

PICASSO ADORA LA MAAR: UNA BIOGRAFÍA ESCENIFICADA

PICASSO LOVES MAAR: A STAGED BIOGRAPHY

Clara Romero Godoy
Universidad de Málaga (España)

Recibido: 25 de abril de 2017
Aceptado: 22 de septiembre de 2017

Resumen:

En este trabajo propongo examinar de qué manera se lleva a cabo la representación biográfica de un determinado artista a través de las artes escénicas. La obra "Picasso adora la Maar" ejemplifica a la perfección cómo la figura de un artista, en este caso Picasso, es llevada a escena mediante las técnicas del Teatro Documental. Estudiaremos qué recursos, visuales y conceptuales, se han utilizado y de qué forma se refleja la vida y la obra del artista malagueño en los escenarios.

Palabras clave: *Artes escénicas, teatro, Picasso, biografía, artes visuales*

Abstract:

In this paper I propose to examine how the biographical representation of a particular artist is carried out through the performing arts. The play "Picasso loves Maar" perfectly exemplifies how the figure of an artist, in this case Picasso, is brought to the scene through the Documentary Theater. We will study what resources, visual and conceptual, have been used and how the life and work on the stage are reflected.

Keywords: *Performing Arts, theatre, Picasso, biography, visual arts*

* * * * *

1. Introducción

Diversas son las expresiones artísticas a las que se suele recurrir para recrear o recuperar la vida y obra de un artista. En la mayoría de los casos, la intención es dar a conocer un determinado momento de la vida del protagonista, su producción artística y/o desentrañar la psicología que le hizo valedor de determinadas hazañas en vida, heroicas o no.

La recreación o recuperación del perfil de un determinado artista puede llevarse a cabo a partir de un retrato pictórico o escultórico; en la biografía, si aludimos al género literario, o incluso en películas biográficas si nos centramos en el género cinematográfico.

Para el motivo que nos atañe nos detendremos en un caso concreto: la biografía escenificada. Las obras de arte escénico ofrecen las posibilidades materiales e intelectuales adecuadas para ejercer un nuevo tipo de representación de la memoria de un artista. La construcción del personaje es fundamental para acometer esta tarea y abarca desde las características físicas hasta la imitación de los caracteres (el *ethos*), es decir, "*la imitación en el sentido pictórico del término: la representación figurativa*¹."

Esta forma de expresión, distinta a las dos formas artísticas tradicionales de transmisión biográfica (cine y literatura), promueve el acercamiento al personaje protagonista con herramientas distintas a las que estamos acostumbrados. Dadas sus características, la acción teatral posee singularidades que la diferencian del cine y la literatura y que son: sincreticidad, multidimensionalidad, no persistencia en el tiempo, irrepitibilidad y copresencia física real de los emisores y receptores². En relación a esto último, tanto el cine, la literatura o el teatro exigen a su destinatario (lector o espectador) para completarlo acentuando de esta forma sus capacidades significativas y comunicativas. Pero, además, dependiendo de dónde se lleve a cabo la representación teatral el público será distinto y, por tanto, su recepción e interpretación. Este aspecto dota a toda obra dramática de singularidad y diferenciación con respecto a otras artes, la capacidad comunicativa de un autor a través del texto, primero, y la escenificación, después.

Para apoyar nuestra tesis, tomaremos la figura de Picasso, artista representado en varias ocasiones tanto en el cine como en el teatro y sobre todo difundido y conocido por el gran público. Un aspecto, este último, a tener en cuenta en las interpretaciones y adaptaciones que se han hecho y siguen llevándose a cabo. Estas contribuyen a perpetuar y/o reinterpretar la memoria del artista. La condición *sine qua non* para ello es reflejar en la puesta en escena un aspecto de la vida del pintor malagueño, ya sea personal o profesional.

La veracidad de lo representado se asienta en las memorias del propio artista e incluso en los escritos de compañeros de vida o profesión, como es el caso de la obra en concreto que aquí traemos a colación: *Picasso adora la Maar* (2001)³, dirigida por Carlos Martín y Alfonso Plou y representada por *Teatro del Temple*. Dicha obra toma dos décadas de la vida de Picasso que destacan sobremanera, tanto en el terreno personal como profesional del genio. Así, se traza la biografía del artista: lo que realizó en ese momento concreto, las personas de las que se rodeó y las obras que creó.

Asimismo, debemos insertar esta obra, y por ende, las obras escénicas biográficas, en el teatro documental, en tanto en cuanto toman de este el mismo proceso de producción y

¹ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1984, p. 312.

² DE MARINIS, Marco, *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.

³ Estrenada en el año 2002 en el Festival Internacional de Teatro de Alcañiz (Aragón). Gracias a ella, la compañía fue galardonada con el Premio Max de las Artes Escénicas al Espectáculo Revelación en el año 2003.

creación. Este tipo de teatro se caracteriza por introducir en su texto una selección de fuentes auténticas, en este caso dichas fuentes se extraen de las memorias de determinados artistas que convivieron con Picasso en momentos concretos de su vida. Si embargo, en *Picasso adora la Maar*, las fuentes documentales son importantes y clarificadoras, pero no imprescindibles.

Como en toda obra biográfica, sea del género que sea, la interpretación personal, consciente o inconsciente, del creador de ella siempre estará presente. La indagación en la vida de un personaje histórico por medio de las fuentes que el propio artista dejara, así como las de sus coetáneos, para su posterior transmisión lleva a la reescritura de la historia del personaje, como define Alfonso Plou su obra:

[...] Me gusta partir de lo biográfico porque partes de un tropel confuso de datos, situaciones, recuerdos descritos de una manera por unos y de otra por otros. Tratas, en cierta forma, de los restos difusos dejados en el mundo por una vida. Esos ecos de memoria reinterpretada son el resumen de la vida [...]⁴.

2. *Picasso adora la Maar*

Alfonso Plou, dramaturgo y miembro fundador de *Teatro del Temple*, escribe en el año 2001 *Picasso adora la Maar*, una obra que sigue la senda del tratamiento de personajes históricos y de crucial importancia para con la cultura nacional e internacional. Tanto en la escena como en el texto, la compañía, junto con una de sus personalidades más importantes, va afrontando el reto de canalizar y presentar el mundo plástico, social y personal de cada uno de los personajes que trata. Desde sus inicios en 1994 han centrado su producción dramática en personajes artísticos decisivos para la historia del arte, así como en textos clásicos universales.

Además, y como podremos comprobar a lo largo de la obra que aquí analizamos, la compañía se caracteriza por el rigor cultural llevando a escena diferentes personalidades del mundo artístico por medio de una treintena de espectáculos. Goya, Buñuel, Lorca, Dalí, los Hermanos Marx, Warhol... forman parte de la nómina de artistas que han protagonizado sus puestas en escena. Todas ellas dan muestra de la capacidad de esta compañía para abordar el mundo íntimo, plástico y social de los personajes que toma como protagonistas.

Picasso adora la Maar es una semblanza acerca de las relaciones personales que Picasso mantuvo con diversas mujeres, y una en especial, siendo éstas idilios cruciales para su producción artística. Ante Plou se presentaba un abanico de posibilidades para la elección de sus personajes, sin embargo, escoge a Dora Maar y ello debido al momento histórico en que se producen las relaciones con Picasso y, por supuesto, a la personalidad de la fotógrafa surrealista.

La obra es un cúmulo de situaciones axiomáticas, de personajes reales que estuvieron en el mismo momento y lugar que aquí se exponen. Para ello, el autor estudió exhaustivamente a sus protagonistas por medio de distintas biografías y memorias.

⁴ PLOU, Alfonso y MARTÍN, Carlos, *Picasso adora la Maar*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultura Caracola, 2002, p. 3.

En la obra se aborda toda una etapa picassiana, estableciendo un determinado marco cronológico: la década de los años 30 y 40, la presencia de Dora Maar en la vida de Picasso, la II Guerra Mundial, la realización del *Guernica*. Resulta pues pertinente, como así se hace, la representación de la obra de teatro escrita por Picasso e interpretada por sus compatriotas *El deseo atrapado por la cola*⁵ (1944).

Picasso adora la Maar es una historia de amor, pero también de muerte, de creación y destrucción, de vida y enfermedad. Todo ello es, en palabras de Alfonso Plou, "*la razón para iniciar un camino, nunca el camino ni la conclusión del mismo*"⁶.

Pero nada de ello resulta fácil para el autor, él mismo corrobora la dificultad de dar coherencia dramática a la existencia. Una existencia transitada por momentos históricos que, inevitablemente, cambiaron el rumbo, el pensamiento y la producción artística de todos los miembros activos del panorama cultural. Miembros cuyos nombres resumen el ambiente en el que se movía Picasso durante la II Guerra Mundial y de los que podemos rescatar las influencias y los estilos que corrían parejos a la producción artística del gran genio del siglo XX. Intelectuales como Jacques Lacan, André Breton, Jaime Sabartés, Jacqueline Lamba, Marie-Thérèse Walter, Geneviève Laporte, Sylvie Taille, Man Ray, Jean Cocteau, Georges Braque, Nusch, François Gilot, Fernande Olivier y Paul Eluard son los que conforman esta historia llevada a la escena, pero también la historia de intelectuales y artistas que pertenecieron a una etapa histórica de vital importancia.

El comienzo y el final de la obra tiene lugar en el consultorio de Jacques Lacan, psiquiatra de Dora Maar y con cuya terapia fundamentará el desarrollo de la obra; una sucesión de experiencias que serán cruciales para los protagonistas.

La obra basa su argumento en hechos reales cuya veracidad puede rastrearse en la bibliografía consultada por el autor del texto dramático. La existencia de datos genéricos y generalizados coincide, en su gran mayoría, con las biografías estudiadas. Estas han sido escritas tanto por historiadores especializados en Dora Maar como por artistas que conocieron personalmente a la fotógrafa y su relación con Picasso. El libro, *Dora Maar con y sin Picasso*⁷, "*se basa en material publicado e inédito, en entrevistas con quienes la conocieron y en el examen de su obra y su correspondencia*"⁸, por ello, no es extraño que Alfonso Plou haya tomado esta obra como referencia para el proceso de creación dramática.

En todo estudio sobre Dora Maar que se precie aparecerá la sombra indiscutible de Picasso, por lo que la consulta bibliográfica acerca de ambos artistas ha sido necesaria.

⁵ Obra de teatro escrita en 1941 en Royan e interpretada en París en 1944 bajo la dirección de Albert Camus. Esta interpretación se llevó a cabo mediante una lectura dramatizada en el apartamento de Michel y Lousie Leiris, cerca del atelier que Picasso ocupaba en París. Publicada por primera vez en 1945 en París por la editorial Gallimard, original que puede encontrarse en la Biblioteca del Museo Picasso de Málaga. La Fundación Bancaja conserva un facsímil del manuscrito original perteneciente a una colección particular.

La primera traducción al español la realizó Antonio Mayans para la Revista Yorick en 1968; Floreal Mazía realizó una segunda en 1970 para la editorial Proteo (Buenos Aires).

⁶ PLOU, Alfonso, *Picasso adora la Maar*, p. 3.

⁷ CAWS, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso*. Barcelona, Ediciones destino, 2000.

⁸ *Ibidem*, p. 10.

Es por ello por lo que mencionar a Victoria Combalía⁹ en este texto como una de las máximas investigadoras de la artista surrealista es de obligado acto. En sus estudios y conversaciones con Maar el espíritu del artista malagueño estaba presente, sobre todo al analizar su vida y obra en los años 30 del siglo pasado. Por ello, ahondar en biografías sobre la fotógrafa resulta enriquecedor para conocer la etapa histórica y artística de la que venimos hablando y que se refleja en escena.

Por otra parte, recurrir a la memoria personal de James Lord¹⁰ para adquirir conocimientos y datos específicos sobre la personalidad de Picasso, Dora Maar y sus mutuas relaciones ha sido crucial para labrar los personajes y sus acciones a lo largo de la obra. Así como la consulta de otras memorias, las de Fernande Olivier¹¹ y François Gilot¹². En su conjunto, estos puntos de vista ayudan a formar la imagen que se proyecta en escena de los protagonistas.

En toda obra biográfica el trabajo documental es fundamental para proporcionar los conocimientos necesarios sobre el artista protagonista. En esta ocasión, *Teatro del Temple* ha abordado a un artista universal con las herramientas adecuadas, ofreciendo al público una obra lo más fiel posible a la realidad. El carácter de cada personaje, sus acciones en determinados momentos y, por supuesto, el trabajo artístico de cada uno de ellos queda reflejados en escena. Sin embargo, la obra no está exenta de ficción. Y es en estas acciones ficcionales en las que se aprecia más claramente el trabajo por parte del equipo y de la dirección dramática y escénica. Un trabajo que ha estado inspirado en todo momento por el citado libro *Dora con y sin Picasso, "el libro de cabecera más importante a la hora de escribir, tanto por los datos que contenía como por las fotos que inspiraban situaciones"*¹³.

La creación aleatoria, no obstante, también tuvo lugar en el montaje escénico, aunque no primase sobre la realidad documental; fue el caso de la representación de *El deseo atrapado por la cola*, que respondió a un motivo aleatorio:

Teníamos en cuenta la obra pictórica de Picasso en general y la de esa época en particular. Y, aunque todo el desarrollo que hizo de *Las Meninas* como serie fue posterior, sí poseía una obsesión por esa obra desde siempre. Supongo que pensamos que, como en otros vestuarios que hizo [Picasso] para ballet en anteriores épocas, una visión cubista del cuadro de Velázquez pudo ser un punto de vista divertido y trasgresor para resolver el vestuario y utilería de la pieza. Tenía que ser algo tosco, muy artesanal y divertido, pues era [la obra de teatro de Picasso] un canto lúdico en mitad de la guerra¹⁴.

Realidad y ficción se mezclan en esta creación dramática, pero primando y siendo la primera más importante que la segunda. Y ello debido a que la ficción emerge en escena para resolver cuestiones técnicas y permitir la presencia de un hilo conductor a lo largo de todo el argumento.

⁹ Barcelona, 1952. Crítica, asesora de Arte, y comisaria de exposiciones.

¹⁰ LORD, James, *Picasso & Dora: Una memoria personal*. Barcelona, Alba Editorial, 2007.

¹¹ OLIVIER, Fernande, *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.

¹² GILOT, François y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*. Barcelona, Editorial Elba, 1996.

¹³ Testimonio de Alfonso Plou en entrevista personal con el autor.

¹⁴ *Ibidem*.

Es por ello que consideramos *Picasso adora la Maar* una obra biográfica que, con invenciones y tintes de ficción en determinados momentos, dan como resultado una obra rigurosa con la veracidad histórica y de calidad excepcional.

3. La presencia del artista: dispositivo escénico y niveles de representación

En tres escenas y trece delirios es como divide Alfonso Plou su texto, a modo de pequeñas secuencias. Como telón de fondo una sucesión de imágenes, estáticas y en movimiento, algunas de ellas pertenecientes a la producción de Picasso y Dora Maar, otras ambientan la escena para situar al espectador en un espacio, interior o exterior, concreto, y otras focalizan un detalle determinado que en escena apenas es perceptible.

Nada tiene que ver ya con los telones que creara Picasso para los Ballets Rusos¹⁵, ahora se trata de creaciones pictóricas proyectadas como parte de la escenografía. Las acciones de los personajes conviven con una sucesión de fotogramas que acaparan por unos instantes el protagonismo, ello consigue una dinámica fílmica que en nada se impone al espectáculo teatral, ambos registros expresivos conviven en un mismo espacio y corren parejas hacia el objetivo final de la función.

En esta ocasión las acciones de los personajes son análogas a ciertas creaciones del artista malagueño. Una muestra de ello es la aparición de Dora Maar a escena y como imagen final de la obra, descrita por Plou en su epílogo con una lámpara en la mano, con la apariencia de una niña, ante la figura del Minotauro y unas mujeres mirando por la ventana; estas breves notas nos trasladan a *La minotauromaquia* (1925), pero también podríamos pensar en el *Guernica* (1937) y la imagen de aquella figura femenina que sostiene un quinqué en sus manos. La alusión a esta obra a lo largo de la representación teatral no es en vano y es que precisamente fue Dora Maar quien documentó el proceso de ejecución, quien formaba parte de la vida de Picasso en esos momentos y, además, a la que se identifica en la mujer que aparece en el mural alumbrando la escena. Por ello el *Guernica* forma parte de la documentación gráfica que aquí se expone. La puesta en escena de aquello que motivó la realización del cuadro y su temática, es decir, el bombardeo de la ciudad vizcaína, se recrea en el escenario por medio de imágenes en movimiento ante la presencia de un Picasso estupefacto, haciendo referencia con ello a la forma en que las noticias fueron asimiladas por el artista.

En determinados momentos se alude a Picasso como el Minotauro. En una de sus intervenciones Dora declama, "[...] *tengan cuidado con el Minotauro. Parece un monstruo pero es digno de amar*¹⁶;" la duplicidad positivo-negativa que experimentó Dora Maar es afirmada en la obra, en momentos en los que confluyen las compañeras sentimentales del artista, sus amigos, sus creaciones. Pero esta presencia del animal mitológico no es solo lingüística; se proyecta un fotograma en el que aparece un Minotauro a la sombra otorgando un ambiente lúgubre a la escena. La cabeza de toro picassiana también hace acto de presencia, aquella que creara el artista por medio de elementos cotidianos: un sillín de bicicleta con manillar. Objeto característico de su producción escultórica.

¹⁵ Picasso llevó a cabo colaboraciones con los Ballets Rusos de Sergi Diaghilev mediante trabajos de escenografía y figurinismo. Véase COOPER, Douglas, *Picasso y el teatro*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968.

¹⁶ PLOU, Alfonso, *Picasso adora la Maar*, p. 80.

Por otro lado, se escenifica la representación dentro de la representación, esto es, los propios personajes que intervienen en la obra son los que dan vida a los protagonistas de *El deseo atrapado por la cola*. En un claro esfuerzo figurinista, y ateniéndose a los apuntes del texto dramático, la caracterización de los personajes alude, como ya hemos indicado más arriba, a la versión de *Las Meninas* que el artista malagueño emprendió en 1957 con motivo de una serie de 58 cuadros analizando exhaustivamente y reinterpretando la obra original de Velázquez. Ello se reconoce en sus trajes de inspiración cubista, en la aparición de uno de ellos como enano y en el acompañamiento del grupo de actores por una figura que nos remite al propio Velázquez en sus facciones, pues el resto del cuerpo se compone a partir de un esqueleto de hierro triangular. Pero hay algo más en la puesta en escena de esta determinada obra y es que, en la proyección que hemos mencionado antes a propósito del Minotauro, se reconoce un marco con dos personajes que nos remonta al espejo que Velázquez pintara en su cuadro en el que aparecía la imagen reflejada de los reyes y que Picasso, por supuesto, también incluye en su obra; junto a ello, una escalera con una figura con apariencia de Minotauro aludiendo al personaje que incluyera Velázquez en *Las Meninas*, representando al aposentador de la reina, José Nieto, cuya posición corporal podría indicar tanto su entrada como su salida de la sala. Picasso, por su parte, también retrata a dicho personaje, pero a la sombra y sin caracterizar. En *Picasso adora la Maar* se adopta la misma distribución y los mismos elementos en esta escena secundaria, pero atribuyéndole al personaje que se encuentra a la sombra un par de cuernos trasladándonos de esta manera a la imagen picassiana del Minotauro; además proporciona profundidad a la sala, como hiciera Velázquez al situar tras la puerta el punto de fuga, y proporcionando gran luminosidad, lugar donde va la vista en cualquiera de las tres imágenes mencionadas (la de Velázquez, la de Picasso, la de la puesta en escena).

Los retratos de Dora Maar que realizó Picasso en 1937 también aparecen tomando incluso vida propia al comenzar a moverse de su petrificado estado. Uno de ellos, *Mujer que llora* conforma la serie de estudios, conocido popularmente como *mujeres llorando*, que llevó a cabo tras la realización del *Guernica*, siendo las composiciones más reiteradas por el artista una vez finalizado el gran mural. En el momento de la proyección de dicho cuadro, la mujer que llora comienza a moverse lentamente y de esta forma adquiere vida propia para convertirse en el principal foco de atención, junto al personaje de Dora Maar.

Otras obras que aparecen proyectadas complementando la escenografía pertenecen a las creaciones de la fotógrafa. Por un lado, se proyectan los retratos cubistas que realizó Picasso, influencia clara del genio malagueño, pero, además, como no podía faltar y por lo que es conocida, sus fotomontajes surrealistas llegando a adquirir de nuevo movimiento en su proyección. Nos referimos a su *Autorretrato* de 1930 y a una obra sin título de 1934 en la que aparece una mano saliendo de una concha.

Por otro lado, los apuntes escenográficos a los que se alude en el texto de Plou son escuetos en sus definiciones, aunque totalmente esclarecedores. Apunta a una lámpara surrealista, que efectivamente se aprecia en el trabajo de Carlos Martín cuando incluye en escena dos lámparas, una en cada mesa del bar en que se encuentran los personajes, constituidas por una base en forma de mano, la primera abierta, la siguiente cerrada. Otras notas escénicas a las que se alude son: el mobiliario moderno y la "excesiva pulcritud". Esto se percibe en la casi desnuda puesta en escena, sin demasiados

elementos ni mobiliario, pues la ambientación y el telón de fondo, como hemos apuntado, lo aportan las distintas proyecciones, ya sean de cuadros y fotografías, por medio de un paisaje o mediante la secuencia del interior de una cafetería.

Por tanto, podemos destacar tres niveles de representación escénica de los protagonistas:

1. El texto declamado, ya sean palabras o citas extraídas de fuentes documentales, y que pasan de ser significantes a convertirse en significados. Sin embargo, estas referencias no pueden ser recibidas como tal por los espectadores en ese momento ya que se insertan en el diálogo ficticio creado para la escena por el autor del texto. Es a posteriori y analizando dicho texto cuando percibimos las referencias textuales de los personajes, algo sin duda enriquecedor por las constantes alusiones literales que descansan tanto en la puesta en escena como en el texto.

2. Las obras artísticas representadas en escena y antes aludidas. Gracias a ellas, se puede reconocer la temática picassiana sin la presencia corpórea del artista, es decir, produciéndose una sinécdoque: reconocemos la parte por el todo. Permiten al espectador reconocer al artista aún sin la presencia del personaje. Ya estén proyectadas como telón de fondo o representadas por los mismos actores, como el caso de la presencia de Dora Maar que nos remite a la *Minotauromaquia*.

3. La presencia física de los personajes. Esto se consigue por medio de una imagen prototípica del artista a representar consiguiendo así lo que Stanislavski definió¹⁷: gracias a las características físicas se consigue entrañar la psicología del personaje. Sin embargo, el personaje que presenta mayor caracterización por las referencias visuales continuas y generalizadas que han sido dadas al público es el de Picasso. A lo largo de la pieza teatral se representa al personaje de dos maneras distintas y estas se resumen en las dos imágenes más popularizadas del artista: con su característica camiseta de rayas azules, y con camisa y chaqueta de color neutro. Todo ello se acentúa por la semejanza física que el actor Ricardo Joven mantiene con Picasso.

5. Conclusión

La elección de las obras proyectadas y de los personajes representados en *Picasso adora la Maar* muestra una etapa de la vida de Picasso fundamental para su creación pictórica. Además, nos brinda la posibilidad de ahondar en la psicología de los personajes que rodearon al artista. La pertinencia de los elementos visuales, por tanto, hacen de esta obra una muestra de su producción artística durante las décadas de 1930 y 1940, en París. Y todo ello gracias a la labor de investigación y estudio de Alfonso Plou y Carlos Martín, creando tanto el texto como la escenografía a partir del material gráfico y literario extraído de las fuentes documentales.

Las obras maestras elegidas y que forman parte de la escenografía, el *atrezzo* y el vestuario son las adecuadas para representar el imaginario picassiano. Los retratos de

¹⁷ "Sin una forma externa ni la caracterización interna ni la concepción de la misma llegarán al público. La caracterización externa explica e ilustra, y por tanto transmite a los espectadores la concepción interior de su papel". En STANISLAVSKI, Constantin, *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 25. Esta afirmación que recoge Stanislavski nos ayuda a comprender cuán importante es la apariencia exterior para la construcción del personaje y la consecuente percepción por parte del espectador.

Dora Maar, el *Guernica*, la *Minotauromaquia*, la *Mujer que llora* o *Las Meninas* son escogidas oportunamente por la significación que poseen en la producción del artista. Ellas son las representativas de diversas series que Picasso realizó con esa misma temática, por lo que la elección de ellas es oportuna y reveladora.

Pero, además, la acertada representación de estas obras de una manera dinámica, como antes hemos explicado, dota a las mismas de un protagonismo adherido. No solo forman parte de la escenografía si no que en ellas se focaliza el centro de atención en momentos importantes del desenvolvimiento de la obra, consiguiéndose así una dinámica escénica excelente. Los personajes conviven armoniosamente con las obras sin que la presencia de unos eclipse a los otros, y viceversa.

En definitiva, esta muestra visual y conceptual del universo picassiano nos ofrece una nueva mirada para el acercamiento al gran genio del siglo XX. Con recursos y técnicas de diversa naturaleza, los espectadores descubren aspectos artísticos y biográficos que, de otro modo, quizá nunca hubieran llegado a conocer.

Bibliografía

- CAWS, Mary Ann, *Dora Maar con y sin Picasso*. Barcelona, Ediciones destino, 2000.
- COOPER, Douglas, *Picasso y el teatro*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1968.
- DE MARINIS, Marco, *Comprender el Teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.
- GILOT, François y LAKE, Carlton, *Vida con Picasso*. Barcelona, Editorial Elba, 1996.
- LORD, James, *Picasso & Dora: Una memoria personal*. Barcelona, Alba Editorial, 2007.
- OLIVIER, Fernande, *Recuerdos íntimos escritos para Picasso*. Barcelona, Parsifal Ediciones, 1990.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1984.
- PICASSO, Pablo, *El Deseo atrapado por la cola*. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1970.
- PLOU, Alfonso y MARTÍN, Carlos, *Picasso adora la Maar*, Zaragoza, Teatro Arbolé y Cultura Caracola, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.