat. 84; figs. 15, 21
 RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) © image RMN-GP: cat. 81, foto de Chanel; figs. 22, 26, 38
 RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) © Madeleine Coursaget: cat. 62
 RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) © Mathieu Rabeau: cats. 79, 111, invitación Chanel; figs. 8, 9
 RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) © Sylvie Chan-Liat: cat. 118
 Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York: cat. 10
 Stiftung August Ohm, Hamburg: cat. 61
 The Kyoto Costume Institute, photo by Takashi Hatakeyama: fig. 35
 The Trustees of the British Museum: cat. 86
 Triton Collection Foundation: cat. 25
 Ville de Grenoble/Musée de Grenoble - J. I. Lacroix: cat. 68

COPYRIGHTS

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2022
 © Dora Maar, VEGAP, Madrid, 2022
 © Georges Braque, VEGAP, Madrid, 2022
 © Man Ray 2015 Trust / VEGAP, 2022
 © Association Marcel Duchamp / VEGAP, Madrid, 2022
 © Comité Cocteau, VEGAP, Madrid, 2022
 © 2022 Estate of André Kertész