

PICASSO Y LA PELÍCULA QUE OCULTA OTRA PELÍCULA

Inocente Soto Calzado

Universidad de Málaga

La muerte de Charlotte Corday es el título con el que se conoce un cortometraje realizado en color en 16 mm durante 1950 por Pablo Picasso –y Frédéric Rossif como asistente– producido por la Cinemateca Francesa. El rodaje mantuvo al pintor ocupado durante cuatro semanas. La obra permanece inédita y desconocida para el público, pues nunca fue comercializada (no fue montada ni sonorizada, aunque la música iba a ser encargada a Stravinsky). En la pantalla la obra de Picasso se convierte en protagonista, junto a él y otros amigos en distintas situaciones y acciones. Catalogada en la obra audiovisual de Picasso, sin embargo no se conoce que sus imágenes fueron utilizadas como parte de otra película.

Picasso Cine Rossif Corday 1950

Picasso and the movie that hides another movie

The death of Charlotte Corday is the title with which is known a short film made in color in 16 mm during 1950 by Pablo Picasso - and Frédéric Rossif as assistant - and produced by the French Cinematheque. Filming kept the painter occupied for four weeks. The work remains unpublished and unknown to the public, because it was never marketed (it was not mounted or sounded, although the music was to be commissioned to Stravinsky). On the screen the work of Picasso becomes protagonist, along with him and other friends in different situations and actions. Cataloged in the audiovisual work of Picasso, however it is not known that his images were used as part of another film.

Picasso Cinema Rossif Corday 1950

Texto:

1. Introducción

Artista mundialmente conocido, héroe de la pintura y creador rosa, azul, cubista, clásico, surrealista o expresionista, a la edad en que otros repiten esquemas y son fieles a un estilo con el beneplácito de los mercados Pablo Ruiz Picasso había comenzado a profundizar los campos del grabado litográfico (especialmente a partir de 1945) y de la cerámica (a partir de 1947) con intensidad y dedicación inusitadas (Warncke, 1995: 683-712). A las nuevas experiencias artísticas se va a sumar pronto la cinematográfica, un arte que había concitado su interés desde la primera década del siglo (Read, 2008:

44), cuando el futurismo reivindicaba el movimiento y los dadaístas lo cargaban de concepto artístico.

Tras el fin de la II Guerra Mundial Picasso se había ido desplazando hacia la Costa Azul francesa hasta terminar instalándose allí, después de haber trabajado en 1946 en la localidad de Antibes, en las salas del Museo que posteriormente llevaría su nombre. Sentimentalmente Picasso comienza otra fase de su vida, con su nueva compañera Françoise Gilot y el nacimiento de sus hijos Claude y posteriormente Paloma. En 1948, en la zona de Vallauris, había adquirido un pequeño chalé denominado *La Galloise*, y en 1949 compra un antiguo almacén, en la calle Fournas (Widmaier, 2003: 102), sitio para trabajar la cerámica e instalar un taller de pintura y otro de escultura.

En el verano de 1950, con el artista a punto de cumplir 69 años, se celebra en Antibes el primer Festival de Cine del mañana, organizado por la Cinemateca francesa con Henri Langlois como director, que tiene en mente el proyecto de proporcionar a artistas una cámara de cine, película y la ayuda de un asistente para adentrarse en el nuevo arte. Por medio de Pauline Denise Dejean, hija del pintor Maurice Denis y amiga de Françoise, Langlois entra en relación con Picasso, e Iris Barry, ex-conservadora de cine del MOMA, proporciona la película de Kodakrome de 16 mm; Frédéric Rossif será su ayudante y Jean Gonnet el operador de la cámara (Delorme, 1998: 75, 77).

Una vez revelado, el material pudo ser visionado en la casa del Doctor Artin, cuñado de Robert Picault, con Françoise Gilot, Louis Aragon, Elsa Triolet, Rossif y dos conductores, conservándose la grabación sonora inédita de la reunión en el Museo Picasso de París bajo el título *Soirée Picasso* (Holloway, 2006: 235).

La película no aparece registrada en la primera monografía, bastante exhaustiva, dedicada a Picasso y el cine (Fernández Cuenca, 1971), lo que da idea de la problemática a la que se vio sometido el material rodado.

La primera reseña, completa aunque con ciertas imprecisiones, habla de una recuperación del material (Besnard-Bernadac, 1989) y da referencias de obras precedentes, citando la obra pictórica de 1931 y dibujos y grabados de 1934 que tratan el tema de la muerte de Marat, dando a las escenas rodadas el título de *La muerte de Charlotte Corday*. En ese estudio se reconoce la importancia que da Picasso a la puesta en escena, construyendo un pequeño teatro de ilusiones, y destaca el carácter innovador de la experiencia cinematográfica, que combina *body art*, instalaciones, objetos en miniatura y *happening*.

El catálogo razonado de las obras de Picasso en el cine, posiblemente la obra más completa hasta el momento sobre Picasso y la pantalla, la recoge en su catalogación con el nº 12, dejando claro que sólo existen las imágenes rodadas por Picasso y Rossif, sin montaje ni sonido (Besnard-Bernadac; Breteau-Skira, 1992).

2. Objetivos

El estudio permite documentar la incursión cinematográfica de uno de los artistas más relevantes de las artes plásticas, explorando las conexiones entre obra fílmica y plástica, divulgando el material conocido junto a otro hasta ahora no tenido en cuenta. Es posible así juzgar más ajustadamente y de forma objetiva el valor de la experiencia artística y su relación con modalidades como el arte corporal, la instalación, el *happening*, la *performance* o el ensamblaje.

Se intentan evitar y aclarar ciertas confusiones que se han producido en otros estudios sobre el tema con obras coetáneas.

Tras el análisis de las imágenes de la película se podrá también catalogar una serie de obras de Picasso adecuadamente, especialmente en lo que a su datación se refiere.

Es muy importante señalar los antecedentes y desarrollos posteriores de la experiencia cinematográfica de Picasso, observándolo no como hecho aislado sino como desarrollo natural en un gran creador.

Por último, este esfuerzo pretende apoyar la consecución de otras labores más completas y extensas sobre la época y sus creaciones.

3. Metodología

La clave metodológica de la investigación reside en la comparación de distintas fuentes de información, alguna de ellas ignorada hasta el momento.

El inicio del estudio requiere de un repaso a la bibliografía específica sobre el tema en distintas lenguas, para poder posteriormente analizar alguno de los documentos más directamente relacionados, con carácter de fuentes primarias: testimonios directos como los de Gilot o Picault, fondos fotográficos como los de Georges Sadoul o Robert Picault y la película documental posterior de Frédéric Rossif con insertos de la película original.

Françoise Gilot, pareja en la época de Picasso, fue testigo directo del nacimiento de la película, pero sus testimonios no son muy aclaratorios. En su famosa autobiografía habla de Paul Éluard y de los celos que tenía hacia Frédéric Rossif, al haber oído que “podría llegar a hacer una película corta sobre Picasso, y que tanto Pablo como yo nos

habíamos entrevistado más de una vez con él, en relación con dicho proyecto”(Gilot; Lake, 1996: 441). Los horribles juicios del poeta sobre Rossif no impidieron la colaboración. En entrevistas posteriores Gilot afirma que Picasso, el cual odiaba ser molestado en su trabajo, hizo una excepción para el rodaje de la película (1996: 63), lo cual indica la importancia que para él tenía dicha obra.

Georges Sadoul, cuya amistad con Picasso se une a su afiliación comunista, desembocó desde el surrealismo en la crítica e historia del cine. Presente durante el rodaje, junto a su esposa Ruta, realizó fotografías –algunas de ellas en los fondos de la Filmoteca Francesa- y publicó, justo tras la finalización de la experiencia, un ilustrativo reportaje fotográfico sobre los primeros días del rodaje (Sadoul, 1950:14-15). En su escrito retrotrae a 1908 el interés de Picasso por el cine, distracción popular despreciada por las élites del momento. Sadoul cuenta que los dos primeros días de rodaje son el 22 y 23 de septiembre, y a ellos corresponden sus fotografías con Picasso como director, actor, maquillador, iluminador, decorador... y sobre todo artista, pintando sobre los cuerpos de los asistentes para incorporar esa pintura sobre un ser vivo a la película, con la idea de trampantojo y dibujos de jocosos atlantes-querubines con los rasgos de Apollinaire (fig. 1), pintura corporal que repetiría en otros días de rodaje sobre otros asistentes-actores, como el mismo Rossif, Gonnet o Chandler. Sería un claro precedente del posterior body-art (Sureda; Guasch, 1993: 177-178).

Robert Picault, ceramista, vecino y amigo de Fournas, también asistió como invitado al rodaje y documentó otros días de trabajo. Su archivo, donado al Museo Picasso de París, ha sido recientemente publicado en un magnífico trabajo (Vautier, 2016). Picault fotografía las distintas actividades creativas que se producen ante la cámara: las escenas creadas con pequeñas figuras, la creación de máscaras y disfraces con cartón ondulado pintado, los ensamblajes de distintos objetos para crear personajes y escenas, la inclusión de cuadros terminados acompañando a piezas cerámicas y a combinaciones diversas...El conjunto de imágenes demuestra que las distintas figuras creadas son utilizadas en diferentes momentos, existiendo por lo tanto una conexión y una argumentación, como se observa cuando Picasso con la ayuda de Rossif está montando el personaje de don Quijote utilizando el cartón que después será Marat, colocándole la paloma de papel recortada que ondea sobre el cielo en otra secuencia, además de aportar nuevas lecturas con el peto de una armadura sobre la creación en curso (fig. 2). Como muestran los registros fotográficos, sobre el muro acabarán colocadas toda una serie de cerámicas, primero con el cielo de fondo y después con una tela detrás; a derecha del personaje se colocará el cuadro *Poule* (Zervos 1985: nº 152),

y a su izquierda aparecerá el lienzo *Claude et Paloma* (nº 157). La labor de Picault, aclarada personalmente en comunicación epistolar, fue solo fotográfica y documental, sin ningún otro cometido en el rodaje (carta personal dirigida al autor, actualmente en los archivos de la Fundación Picasso de Málaga):

En effet le film de 1950 auquel vous faites allusion a été tourné à Vallauris en 1950 par la Cinémathèque française que dirigeait à ce moment Monsieur Langlois, j'y suis totalement étranger.

Il se trouve qu'à la même époque je réalisais avec Picasso un autre film, qui celui-là s'appelait: "Corrida".

Pablo Picasso, pintor es el título de la película que Frédéric Rossif dedicó al malagueño en 1981; aunque los adjetivos *farragoso, prolijo, cultista o pedante* utilizados a veces por la crítica con el documental se ajustan a lo que el tiempo ha hecho con la cinta (Colmena, 2000: 137), la obra posee la riqueza oculta entre su montaje de las escenas de la película de 1950. Acompañadas por la voz del narrador que recita un texto de Helene Parmelin, aparecen algunas escenas del antiguo rodaje, insertas en diferentes momentos, donde se observa, por orden de aparición, a Picasso en el patio exterior levantando con su mano la escultura de 1949 *Mujer embarazada* (Spies, 1989: nº 347), un ensamblaje de yeso y madera con grandes reminiscencias de la escultura africana que al mismo tiempo luce formas y proporciones surrealistas y expresionistas (fig. 3). En otra secuencia la mano del artista lleva la paloma de papel recortado sobre el cielo, por encima del muro del patio trasero del taller (fig. 4). El icono de la paloma se había comenzado a popularizar el año anterior con la elección de una litografía con dicho tema por parte de Louis Aragon para el Congreso Mundial de Partidarios de la Paz (Orozco, 2016: 163). La fotografía de Picault que muestra a Picasso desde un plano más general moviendo el dibujo de la paloma junto al personaje de Don Quijote indica la narratividad de las distintas actuaciones. Otra escena recoge la imagen de Picasso con una fuente cerámica de creación propia en su mano a modo de máscara sobre su rostro y posteriormente con un plato cerámico también realizado por él completado con una rama seca en su otra mano. En la última secuencia de 1950 inserta aparece Picasso de espaldas frente a un caballete dibujando a carboncillo un orondo rostro, con la escena al fondo de un increíble ensamblaje de objetos entre los que destacan un cartón arrugado identificado como Marat, tendido sobre una madera, con una puerta al lado en vertical, y un rostro femenino dibujado y recortado sobre papel -el personaje de Corday- pegado a la tapia (fig. 5). Cuando el artista norteamericano Robert Rauschenberg comience a mirar a los dadaístas y a utilizar un collage de diversos objetos para crear sus *combine*

paintings (Uberquoi, 2004: 19-20) la experiencia fílmica picassiana, que también tiene su base en el hecho plástico, lo habrá precedido en casi una década, con intenciones bien diferentes, por supuesto.

4. Resultados

Combinando las diversas fuentes documentales se puede obtener una lista de las diversas secuencias de la película, así como de los asistentes al rodaje en los diferentes días.

Ateniéndose fundamentalmente a las fotografías de Picault las primeras referencias han dividido la película en cinco partes o escenas: mujer en vertical con hombre yacente (*La muerte de Charlotte Corday*), personaje sedente con paloma (*Don Quijote*), pintor y modelo, personajes reales pintados (*Antígona*) y pueblo de faunos, sátiros y ninfas (*El interior burgués*), dándole alguno de los estudios sobre el tema incluso un valor simbólico a las cerámicas que observan las escenas filmadas, hablándose de Testigos y la figura del Destino, aunque el mirón o los mirones son figuras presentes desde mucho antes en la obra picassiana, observadores de desnudos, corridas de toros, minotauros ciegos de la mano de niñas...

El material inserto por Rossif en su obra de 1981 demuestra que existen también otros episodios, los cuales se podrían denominar animaciones de obras, sean esculturas, cerámicas o dibujos y pinturas en soportes como papel y cartón ondulado, y también escenas con actores pintados (documentadas tanto por Sadoul en los primeros días de rodaje como por Picault en los sucesivos).

El único nexo de unión entre los episodios parece ser la capacidad picassiana de cambiar las formas para aludir a nuevos temas, herencia de la antigua metamorfosis surrealista, pero el estudio de las imágenes ratifica diversas uniones entre los distintos episodios, propiciada por el intercambio de las obras picassianas entre una escena y otra (la paloma de papel que Picasso hace *volar* sobre el cielo de Vallauris interviene en la creación del montaje de Don Quijote; Marat y Corday acaban sirviendo de fondo a la actividad dibujística de Picasso frente al caballete), mostrándose la animación de la propia obra picassiana como el tema central, ficción que demuestra su realidad al ser mostrada junto a otros objetos, con los que interactúa.

Picasso ya exploró diversas maneras de visualizar su obra pictórica desde 1939, desarrollándola en la década de los sesenta cuando manda al Salón de Mayo conjuntos de cuadros para ser exhibidos como una unidad, en una posición determinada, como auténticas instalaciones (Chenais 2016).

Sumando las diferentes fuentes documentales de índole visual, los asistentes e intervinientes en el rodaje fueron: Picasso como realizador y actor, Rossif como asistente y actor, Gonnet como técnico y actor, Marion Delorme y Lady Chandler como actrices, Picault y Sadoul como fotógrafos y Claude, Françoise Gilot, Ruta Sadoul y Manuel Ángeles Ortiz como público. Otros textos también sitúan a Roger Capron y a Lionel Prejger asistiendo al rodaje.

El análisis de los diversos documentos relacionados permite una versión completa sobre la intencionalidad artística de la experiencia cinematográfica. En las creaciones de Picasso se pueden encontrar antecedentes de la captación del tiempo relacionado con su obra, como la famosa secuencia fotográfica de Dora Maar que documenta la pintura de *Guernica*, registro vital de la obra mostrando su desarrollo, pero es en el propio cine, en las películas también de 1950 *Visita a Picasso* y *La vida comienza mañana*, en donde se encuentran las mayores similitudes con sus preocupaciones como autor.

Visita a Picasso, de Paul Haesaerts, es famosa por sus escenas del genio pintando sobre un cristal, técnica desarrollada posteriormente en la película *El misterio Picasso* de Henri-Georges Clouzot (Poyato, 2011), pero además en ella aparece Picasso con la escultura *Mujer embarazada* en su mano, moviéndola en el aire como después haría más contundentemente en su propia película, tal y como demuestran los insertos de Rossif de 1981; Haesaerts llama la atención sobre la idea de la serie picassiana y los cambios de forma y avances en el tiempo filmando distintos estados litográficos de la imagen del toro.

La vida comienza mañana, de Nicole Védres, también muestra otra escena desarrollada más tarde, que no es otra que la de Picasso y Jacques Prévert convertidos en actores con unos platos cerámicos creados por Picasso utilizados como máscaras.

El trabajo cinematográfico de Picasso parte del concepto de la escultura denominada *enciclopédica*, de ensamblaje de muy diversos materiales, desarrollada precisamente en la época (Piot, 2003: 383), técnica con la que se construyen los personajes de Don Quijote, Marat o el pintor, que van intercambiando alguno de los objetos que los forman (botas, cartón pintado...) y con la que se montan las propias escenas, donde participan junto a los ensamblajes anteriores pinturas y cerámicas, suma de materiales heterogéneos, objetos encontrados cuyas formas producen en su adición constante nuevas formas.

El estudio de las imágenes de la película evita inexactitudes en la correcta catalogación de la obra picassiana. Dos de los dibujos a carboncillo que Picasso ejecuta durante el rodaje, conocidos como *Fauno* y *Personaje con nariz larga*, pertenecientes a

una colección particular, verso y reverso en un papel de 65,5 x 50, 5 cm. han aparecido datados en 1961 (Bozal et al., 2003: 246), cuando evidentemente han sido ejecutados durante septiembre u octubre de 1950, como se documenta en fotografías de Robert Picault y en los insertos de Frédéric Rossif. The Art Institute of Chicago posee la obra *Untitled (Devil)*, proveniente de la colección de Lindy y Edwin Bergman (Inv. 165.1991), y su base de datos le da unas medidas de 129,5 x 30, 5 cm, con la técnica de témpera sobre cartón ondulado (Art Institute Chicago, 2016). El museo americano la fecha en 1952, situándola en Vallauris, y aunque la localización se demuestra exacta, el año no puede ser otro que 1950, y los meses de septiembre u octubre, creado expresamente para la película y en concreto para el episodio de *La muerte de Charlotte Corday*, documentado por Picault y Rossif.

5. Conclusiones

La confusión con la película titulada *Corrida* realizada por Robert Picault junto a Picasso en 1951 parece provenir de los primeros datos franceses, seguidos por la bibliografía española, que hacen a Robert Picault partícipe del film, tomando su película como otro episodio más (Sánchez Vidal, 2002: 326), cuestión aclarada por el propio Picault y por la película de Rossif *Pablo Picasso peintre*, que dedica alguno de sus minutos para explicar la creación de *Corrida* como rodaje independiente, dándole la importancia que merece como obra de creación picassiana, claro desarrollo de su primera experiencia.

El hecho de que el material fotográfico que documenta la filmación haya sido utilizado para ilustrar libros (Verdet, 1952; Quinn, 1995: 77,79) o catálogos sobre Picasso (Ruiz-Picasso, 2004: 43,53) no debe confundir la verdadera naturaleza fílmica de la creación picassiana en este caso, expresamente concebida frente a una cámara, jugando con el movimiento y por lo tanto con el tiempo, la dimensión que hace del cine un arte particular.

Si se tiene en cuenta que los movimientos artísticos que cuestionan las nociones tradicionales del objeto artístico, proclives a los géneros híbridos y a la promiscuidad de las artes (Marchán, 2001: 11,14), fechan sus primeras obras diez años más tarde que la experiencia picassiana, se puede comenzar a entender la novedad de la propuesta, que mezcla realidad y arte, actores con esculturas, escenarios reales y decorados, actuaciones del artista y acciones sobre el público-actor... Las experiencias pioneras de John Cage, de unión arte-vida, de disolución de fronteras, no llegan hasta 1952, y las primeras actividades de Allan Kaprow con los *happenings* se datan en 1958 (Izquierdo,

2012: 510). Hay que buscar en el dadaísmo el germen de estas ideas, o por lo menos una simiente similar.

El verdadero argumento de la película es el de la creación, pues es lo que recoge la cámara y lo que las escenas transmiten, dando vida –animando– a las obras escultóricas, pictóricas, cerámicas y dibujísticas y produciendo nuevas obras a partir de la idea de ensamblaje. Hay que recordar que una de las primeras ideas de Picasso para el mural del Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937, que después dio lugar al célebre *Guernica*, fue la de representar al pintor o pintora con su modelo, una oda al Arte (Palau, 2011: 298). Se puede decir que el pintor, fascinado con las posibilidades del cine que ha podido vislumbrar en las breves escenas rodadas con Haesaerts y Védère, pretende hacer en 1950 un cine de animación, centrado en su obra plástica y demostrando su capacidad de poetizar el entorno, de crear desde su propia realidad y mezclar realidad y ficción como material.

Anecdóticamente, las investigaciones sobre la película sitúan también a Rossif en los últimos años de vida de Jacqueline Roque, la última mujer de Picasso (Fidalgo, 1997), cuya ayuda queda especialmente reconocida al final de la película de 1981 en los títulos de crédito. Teniendo presentes los problemas de propiedad y derechos de imagen que podría haber con la película de 1950, Jacqueline pudo haber dado su consentimiento para la utilización del material.

6. Bibliografía

Art Institute Chicago (2016). *About this Artwork*. Disponible en http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/119169?search_no=6&index=0.

[Consultado 9-3-2017]

Besnard-Bernadac, Marie-Laure (1989). “Picasso et le cinéma”. En *Peinture/cinéma/peinture*. Marsella: Ed. F. Hazan, pp. 181-195.

Besnard-Bernadac, Marie-Laure; Breteau-Skira, Gisèle (1992). *Picasso a l'écran*. París: Centro Georges Pompidou.

Bozal, Valeriano et al. (2003). *Picasso: de la caricatura a las metamorfosis de estilo*. Barcelona: Lunwerg.

Chenais, Camille (2016). “Picasso. Installations. One for 12 and 12 for one”. En *Picasso: Transfigurations, 1895-1972*. Budapest: Hungarian National Gallery.

Colmena, Enrique (2000). *La historia de Andalucía en la pantalla*. Granada: Filmoteca de Andalucía.

- Delorme, Marie-Noëlle (1998). “«Je reste Vallaurien»”. En VVAA. *La Guerre et la Paix. Picasso*. París: RMN, pp. 71-81.
- Fernández Cuenca, Carlos (1971). *Picasso en el cine también*. Madrid: Editora Nacional.
- Fidalgo, Feliciano (1997). “Picasso, Jacqueline y Montecarlo”. *El País*, 21/3/ 1997. Disponible en http://elpais.com/diario/1997/03/21/agenda/858898804_850215.html. [Consultado 9-3-2017]
- Gilot, Françoise (1996). *1946, Picasso et la Méditerranée retrouvée. Entretien Françoise Gilot – Maurice Fréchuret*. París: G. Gardette éditions.
- Gilot, Françoise; Lake, Carlton (1996). *Vida con Picasso*. Barcelona: Ediciones B.
- Holloway, Memory (2006). *Making time: Picasso's Suite 347*. Nueva York: Peter Lang.
- Izquierdo, Violeta (2012). *Movimientos artísticos contemporáneos: del impresionismo al pop-art*. Madrid: Fragua.
- Marchán Fiz, Simón (2001). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Orozco, Miguel (2016). *Picasso litógrafo y militante*. Málaga: Agencia Pública.
- Palau i Fabre, Josep (2011). *Picasso 1927-1939. Del Minotauro al Guernica*. Barcelona: Polígrafa.
- Piot, Christine (2003). “1945-1952”. En *Picasso Total*. Barcelona: Polígrafa, pp. 359-393.
- Poyato, Pedro (2011). “Visita a Picasso (Paul Haesaerts, 1950): la alquimia de la primera forma”. En *Picasso: cine y arte*. Málaga: Fundación Picasso, pp. 176-180.
- Quinn, Edward (1995). *Les objects Picasso*. París: Editions Assouline.
- Read, Peter (2008). *Picasso and Apollinaire: the persistence of memory*. California: University California Press.
- Ruiz-Picasso, Claude (2004). “La vallée de l’or: Picasso devient potier”. En Bourassa, Paul; Foulem, Léopold. *Picasso et la céramique*. París: Hazan.
- Sadoul, Georges (1950). “Picasso dirige et interprète son premier film”. *L’Ecran français*, nº 276. 23 de octubre de 1950.
- Sánchez Vidal, Agustín (2002). “Picasso y el cine”. En VVAA. *Picasso*. Madrid: Fundación Mapfre Vida.
- Spies, Werner (1989). *La escultura de Picasso*. Barcelona: Polígrafa.
- Sureda, Joan; Guasch, Ana M^a (1993). *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.
- Uberquoi, Marie-Claire (2004). *¿El arte a la deriva?* Barcelona: Random House Mondadori.

Vautier, Sylvie (2016). *Picasso/Picault, Picault/Picasso. Un moment magique à Vallauris 1948-1953*. Nueva York: Pointed Leaf Press.

Verdet, André (1952). *Faunes et nymphes de Pablo Picasso*. Ginebra: Pierre Cailler éditions.

Warncke, Carsten-Peter (1995). *Pablo Picasso 1881-1973*. Colonia: Taschen.

Widmaier, Olivier (2003). *Picasso. Retratos de familia*. Madrid: Algaba.

Zervos, Christian (1985). *Pablo Picasso. Oeuvres de 1946 a 1953*. (Vol. XV). París: Ed. Cahiers d'Art.

7. Índice de figuras

Fig. 1: Georges Sadoul. Fotografía publicada en *L'Ecran Français* nº 276, 23/10/1950, p. 15.

Fig. 2: Robert Picault. *Picasso y Frédéric Rossif montando el personaje de Don Quijote durante el rodaje de la película*. Disponible en <http://www.photo.rmnm.fr/archive/89-009000-2C6NU0XMSQ76.html>. [Consultado 9-3-2017].

Fig. 3: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 8' 25''.

Fig. 4: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 9' 31''.

Fig. 5: *Pablo Picasso, pintor* (1981). Frédéric Rossif (Vídeo). Francia: U.G.C.-DA, Arcanal, Ministère des Affaires étrangères. Fotograma de la película, tiempo aproximado 38' 51''.