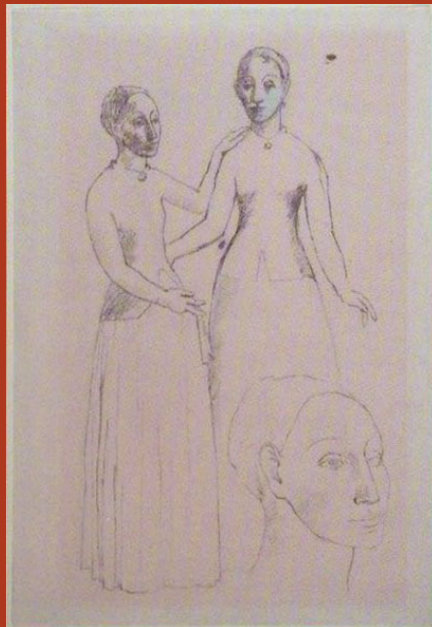


**Picasso.**  
**De 'Pageses d'Andorra'**  
**a 'Demoiselles d'Avignon':**  
**un viatge**



**Picasso.  
De 'Pageses d'Andorra'  
a 'Demoiselles d'Avignon':  
un viatge**

A cura de Concepció Boncompte Coll



Govern d'Andorra



- 125 **L'Andorra del 1906. Temps de crisi, temps de canvis**  
Isabel de la Parte Cano  
Antropòloga. Tècnica de l'Arxiu d'Etnografia. Arxiu Nacional d'Andorra
- 137 **Andorranes a Gósol**  
Carles Gascón Chopo  
Historiador. Tècnic de Patrimoni Cultural del Consell Comarcal de l'Alt Urgell
- 153 **L'encís de les xiquetes d'Andorra**  
Josefina Roma Riu  
Professora honorífica d'antropologia social. Universitat de Barcelona
- 167 **Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol**  
Josefina Roma Riu  
Professora honorífica d'antropologia social. Universitat de Barcelona
- 177 **English translation**

Aquesta publicació estudia el dibuix de Picasso titulat *Pageses d'Andorra* (Gósol, 1906) i la seva peculiar evolució fins a les *Dues dones nues* (París, 1906) del MoMA, preàmbul de *Les Demoiselles d'Avignon* (París, 1907), la pintura més important del segle xx. El llibre presenta un enfocament nou dins la bibliografia picassiana. Reuneix un estudi sobre les *Pageses d'Andorra* i un recull d'assajos interdisciplinaris que situen el lector sobre aspectes poc, o mai, desenvolupats de les vivències i la informació que va poder rebre Picasso a les muntanyes del Prepirineu durant la seva estada a Gósol a la primavera-estiu de 1906. Les aportacions presentades en aquest volum han permès revelar aspectes fins ara ocults del treball de Picasso, i els nous paràmetres interpretatius utilitzats es podran tenir en compte en futurs estudis sobre l'artista. El llibre cobreix una important llacuna de la historiografia picassiana, ja que les experiències viscudes per Picasso a Gósol condicionarien el seu treball posterior a París.

Aquests assaigs proporcionaran als andorrans una nova mirada, la mirada de Picasso sobre el seu "art nacional" –l'art romànic– i, també, sobre la saviesa recollida en antigues tradicions de l'alta muntanya. Doncs, art i tradicions cristianes, enllaçades amb el seu origen indígena o romà, tenen un especial ressò en l'obra gosolana de l'artista, el seu treball posterior a París o, fins i tot, en obres ja més distants en el temps. El llibre servirà de baula entre els investigadors picassians i el món de l'alta muntanya el 1906. Un món poc accessible des de les grans ciutats on, generalment, s'escriu la història de l'art. A partir d'aquesta publicació, els estudiosos gaudiran d'una informació que els permetrà comprendre i analitzar diferentment aspectes, o objectes, clau de l'obra picassiana fins ara menystinguts o ignorats. Una mostra senzilla, en aquest sentit, és la revaloració que pot fer la historiografia picassiana sobre la insistent presència d'un objecte quotidià a la nostra cultura, el porró, entre les composicions de l'artista. El porró de Picasso no és el porró de Matisse (una forma

“exòtica”). La funció del porró picassià, si es té en compte que és l’únic descendent del *rhyton* romà i el protagonista d’antics rituals de fertilitat, podrà ser reconsiderada tant a les natures mortes gosolanes com en els estudis sobre *Les demoiselles d’Avignon*, o en obres tan llunyanes en el temps com *Bacus bevent amb porró* (1957) i *Musiciens et danseur* (1957), per citar només alguns exemples.

La producció realitzada per Picasso l’estiu de Gósol està, doncs, determinada –entre d’altres– per com va viure l’artista el primitivisme que ell cercava en aquestes muntanyes. Per això, en el present volum és nombrosa la participació d’experts en arqueologia, antropologia i història, així com la col·laboració d’una especialista en art romànic.

Un dels aspectes menys explorats per la historiografia picassiana i que expliquen la possible presència d’unes *Pageses d’Andorra* a Gósol és el dels lligams entre Andorra i Gósol, així com el concepte que es tenia d’Andorra en aquell temps. Els viatgers vuitcentistes van difondre una idea romàntica d’Andorra (vegeu l’article “L’Andorra del 1906. Temps de crisi, temps de canvis”, d’Isabel de la Parte), que deuria resultar atractiva per a l’artista i el seu cercle. Perquè el poeta Apollinaire, quan escriu –carta del 22 juny de 1906– a Picasso i a la seva amant Fernande durant llur estada a Gósol, s’adreça a ells com a “chers andorrans”. I Fernande explica a les seves memòries que Gósol està situat sobre la vall d’Andorra. Pot ser perquè molts andorrans arribaven a Gósol per Tuixent? Aquests dubtes, i en general les relacions entre andorrans i gosolans, s’aclareixen a l’article de Carles Gascón (vegeu: “Andorranes a Gósol”) basat, entre altres fonts, en estudis de camp. Andorra està molt present a Gósol, a l’entorn picassià i en el si del mateix Picasso durant l’estiu del 1906.

Els estudis etnogràfics, que resulten essencials per tal d’apropar-nos a festes i danses gosolanes que van fascinar Picasso i Fernande, revelen, també, punts comuns entre Andorra i Gósol el 1906. En aquest sentit, és inestimable l’aportació de Josefina Roma (vegeu: “L’encís de les xiquetes d’Andorra” i “Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol”) dipositària de les notes de camp que va prendre Batista i Roca sobre les nostres tradicions al voltant de 1920, tenint ben fresc l’ensenyament rebut a Londres per Sir James George Frazer, el seu mestre. Josefina Roma explica les danses sota un aspecte etnogràfic, i Mercè Vidal estudia el reflex de les danses i de la música gosolanes directament en el treball de Picasso (vegeu: “Dansa i música com a font de vida i de creativitat per a Picasso”). Mercè Vidal va ser una de les primeres historiadores de l’art a assenyalar el pes del romànic en l’obra de l’artista. En aquest volum, és Rosa Alcoy qui contempla, des de la seva perspectiva com a especialista en art romànic, la incidència d’aquestes formes i les dels models clàssics en

els treballs picassians (vegeu: “Picasso i el deliri de les formes. Una reflexió a partir dels models de l’art clàssic i medieval”). Com deia al començament, Picasso va extreure de l’art romànic, de les marededéus pirinenques, el seu substrat pagà, tot reflectint aquest procés en el seu treball. I és que Picasso, poc abans d’arribar a Gósol, havia acusat l’impacte de l’exposició i la venda dels frescos de la vil·la pompeiana de Boscoreale a París. Alix Barbet ens parla d’aquests frescos i de la seva incidència en joves artistes del moment (vegeu: “Els pintors i la venda dels frescos de Boscoreale a la Galeria Durand-Ruel el 1903”).

Després de llegir la meua tesi *Iconografia picassiana, 1905-1907. Influència de la pintura pompeiana*, entre un sector del públic acostumat a contemplar exposicions de Picasso que presenten l’obra de l’artista inspirada en la d’altres mestres sense raons que vagin més enllà de la recerca de models estètics, ha sorgit la pregunta següent: “vol dir que Picasso pensava tant?”. El suport que va rebre la meua tesi amb el premi Blecua 2012 de la Universitat de Barcelona provocarà –en futurs no llunyans– canvis en actituds tan anquilosades. Però el llast que ha deixat aquesta manera superficial de veure l’obra picassiana requereix un contrapunt. En aquesta obra, Marta Volga de Minteguiaga-Guezala ens parla de l’entorn intel·lectual parisenc de Picasso (vegeu: “«Cita amb els poetes...» Picasso i alguns simbolistes durant els anys 1898 a 1905”). Finalment, el que fa de Picasso un geni és el seu art al dibuixar sobre un paper el resultat d’un impacte, d’un desig, d’un diàleg intel·lectual... Tècnicament, com ho fa? Com deuria realitzar l’artista els traços de les *Pageses d’Andorra*? És Rachel Mustalish, conservadora d’obra sobre paper del Metropolitan, qui esbrina amb microscopi el grafit picassià i els seus moviments sobre el paper (vegeu: “Dibuixos del Metropolitan Museum of Art: un microcosmos de materials i tècniques a Gósol”).

El Govern d’Andorra ha estat la primera institució, al marge dels suports acadèmics de la Universitat de Barcelona i de la Picasso Administration, a defensar i difondre obertament la recerca sobre la influència de l’art romànic i de les antigues tradicions de les muntanyes pirinenques en el treball de Picasso. És un mèrit que cal reconèixer al Govern d’Andorra i que jo, com a historiadora de l’art, li agraeixo. L’aposta ferma del Govern andorrà per vincular Picasso i art romànic a través de la publicació que teniu a les mans és un dels pocs casos en què s’inverteix el circuit de difusió de les novetats en l’àmbit cultural, normalment limitat a les grans ciutats. *Picasso. De “Pageses d’Andorra” a “Demoiselles d’Avignon”: un viatge romànic* sorgeix de les muntanyes pirinenques, d’Andorra, i des d’aquí es desplaçarà als nuclis urbans. Només la confiança i suport del Govern andorrà en la meua recerca m’ha permès anar més enllà en l’estudi sobre el dibuix de les *Pageses d’Andorra* i coordinar l’acurat conjunt de treballs que presentem en aquesta publicació. El llibre és

el que és gràcies a la col·laboració il·lusionada dels diferents autors, al treball immens de persones com Montserrat Planelles i Anna Allué –del Departament de Promoció Cultural i Política Lingüística del Govern d'Andorra–, de Valérie Vidal –eficient iconògrafa que ens ha localitzat cada una de les imatges del volum– i de Xeixa Rosa, la dissenyadora gràfica –i historiadora de l'art– que amb la seva extraordinària paciència i professionalitat ha convertit aquest llibre en una petita joia. Considerat l'interès general d'aquesta publicació per a la recerca picassiana, s'ha demanat a Deborah Bonner la traducció dels textos a l'anglès, tasca que ha realitzat de manera exquisida.

Finalment, agraeixo l'encoratjador suport de Christine Pinault, de la Picasso Administration, a tots els nivells.

**Concepció Boncompte Coll**

Historiadora de l'art i pintora

# Picasso. De 'Pageses d'Andorra' a 'Demoiselles d'Avignon': un viatge romànic

Concepció Boncompte Coll

Historiadora de l'art i pintora

*A la meua àvia Victòria (Escaló 1911-Barcelona 2001),  
dipositària de savieses antigues, sovint menystingudes.*

1. La primera versió d'aquest article va aparèixer a *L'Erol* número 108 (l'estiu del 2011) i deriva de la meua tesi doctoral ("Iconografia picassiana entre 1905 y 1907. Influència de la pintura pompeyana"), que es pot consultar a <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/>, llegida a la UB el 2009 i dirigida per la Dra. Lourdes Cirliot Valenzuela, catedràtica d'història de l'art de la UB (especialista en art del segle xx). Posteriorment, la Picasso Administration va traduir l'article de les *Pageses d'Andorra* a l'espanyol, a l'anglès i al francès, i el va publicar a la seva revista *Ojo, Le Journal* del web oficial de Picasso Administration. Es pot trobar en els enllaços següents:

Versió espanyola: [http://www.picasso.fr/es/picasso\\_pagina\\_articulo.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800)

Versió anglesa: [http://www.picasso.fr/us/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800)

Versió francesa: [http://www.picasso.fr/fr/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800)

L'article que resumeix la tesi "Iconografia picassiana, 1905-1907. Influència de la pintura pompeyana" (publicat per la revista *Goya* núm. 335) va guanyar el premi Blecua 2012 de la Universitat de Barcelona.

*Ojo, Le Journal* (lloc web oficial de Picasso Administration) el va publicar i traduir a l'espanyol, a l'anglès i al francès. Es pot trobar en els enllaços següents:

Versió espanyola: [http://www.picasso.fr/es/picasso\\_pagina\\_articulo.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800)

Versió anglesa: [http://www.picasso.fr/us/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800)

Versió francesa: [http://www.picasso.fr/fr/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800)

2. Voldria agrair totes les col·laboracions brillantíssimes dels autors. La Dra. Josefina Roma ha treballat amb els apunts inèdits de Batista i Roca, dels quals és dipositària (els està transcrivint). La informació aportada aclareix dubtes que alguns antropòlegs plantejaven respecte a la fiabilitat dels reculls d'Amades. L'historiador Dr. Carles Gascón, mitjançant el seu treball de camp a la zona Andorra-Gósol i la consulta d'arxius provincials, aconsegueix donar a conèixer clarament les relacions Gósol-Andorra al voltant del 1906.

3. Influència de Gauguin: John Richardson. *Picasso. Una biografia* (vol I, 1881-1906, pàg. 456 i 463). Madrid: Alianza Editorial, 1997. NY Random House, 1991.

4. Amades, Joan (1952). *Costumari català* (vol. III, pàg. 335-342, 693-697). Barcelona: Salvat Editors. *Diari de la Renaixença* (1883). Recomano especialment la lectura en aquesta publicació dels dos articles de la professora Dra. Josefina Roma, el d'Isabel de la Parte i el de Carles Gascón. I, des d'una perspectiva més enfocada a l'art, el de la professora Dra. Mercè Vidal.

5. Boncompte Coll, Concepció. "Iconografia picassiana entre 1905 y 1907. Influència de la pintura pompeyana". Tesi doctoral dirigida per la Dra. Lourdes Cirliot i llegida el 9 de novembre del 2009 a la Universitat de Barcelona (vegeu: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/>) i l'article "Iconografia picassiana, 1905-1907. Influència de la pintura pompeyana" a la revista *Goya*, núm. 335, juny del 2011. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano).

Per a aquesta publicació he revisat en profunditat i he ampliat la versió original del meu article titulat "Al voltant de les *Pageses d'Andorra*".<sup>1</sup> Hi he introduït modificacions procedents de descobertes realitzades els darrers anys i aclariments fruit del treball de camp. Per aquest motiu, per evitar confusions i pel que explico seguidament, li he posat un títol nou, que s'acosta més al plantejament actual.

He introduït cites per remetre el lector als estudis presentats pels diversos autors d'aquesta publicació andorrana. Els seus articles (alguns dels quals, resultat de treballs de camp o de recerca en documents inèdits)<sup>2</sup> procedeixen, en molts casos, de disciplines que fins ara no han estat presents en catàlegs picassians. Confiam que aquests estudis obrin noves vies d'apropament a l'obra del pintor.

Reafirmo aquí, amb més intensitat i més coneixement de causa que quan vaig escriure "Al voltant de les *Pageses d'Andorra*", la meua voluntat d'aportar una nova llum al dibuix de Picasso titulat, precisament, *Pageses d'Andorra* (fig. 1), després d'estudiar-lo des d'una perspectiva diferent: com a síntesi entre un determinat bagatge amb què Picasso arribà a Gósol (maig del 1906) i les experiències viscudes per l'artista a les muntanyes. Amb aquesta informació podrem entendre aspectes del viatge que, en mans de Picasso, fan les *Pageses d'Andorra* a París. Com se sap, amb les *Pageses d'Andorra* Picasso inicia el procés que el conduirà a les *Dues dones nues* del MoMA i a *Les demoiselles d'Avignon*.

Picasso, interessat en els processos realitzats per Gauguin en el món primitiu,<sup>3</sup> es traslladà a aquest poblet del Prepirineu que conservava costums i tradicions d'origen arcaic.<sup>4</sup> Feia, aleshores, més d'un any que Picasso treballava amb models extrets de frescos pompeians, sota la influència del món clàssic i de les seves religions.<sup>5</sup> A Gósol, el món pompejà esclatà amb força en la



seva pintura en entrar en contacte amb els antics ritus agrícoles d'arrel pagana i l'art romànic de la zona.<sup>6</sup> Els models pompeians es fusionarien amb el primitivisme gosolà, i donarien lloc a un conjunt d'obres entre les quals trobem les *Pageses d'Andorra*.

Però sovint s'ha dit que a Gósol Picasso havia pintat aïllat de l'entorn i s'ha analitzat l'obra del període a partir d'influències documentables des de les grans metròpolis. En aquest sentit, s'ha concedit una importància excessiva a la influència d'Ingres<sup>7</sup> i de l'art ibèric,<sup>8</sup> fet que ha condicionat la comprensió dels treballs gosolans. La principal aportació gosolana a la pintura de Picasso seria, per la crítica, el color ocre de l'entorn, quan Gósol és, a la primavera-estiu, intensament verd amb taques grises de la pedra i de la terra.<sup>9</sup> La historiografia ha relegat la realitat gosolana dels estudis picassians i, d'aquesta manera, l'obra del període resulta pràcticament incomprendible.

S'intentarà, aquí, analitzar les *Pageses d'Andorra* amb la profunditat que mereix aquesta peça clau entre el conjunt del treball gosolà i *Les demoiselles d'Avignon*, obra cabdal del segle xx.<sup>10</sup> S'explicaran algunes de les influències que determinaven el treball de Picasso en arribar a Gósol, s'agruparan temàticament les obres gosolanes i se n'assenyalaran els aspectes que les lliguen a les *Pageses d'Andorra*. Amb aquest bagatge, es passarà a l'estudi de les *Pageses d'Andorra*, així com de la seva evolució fins a les *Dues dones nues* (1907) i *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Una breu introducció ens situarà en les poc conegudes relacions entre Gósol i Andorra fora de la regió, i s'exposaran algunes idees al voltant de la nacionalitat de les *Pageses*.

## La nacionalitat de les 'Pageses d'Andorra'

Entre Gósol i Andorra hi havia lligams que implicaven una relació permanent entre gosolans i andorrans.<sup>11</sup> Els contactes entre Gósol i Andorra permeten pensar que les dones dibuixades per Picasso podien ser andorranes o que Picasso les volgués andorranes. A més, el títol del dibuix coincideix amb la denominació amb què en aquell temps eren coneguts els andorrans a la regió: *pagesos d'Andorra*.<sup>12</sup>

El dibuix anomenat *Pageses d'Andorra* va arribar a l'Art Institute of Chicago l'any 1930<sup>13</sup> amb dues inscripcions amb llapis al dors: la signatura de l'artista i el títol, *Paysannes d'Andorre*.<sup>14</sup> Així doncs, des de fa com a mínim 86 anys, aquestes *pageses* són andorranes.<sup>15</sup>

El qüestionament de la nacionalitat andorrana de les *Pageses* potser prové del reanomenament d'algunes obres de Picasso, entre les quals hi ha les *Pageses d'Andorra* i dibuixos relacionats, realitzat per Palau i Fabre l'any 1980, amb posterioritat a la

### 1. Picasso *Pageses d'Andorra*

Gósol, 1906

Llapis, tinta marró i carbonet, realçat amb guaix blanc sobre paper verjurat groguenc. 63,5 x 43,5 cm.  
Art Institute of Chicago. Donació de Robert Allerton, 1930.933.

La Dra. Alix Barbet, autora d'una extensa bibliografia sobre la pintura pompeiana, ha publicat, juntament amb Annie Vierbanck-Piérard, dos volums titulats *La villa de Boscoreale et ses fresques* (2013). Rennes: Ed. Errance. Barbet, eminència internacional sobre aquesta temàtica, ha tingut la gentilesa de participar en la nostra obra en constatar la influència dels frescos de Boscoreale i de la pintura pompeiana en aquest període picassà. El seu article aporta informació sobre els frescos esmentats i una recerca específica sobre la seva influència en altres artistes d'aquell moment. Remeto al seu article a totes les persones interessades en aquest tema.

6. Per aprofundir en la transició entre el món romà i el romànic, així com en la influència del romànic en Picasso, em remeto a l'interessant article que la Dra. Rosa Alcoy, catedràtica d'història de l'art de la Universitat de Barcelona, ha escrit per a aquesta publicació.

7. Pierre Daix seria el màxim representant d'aquesta tendència. Daix diu: "Es Ingres quien le provoca, y no se detendrá hasta sobrepasarlo incluso en el plano del clasicismo con obras de una nobleza inigualable, como el *Joven desnudo llevando un caballo* (de comienzos de 1906) o sus desnudos, los más griegos, como *Los adolescentes* o *El aseo* realizados en la soledad catalana de Gósol. [...] Es apasionante el hecho de que la estancia en Gósol, donde se desarrolló el desafío psicológico, para abreviar, con Ingres, pone de manifiesto un campo de exploración diferente. Picasso, sobre temas tomados de la vida cotidiana, de la montaña catalana, llevará a cabo simplificaciones y abstracciones cuyo objetivo común será suprimir toda psicología en sus personajes". Bonet Correa, Antonio; Daix, Pierre; i d'altres (1981). *Picasso 1881-1981* (pàg. 28-29). Madrid: Ed. Taurus. Vegeu també: Daix, Pierre. "Picasso et la tradition française". A: Diversos autors (2008). *Picasso et les maîtres* (pàg. 72-87). París: Ed. Réunion des musées nationaux.

8. Sweeney, James Johnson. "Picasso and Iberian Sculpture". A: (1941) *The Art Bulletin* (vol. 23, núm. 3, pàg. 191-198).

9. La Dra. Jèssica Jaques ha defensat, també, el domini dels verds i grisos a Gósol, no de l'ocre. Jèssica Jaques Pi (2007). *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad* (pàg. 51). Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa"). Un altre color dominant a Gósol era el blau, amb què estaven pintades el 80% de les eixides i galeries que donaven als corralos. Aquesta informació me la va proporcionar el Sr. Domingo Mora, de cal Pelat de Gósol, en un debat sorgit després de la meua conferència sobre les *Pageses d'Andorra* a Puigcerdà, l'11 d'octubre del 2010. Durant un curs impartit a la Facultat de Filosofia de la Universitat Ramon Llull, el juliol del 2014, una alumna coneixedora de Gósol va manifestar que en un lloc concret de l'àrea gosolana es pot trobar un fragment limitat de terra que no és gris sinó siena. Dubto que Picasso investigués aquesta particularitat, i com a fet puntual no pot servir per canviar el cromatisme general gosolà. Va ploure tant la primavera del 1906 (Fernande Olivier es queixa, en la seva carta a Apollinaire –29 maig 1906–, del fred i de la pluja constant, i Picasso esbossa, a la mateixa carta, la fonda on s'allotjaven sota una cortina d'aigua) que aquell any Gósol podia estar més verd. El color de la teula àrabica que tant va agradar a Fernande Olivier difícilment podia impressionar un nadiu com Picasso, ja que és el cobriment habitual de les construccions peninsulars. D'altra banda, el color de la pedra i de la terra (gris) no ha variat.

10. Els articles sobre les *Pageses d'Andorra* són, fins ara, breus i solen estar inclosos en catàlegs d'exposicions dedicades a altres protagonistes. Entre aquests catàlegs el més interessant és el de Gary Tinterow (1981). *Master drawings by Picasso* (pàg. 70-71). Catàleg de l'exposició. Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. El catàleg de l'exposició "Picasso 1905-1906" dedica a les *Pageses d'Andorra* un article, conjuntament amb altres dibuixos de balladors, també de gran interès: Diversos autors (1992). *Picasso 1905-1906* (pàg. 326-331). Barcelona: Electa.





## 2. Contraban. Paquetaire (contrabandista) detingut

Exvot. 1800 ca.

Oli sobre taula. 26 x 36 cm. Procedent del Santuari de la Mare de Déu dels Munts (Osona). Museu Etnogràfic de Ripoll.

mort de l'artista.<sup>16</sup> El nou títol de Palau unit al desconeixement general sobre les relacions entre Gósol i Andorra han suscitat dubtes sobre la nacionalitat andorrana de les *Pageses d'Andorra*.

Palau, escriptor i poeta que realitzà una encomiable tasca de recopilació i arxivística de l'obra picassiana, afegí lliurament a les obres de l'estiu del 1906 l'epítet de *gosolà* o *gosolanes*. Els nous títols de Palau difereixen dels de Daix, el catàleg del qual havia revisat i corregit el mateix Picasso.<sup>17</sup> Així, *Cabeza de mujer*<sup>18</sup> esdevé per Palau *Cap de gosolana*,<sup>19</sup> i *Cabeza de aldeana*<sup>20</sup> és transformat per Palau en *Cap de gosolana vist de front*,<sup>21</sup> per citar només algunes de les metamorfosis obrades per Palau. El nostre dibuix, *Pageses d'Andorra*, la inscripció al dors<sup>22</sup> del qual Daix va respectar (*Paysannes d'Andorre*), Palau el reanomena *Dues andorranes i rostre de gosolana*.<sup>23</sup> L'escriptor, en un comentari superficial sobre l'evolució de les *Pageses d'Andorra*, diu:

“[...] Evolució d'una parella d'home i dona (1325) tot seguit convertida en una parella de dones (1353) que ostenten els rostres de les dues gosolanes per les quals Picasso s'havia mostrat particularment atret i que no sabem per què són designades, a voltes, andorranes (sens dubte perquè, per molta gent, una andorrana és més localitzable geogràficament que no pas una gosolana). [...] Aquest parell de gosolanes (les *Pageses d'Andorra*) anirà a parar, amb lleugeres variants en l'actitud, a *Dues dones nues enllaçades* (1354).”<sup>24</sup>

Sorgeix la qüestió de per què Palau, sense el consentiment de l'artista i sense aportar cap estudi que justifiqui els seus canvis, reanomena

11. Per conèixer les relacions Gósol-Andorra al voltant del 1906, més enllà del que s'exposa en aquest article, és indispensable consultar l'article del Dr. Carles Gascón, historiador de la Seu d'Urgell (entre Gósol i Andorra), en aquesta obra. El seu text és un estudi intens, fruit de treballs de camp i recerca arxivística.

12. Mossèn Ramon de Canillo (Andorra) va explicar durant el debat posterior a la meua conferència sobre les *Pageses d'Andorra* al Comú d'Andorra la Vella (el 19 maig del 2010) que a la Seu, i en general a tota la muntanya pirenaica, als andorranos, com que eren els més pobres i els més arrelats a la terra de la zona, els anomenaven *pagesos d'Andorra*. Ni *andorranos* ni *gent d'Andorra*, només *pagesos d'Andorra*, ja que eren els més primitius. Mossèn Ramon coneix aquesta denominació a través del seu pare, que, com ell, va néixer a l'Urgell i tenia relació amb la Seu, on va fer el servei militar el 1920.

Vegeu: Diversos autors (2004). *Andorra i els seus veïns del sud* (16a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, 23 agost del 2003). Andorra: Societat Andorrana de Ciències. Ventura Roca i Martí a “L'Alt Urgell i Andorra” (pàg. 84) explica: “els nostres padrins veien Andorra com un país pobre, de pastors i de gent que vivia de la terra i dels animals...”

13. L'obra va ser donada pel banquer Robert Allerton, i encara es conserva a l'Art Institute of Chicago. Informació facilitada a l'autora per Emily Vokt Ziemba, Collection Manager, Department of Prints and Drawings, Art Institute of Chicago, el 30 de novembre del 2010.

14. Informació facilitada a l'autora per Emily Vokt Ziemba, Collection Manager, Department of Prints and Drawings, Art Institute of Chicago, el 30 de novembre i el 10 de desembre del 2010.

15. *Pageses d'Andorra* no és, com s'ha dit, un títol inventat pels americans perquè desconeixien l'existència de Gósol. L'any 1931, les *Pageses d'Andorra* apareixen reproduïdes a la revista *Parnassus* amb el nom de *Paysannes d'Andorre*. *Parnassus* (vol. 3, núm. 3, pàg. 52-53, març del 1931).

16. Els nous títols arbitraris de Palau han creat, també en altres ocasions, confusions. Richardson es plany del reanomenament per part de Palau de l'obra titulada *Montrouge in the Snow* (1917) “que Palau ha reanomenat arbitràriament *Rococo Composition*”. I amplia l'àmbit de l'arbitrarietat de Palau a la procedència de les peces: “En cas d'ignorar la procedència d'una obra, Palau menysprea la seva útil col·lecció d'il·lustracions i atribueix, de forma errònia, obres als *hereus de l'artista*.” John Richardson (2009). *A Life of Picasso* (vol. III, pàg. 75, i nota 33 del cap. 6, 1917-1932). Londres: Pimlico, Random House.

17. L'artista va fer introduir canvis a Daix. Vegeu, per exemple, la rectificació a *Mujer de la mantilla blanca*. Daix explica: “la rectificació fue hecha por Picasso cuando ya la ilustración estaba grabada en esta sección del catálogo.” Daix, Pierre; Boudaille, Georges. *Picasso 1900-1906* (pàg. 308). Catàleg *raisonné*. Barcelona: Ed. Blume, 1972 (primera edició: Ides et Calendes. Neuchâtel-Suïssa, 1966).

18. Daix, catàleg *raisonné*, 1900-1906. XV. 55 i Z. VI 763.

19. Palau i Fabre, Josep. *Picasso vivent 1881-1907*. 1303.

20. Daix. Catàleg *raisonné*, 1900-1906. XV. 38.

21. Daix. Catàleg *raisonné*, 1900-1906. XV. 38.

22. *Aldeanas de Andorra*. Daix, catàleg *raisonné* (pàg. 296).

23. Palau i Fabre, Josep. *Picasso vivent 1881-1907* (pàg. 471).

24. Palau i Fabre, Josep (1981). *Picasso vivants 1881-1907* (pàg. 470). Albin Michel. París (primera edició: Ed. Polígrafa, 1980).

25. Una amistat, o relació, que no era com la que Picasso va mantenir amb els seus amics poetes Max Jacob, Apollinaire i fins i tot Cocteau, amb els quals es donava un intercanvi constant d'idees entre iguals, així com un enriquitment mutu. Vegeu, en aquest sentit: Josep Palau i Fabre (1997). *Estimat Picasso*. Barcelona: Edicions Destino.

26. Els mata-segells de les cartes de Fernande Olivier (l'amant de Picasso que acompanyà l'artista a Gósol) a Apollinaire són de Tuixent. Per Tuixent i les valls de la Vansa i Fórnols hi circulen andorrans que arriben a Gósol (vegeu l'article del Dr. Carles Gascón en aquest volum). Apollinaire, en una de les cartes a Fernande i Picasso, es refereix a la parella com a "chers andorrans". Fernande descriu Gósol, en el seu llibre de memòries, com un poble que dominava la vall d'Andorra. Potser pensava que la vall de la Vansa i Tuixent, per on arribaven andorrans a Gósol, era Andorra. En tot cas, hi havia andorrans a Gósol, i en el cercle més proper a Picasso (Fernande i Apollinaire) observem un lligam estret Andorra-Gósol. Vegeu, pel que fa a la correspondència: Caizergues, Pierre; Seckel, Hélène (2000). *Picasso - Apollinaire. Correspondència* (pàg. 62). Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa").

Caizergues, Pierre; Seckel, Hélène (1992). *Correspondance Picasso - Apollinaire* (pàg. 53). París: Gallimard. Réunion des musées nationaux.

Pel que fa a les descripcions de Fernande Olivier: Olivier, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona: Ed. Parsifal (primera edició: Ed. Calmann-Lévy, 1988).

27. Josep M. Farràs, propietari del bar Cal Coma de Fórnols (vall de la Vansa), m'explicava el juny del 2010 que el seu besavi treballava en aquestes condicions i tornava els diumenges a la Vansa.

El 1851 es constituïren les primeres societats mineres del Berguedà, però no fou fins a l'any 1904, amb l'arribada del carrilet a Guardiola, que s'aconseguí l'explotació definitiva. El 1906 s'inicià també la construcció de la central hidroelèctrica de Collet, que posteriorment subministraria el corrent elèctric a les mines. Consultat a: <ca.wikipedia.org/wiki/Mines\_de\_Saldes>, el 6 maig del 2011.

28. Moltes cases andorranes enviaven les nenes de 10 a 12 anys a servir, i els nens a fer de vailets. Vegeu: Adelaida García Puy; Montserrat Ronchera Santacreu (2006). *Dones d'Andorra*. Andorra: Crèdit Andorrà i Gala.

29. Les joves andorranes anaven a servir a Espanya i a França des dels 10 o 12 anys. A vegades eren els mateixos contrabandistes qui les acompanyaven, com s'explica a Adelaida García Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pàg.128, 154, 206 i d'altres). La relació entre la família i la minyona no era, als pobles de muntanya, freda ni jeràrquica. A vegades es tractava de joves parentes procedents d'altres pobles o valls que anaven a guanyar-se un jornal i a aprendre. Eren, en la majoria dels casos, tractades com a membres de la família. Aquests treballs ocasionals són fruit de contactes entre coneguts, al marge d'organitzacions professionalitzades que traslladaven noies del Pirineu a servir a Barcelona.

30. Per comprendre la situació de penúria en què vivia Andorra al principi del segle xx, es pot consultar, entre d'altres: Diversos autors (2004). *Andorra i els seus veïns del sud*. Andorra: Societat Andorrana de les Ciències. 2004; Adelaida García Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.*

31. Vegeu en aquesta publicació a l'article de Josefina Roma ("Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol") com les colles de segadors i segadores es desplaçaven d'una vall a l'altra. Determinats costums, descrits per la Dra. Roma, de la Massana i Andorra els trobem també a Gósol. La Dra. Roma explica, de manera genèrica, que aquestes festes podien ser pròpies dels llocs d'origen dels grups de segadors, els quals les difonien. Sembla lògic pensar que podien arribar grups de segadors andorrans a Gósol.

32. Alguns andorrans compraven i venien oli, arròs, sal... de manera ambulat per les muntanyes. Vegeu: Adelaida García Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pàg. 305).

33. La gent de les muntanyes coincidia a les fires de bestiar d'Organyà, Salàs, la Seu, Andorra la Vella... Vegeu: Adelaida García Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pàg. 120 i 197, entre d'altres).

les obres i n'emfatitza el protagonisme gosolà. Si *Pageses d'Andorra* esdevé *Dues andorranes i rostre de gosolana* caldrà entendre, doncs, que l'andorrana de l'esquerra ha canviat la seva nacionalitat en l'estudi aïllat del seu rostre que l'artista fa pocs centímetres més avall, al mateix paper. L'estudi esmentat del rostre de l'andorrana s'assembla al rostre de les camperoles que Palau acaba de rebatejar com a *Cap de gosolana* o *Cap de gosolana vist de front*. I, per una determinada simplificació dels trets a la qual ens referirem més endavant, a la majoria dels rostres de Fernande que Picasso pintà aquell estiu.

Palau, en un exercici de llibertat poètica i sense rigor científic, introdueix un factor de confusió al voltant de les *Pageses d'Andorra* que impulsa en el text corresponent a aquesta imatge. El subjectivisme de Palau explica, doncs, la confusió sembrada entre alguns lectors o estudiosos, els quals, fiant-se del prestigi de l'escriptor, de la seva relació personal amb l'artista,<sup>25</sup> així com del seu presumible coneixement del país, poden haver transcrit i difós les seves manifestacions.

Qualificar de gosolanes les figures dibuixades per Picasso a Gósol suposa ignorar i empobrir el tarannà de la vida gosolana de l'època, ja que a Gósol no tots eren gosolans. Les valls de l'alta muntanya estaven connectades entre elles i a Gósol arribava gent de muntanyes veïnes, de la Vansa, de Tuixent, d'Andorra...<sup>26</sup> Uns es dedicaven al contraban, altres treballaven a les mines de Saldes, per exemple. Alguns treballadors de les mines dormien i menjaven a Gósol, on, per pagar-se l'estada, es col·locaven de mossos a les cases.<sup>27</sup> I, a més de mossos, les cases, aleshores, acceptaven vailets.<sup>28</sup> També es llogaven minyones i treballadores temporeres (especialment per a feines del camp, a l'estiu) procedents de valls properes.<sup>29</sup> Concretament, les andorranes, més pobres que les dones d'altres regions, emigraven a França i a Espanya a treballar.<sup>30</sup> Aquest personal passavolant no s'inscrivía al registre parroquial, per tant, el fet que no hi estiguessin inscrits no en negava la presència al poble.<sup>31</sup>

Entre Gósol i Andorra, a més dels contactes esmentats, existien relacions derivades<sup>32</sup> de les transaccions realitzades per venedors ambulants i pels traficants de bestiar (transhumància i fires).<sup>33</sup> També, relacions de parentesc,<sup>34</sup> per exemple, les visites que es feien a l'estiu entre parents (alguns gosolans s'havien instal·lat a Andorra, a Sant Julià de Lòria i a la Massana).<sup>35</sup> Aprofitant el desglaç, família i amics arribaven per Tuixent o, ocasionalment, pel pas dels Gosolans per assistir a balls i festes que eren la distracció més gran a la muntanya.<sup>36</sup>

Però, unes relacions molt especials entre gosolans i andorrans derivaven del contraban.<sup>37</sup> El contraban fascinava Picasso i era practicat per la majoria de gosolans (fig. 2). Fernande Olivier, l'amant amb què Picasso viatjà a Gósol, descriu aquesta activitat en el seu llibre de memòries:

“...la mayoría de cuyos hombres (gosolans) se dedicaban al contrabando: cerillas, tabaco, qué sé yo... También aquello formaba parte de las costumbres del lugar.”<sup>38</sup>

I l'artista, amb els anys, el que recordava millor de Gósol era el contraban. Així ho explica el seu amic John Richardson:

“...solía (Picasso) ir a cazar a las montañas, donde abundaban los ciervos y las gamuzas. Tales expediciones resultaban más interesantes por servir de tapadera para el contrabando, la actividad económica más importante de la zona. El contrabando era lo que Picasso mejor recordaba de Gósol. El riesgo, la excitación y los beneficios; el modo en que nobles forajidos, entre ellos su amigo el posadero, se enfrentaban a las fuerzas de la ley y el orden: todo ello convertía al contrabandista en alguien con quien podía llegar a identificarse, pues también él se sentía fuera de la ley.”<sup>39</sup>

Entre els contrabandistes, els andorrans eren els més afamats d'una xarxa que incloïa habitants de totes les valls de la zona.<sup>40</sup> Els contrabandistes d'aquestes muntanyes solien tenir amagatalls a la Seu d'Urgell que anomenaven *el sagrari*.<sup>41</sup>

La Seu, residència del bisbe i copríncep andorrà, era el centre d'aquestes valls pirinenques. Allà, els andorrans, com s'ha dit, eren coneguts per ser els més pobres entre els pobres i els més pagesos entre els pagesos.<sup>42</sup> Vivien al marge del desenvolupament modern, tal com explica un viatger britànic el 1911:

“En un recó remot dels Pirineus, just a l'oest del coll del Puymorens, es troba la petita república d'Andorra, el més petit i singular dels països europeus. No hi ha cap lloc de la civilització que hagi estat menys influenciat pel desenvolupament modern; i, en realitat, és un món en ella mateixa. No coneix el ferrocarril i fins fa molt poc no tenia ni carreteres; la comunicació amb França o Espanya es feia només per camins de bast [...]. Els delictes són gairebé desconeguts en la comunitat i no hi ha policia, a més, no hi ha impostos ni en el comerç, ni en la indústria, i molts pocs drets de duana. [...] quan la carretera que arriba a Soldeu continuï fins a la capital, el flux de viatgers, probablement, posarà fi, fins a cert punt, a l'estat primitiu extrem de la zona.”<sup>43</sup>

Els andorrans eren, en aquella època, molt més dependents dels cicles de la natura per a la seva subsistència que els seus veïns.<sup>44</sup> I aquesta característica està profundament vinculada al significat de les *Pageses d'Andorra* de Picasso i a la seva evolució.

En aquest sentit, interessa conèixer la impressió que causà Andorra a un altre foraster, mossèn Antoni M. Alcover, que aquell estiu (1906) recorria tot el Pirineu de parla catalana. Fins i tot ell, que procedia

34. S'havien celebrat matrimonis entre berguedans i andorrans. Vegeu: Adelaida García Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pàg. 275).

35. Josep M. Farràs de cal Coma de Fòrnols em va explicar (el 7 juny del 2011) que una de les mestresses de cal Teixidor de la Massana era descendent de cal Climent de Fòrnols. Aquest tema no em va quedar clar quan em vaig parlar amb un dels fills del vell de can Teixidor per telèfon, i Josep M. Farràs i la seva família em van insistir que en parlés directament amb el vell de can Teixidor. La besàvia paterna de Josep M. Farràs era, també, de la Massana. Entre aquestes valls: Gósol, la Vansa, Tuixent i Andorra, hi havia intercanvis constants, matrimonis, etc. La presència d'andorrans i andorranes era normal en aquestes poblats.

En una entrevista posterior (l'hivern del 2014) amb Josep M. Farràs, la seva dona, el fill i la mare (Mercè Gispert –1929, Lles de Cerdanya–) em van proporcionar més informació, basant-se no sols en la memòria sinó també en un arbre genealògic i anotacions familiars. Un avantpassat de cal Coma es va casar amb una andorrana i es van instal·lar a Fòrnols: Jaume Baró (d'Os de Civís) es va casar amb M. Angela Cirés (de l'Aldosa, la Massana). Resumint les meves notes, resulta que aquesta família, com d'altres de la Vansa i Fòrnols, tenien parents a Civís, Os de Civís i Sant Joan Fumat, i eren freqüents els matrimonis entre gent d'aquests pobles i els veïns andorrans. Paral·lelament, els de la Vansa i Fòrnols es casaven amb habitants dels pobles anteriors limítrofs amb Andorra, i s'emparentaven, doncs, amb andorrans. Em diuen que, actualment, tenen molts parents a Andorra: els de la joieria Ponts Bartomeu, per costat Bartomeu. No recorda de quina època els ve el parentesc. També tenen parents a Sant Julià (can Jaumet, el de la benzineria). Creu que el parentesc ve pels parents de Civís.

Em parlen d'altres veïns d'aquestes valls amb parents a Civís i emparentats amb andorrans (el pare i l'oncle del Joan de cal Gabatx, de cognoms Areny Farràs). Em remetien a Neus Céspedes (amb qui encara no he parlat), que sembla estar molt al corrent sobre aquestes relacions amb Andorra.

Quant al temps que hi ha caminant entre Fòrnols i Gósol, diuen que tres hores llargues, i de Tuixent a Gósol, entre una i dos hores, Josep Farràs explica que el seu avantpassat, que treballava a Saldes i vivia a Gósol entre setmana, quan sortia de festa major de Tuixent amb els amics no tornaven a Fòrnols sinó que anaven directament a Gósol sense haver dormit.

A Sant Julià (primera parròquia d'Andorra, al costat de la frontera amb Espanya i de la Seu d'Urgell) hi ha almenys dues famílies que sembla que procedeixen de Gósol. Una, segur, és la família d'Isabel Escuder de cal Jossa. El febrer del 2014, la Isabel m'explica que el seu rebesavi, Jaume Riera, era de Jossa i es va casar amb una noia de Gósol de cognom Cortina (de cal Mitjaire), al voltant del 1860. Que després de casar-se varen venir de Gósol a Sant Julià i que el seu besavi (Bonaventura Riera Cortina) ja va néixer a Sant Julià. De casa seva encara en diuen cal Jossa perquè aquest nom que indica la procedència de la família agradava al seu avi, al seu pare i a ella mateixa. La família s'havia dedicat a mercadejar bestiar. La casa se segueix dient igual encara que no sigui al mateix lloc i es tracti d'una construcció de fa 50 anys. La Isabel creu que els seus rebesavis varen venir de Gósol després de casar-se (i que cap d'ells devia ser hereu) i que, com que varen comprar terres a Sant Julià, probablement havien rebut algun dot.

Conxita Cases, de cal Vermell de Sant Julià, en acabar la conferència que vaig fer a la Seu el 2010, va comentar que la seva família venia de Gósol, com d'altres d'establertes a Sant Julià. Parlant amb ella el 2014, m'explicà que fa anys va anar a cal Vermell de Gósol a preguntar, però que tenien un malalt i no la varen poder atendre. La seva casa de Sant Julià també es diu cal Vermell. D'altra banda, Albert Villaró em va comentar que la família de l'excalcalde de la Seu, de cal Ganyet, també procedeix de Gósol. El Dr. Carles Gascón, en el seu article d'aquest volum, proporciona informació sobre relacions entre Gósol, la Seu d'Urgell i Andorra. Ramon Ganyet és un dels seus entrevistats (notes 12 i 13).

Com que el meu article no és un estudi etnogràfic ni històric, crec que amb els exemples anteriors, que (a més) ens suggereixen altres possibles relacions per seguir, n'hi ha prou per donar a conèixer fora de la comarca que entre Gósol i Andorra hi havia vincles familiars, a més dels derivats del contraban, fires de bestiar, etc. I que la vall de la Vansa, Fòrnols, Tuixent... eren un nexa important entre Gósol i Andorra.

36. En aquell temps la gent estaven acostumats a desplaçar-se a peu, i per assistir als balls les joves feien el que fos. Vegeu, en aquest sentit, el llibre d'Adelaida Garcia Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.*; i Albert Villaró. "Dones avall, cabres amunt". A: Diversos autors (2014). *Andorra i els seus veïns del sud*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències. 16a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, 23 d'agost del 2003.
37. Sobre el tema del contraban consulteu en aquesta obra els articles d'Isabel de la Parte i de Carles Gascón.
38. Olivier, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso* (pàg. 172). Barcelona: Ed. Parsifal (primera edició: Calmann-Lévy, 1988).
39. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906).
40. Mossèn Ramon Rossell de Canillo m'explicava durant la primavera del 2010 que un antecessor seu a la parròquia, al voltant dels anys 20, en anys difícils, també feia incursions de contraban.
- Vegeu: Adelaida Garcia Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pàg. 70, 152, 171, 308 i d'altres).
- El contraban tenia el mateix esperit entre França i Itàlia. Vegeu: Emilie Carles (1979). *La soupe aux herbes sauvages* (pàg. 28, 29). París: Livre de Poche. Agraïxo a Deborah Bonner el suggeriment d'aquesta lectura.
41. Explicat per mossèn Ramon Rossell de Canillo durant el debat posterior a la meua conferència sobre les *Pageses d'Andorra*, que tingué lloc al Comú d'Andorra la Vella el 19 maig del 2010.
42. Per ampliar informació, vegeu en aquesta publicació els articles d'Isabel de la Parte, de Josefina Roma i de Carles Gascón.
43. Freeston, Charles L. (2009). *Els passos del Pirineu* (sèrie *L'Andorra dels viatgers*. Capítol núm. 5. "Els britànics"). Andorra: Ministeri d'Afers Exteriors.
44. Ventura Roca i Martí a "L'Alt Urgell i Andorra" (Diversos autors (2004). *Andorra i els seus veïns del sud*. 16a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, 23 d'agost del 2003. Andorra: Societat Andorrana de Ciències) diu: "Els nostres padrins veïen Andorra com un país pobre, de pastors i de gent que vivia de la terra i dels animals..."
45. Alcover Sureda, Antoni M. (2006). *Dietari de l'excursió filològica 1906* (pàg. 99 i d'altres). Barcelona: Proa, Ali Bei (Enciclopèdia Catalana).
46. Alcover Sureda, Antoni M. *Op. cit.* (pàg. 92 i d'altres).
47. Sobre la mitificació romàntica de la vida a Andorra, vegeu en aquest volum l'article d'Isabel de la Parte.
48. Ni els soldats espanyols sabien que existís Andorra: "Algú va dir que havien baixat uns soldats de la muntanya, eren cinc o sis nenes que van anar a mirar. Hi havia el jefe d'ells, que era un noi de 40 anys, i es veu que va demanar a veure quin poble era, i els van dir que estaven dintre d'Andorra. Van dir: «Andorra, Espanya?», i els van contestar: «No, Andorra independent, al Pirineu», i diuen: «I qui mana aquí?», i els van dir que ja els portarien davant del cònsol..." Adelaida Garcia Puy; Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pàg. 94).
49. Difícilment la policia francesa podia esbrinar que Picasso, arribant a Barcelona, va anar a Gósol. Per tant, devia ser l'artista qui ho va comunicar. Sorpren, també, que els arxius parlin de dues estades a Gósol, la primera el 1905 i la segona el 1906. Daix, Pierre; Armand, Israel (2003). *Pablo Picasso dossier de la préfecture de police. 1901-1940*. París: Ed. Acatos (Ed. des Catalogues Rationnés). Agraïxo a Antoni Ubach que em desvetllés l'interès per aquesta publicació.
50. Barr, Alfred H. Jr (1946). *Picasso: Fifty Years of His Art*. Museum of Modern Art. Nova York; Ferminger, André (1969). *Picasso*. Librairie Général Française. París: Ed. Poche; Spies, Werner (1986). *Picasso: Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle*. Kunsthalle Tübingen (5 d'abril – 25 de maig, 1986); Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (6 de juny – 27 de juliol, 1986). Hatje Cantz Verlag. Stuttgart.
51. Olivier, Fernande. *Op. cit.* (pàg. 82).
52. Carta que envia Apollinaire a Picasso i a Fernande el 22 de juny del 1906. Caizergues, Pierre; Seckel, Hélène. *Op. cit.*
53. Sobre el tema, vegeu l'article del Dr. Carles Gascón en aquesta publicació.

d'un món extremadament rural (fill de camperols mallorquins), se sorprèn de l'endarreriment andorrà respecte als pobles veïns:

"Vaig entrar a Andorra la Vella amb molt poques il·lusions, i en surt encara desencantat. Aqueixa capital dóna una idea pobreta del Principat: pobreta però exacta. [...] Aquest Principat m'ha fet l'efecte d'una cosa magre, dessustada (*mancada de substància*), escafida (*esquifida*), massa patriarcal, massa primitiva, massa endarrerida. Salta a la vista que els pobles andorrans no estan millor que llurs veïns d'Espanya, i amb algunes coses estan pitjor, que és tot quan se puga dir."<sup>45</sup>

A més del primitivisme, Mn. Alcover destaca un altre aspecte dels andorrans que devia fascinar Picasso, la seva llibertat salvatge:

"Les noves que mos n'han donades no són gaire favorables. Mos han dit que els andorrans són una gent molt especial, que, surta del llevant, surta del ponent, fan sempre lo que més les convé (...) són el diantre sempre per treure raca de pertot, no posant-hi casi mai cap bestreta."<sup>46</sup>

Primitius entre els primitius, astuts, independents, de parla catalana, contrabandistes... Els andorrans, probablement, fascinaren Picasso.<sup>47</sup> I, de fet, trobem, sovint, el nom de Gósol vinculat al d'Andorra entre els documents de l'entorn picassià. Gósol no és descrit amb referència a la Seu, a Puigcerdà o a Berga, capitals de comarca, sinó respecte a un Principat microscòpic conegut per molt pocs fora de la regió.<sup>48</sup> Apareixen mencions a Andorra i a Gósol en arxius de la policia francesa sobre Picasso,<sup>49</sup> en nombrosos estudis referents a l'artista<sup>50</sup> i en els llibres de Fernande Olivier:

"...Pablo decidió ir a Gósol, un pueblecito de los Pirineos, por encima del valle de Andorra..."<sup>51</sup>

Pot ser que el mateix artista, fascinat pel món andorrà, afavorís la identificació de Gósol amb Andorra. I el que és extraordinari és que el mateix Apollinaire, en la carta que escriu a Picasso i a Fernande durant la seva estada a Gósol, s'adreça a la parella com a:

"...chers andorrans..."<sup>52</sup>

En tot cas, és obvi que Andorra és quelcom molt proper al Gósol del 1906 i que Picasso i el seu entorn se'n fan ressò. Les *Pageses d'Andorra* fa més de 86 anys que són andorranes i l'artista mai es va oposar a aquest títol (com sí que va fer amb d'altres). Entre Gósol i Andorra hi havia vincles que feien possible la familiaritat amb el fet diferencial andorrà i la presència d'andorranes en aquest poble del Prepirineu.<sup>53</sup> Encara més, el títol que figura al dors del dibuix *Paysannes d'Andorre* coincideix amb la denominació exacta que



reben els andorrans, *pagesos d'Andorra*. Les models picassianes podien ser perfectament andorranes o evocar dues andorranes.

Ebossades les relacions entre Gósol i Andorra, interessa assenyalar, ara, algunes característiques del bagatge amb què Picasso arribà a aquest poblet del Berguedà.

### **Alguns elements del bagatge amb què Picasso arribà a Gósol (pintura pompeiana, religions paganes, interès pel romànic) coincideixen amb característiques gosolanes**

Picasso, influenciat per la recerca de Gauguin a la Bretanya, a Tahití i a les Marqueses, buscava a Gósol un primitivisme autòcton, que era mediterrani i d'arrel clàssica (fig. 3, 4, 5 i 6). Picasso conservà fins a la seva mort un exemplar del llibre de Gauguin, *Noa Noa*, que li regalà (1902) l'amic comú, el crític d'art Charles Morice. A *Noa Noa* Gauguin fusiona folklore, faules, records, misticisme, cristianisme, mites del Pacífic..., en un intent de fer comprensible al cercle simbolista parisenc la seva obra.<sup>54</sup> Però Picasso, més críptic, no va seguir el seu exemple i no va escriure sobre el significat del seu treball, al contrari:

“Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo.”<sup>55</sup>

L'anada a Gósol va estar, d'alguna manera, vinculada a l'esperit de Gauguin i del seu cercle. La proposta de l'estada vingué per part



### **3. Gusman *L'àpat***

Pintura d'Herculà al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. A: Pierre Gusman (1899). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 338). París: Ed. E. Gouillard, 1906.

### **4. Camperols catalans amb porró** 1913

Postal de Picasso a Gertrude Stein des de Ceret.

54. Charles Morice va col·laborar amb Gauguin en la redacció del *Noa Noa*. L'escultor Paco Durrio, antic llogater de l'estudi de Picasso al Bâteau Lavoir i íntim amic tant de Picasso com de Gauguin, considerava que Picasso era l'únic successor possible de l'artista francès. Picasso, a través de Durrio, coneixia l'obra de Gauguin i la recerca que l'inspirava. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 263-264, 1881-196).

55. Desalmand, Paul (1998). *Picasso por Picasso*. Barcelona: Ed. Thassàlia (primera edició: París, Ramsay, 1996).



5. Picasso  
*L'harem (detall porró i botifarres)*  
 Gósol, 1906  
 Oli sobre tela. 154,3 x 110 cm. Museum of Art. Cleveland.

6. Gusman  
*Pintures de la Termopolis de la via de Mercuri*  
 Pompeia. A: Pierre Gusman (1899). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 241). París: Ed. E. Gouillard, 1906.



de l'escultor català Enric Casanovas, que havia sojornat a Gósol amb un amic grec, Venizelos.<sup>56</sup> Casanovas, que vivia entre París i Catalunya, era seguidor del moviment classicista liderat per Moreas (també grec i amic de Gauguin) i Paul Fort. Picasso assistia setmanalment a les *soirées* d'aquest grup a La Closerie des Lilas.

I és que classicisme i primitivisme no són antagònics. En canvi, el classicisme ingresc, acadèmicament embellit i artificiós, no encaixa tan bé amb el primitivisme. Picasso buscava un producte pur: el classicisme mediterrani, rural i arcaic dels seus avantpassats (fig. 3, 4, 5 i 6). L'artista es va dirigir, majoritàriament, a les fonts directes: a la pintura pompeiana. Pierre Gusman, pintor contemporani de Picasso i autor d'un llibre sobre Pompeia reeditat l'any de l'anada de Picasso a Gósol, descriu amb els termes següents la modernitat de la pintura pompeiana i els errors derivats de l'embelliment acadèmic esmentat:

“El dibuix d'aquestes figures és, massa sovint, mediocre, però el traç és expressiu, la factura totalment lliure, d'una habilitat sorprenent. Aquesta qualitat no ha estat ben compresa; només cal obrir els treballs més rics apareguts sobre Pompeia [...] Se sent massa aquesta necessitat de retocar els antics, de fer-ho millor que ells; només s'aconsegueix un resultat totalment contrari, se'n destrueix la força, la factura, per caure en una convenció banal, ben feta per oblidar l'estudi de les obres d'aquesta època [...] Els caps no formen sempre un conjunt, les boques són poc correctes, els ulls, de vegades, també són guenyos; però justament aquests defectes, per a nosaltres, no són tan grans i desmunten aquest error, que afortunadament comença a dissipar-se, i tendeix a presentar l'art dels antics com a inspirat per convencionalismes excessius.”<sup>57</sup>

56. Olivier, Fernande. *Op. cit.* (pàg. 171); i Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 434, 1881-1906). Amb referència a P. Daix i G. Boudaille. *Op. cit.* (pàg. 292).

57. Gusman, Pierre (1899). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 367 i següents). París: Ed. E. Gouillard, 1906. Les cites de Gusman estan traduïdes per l'autora del francès al català.





Picasso pren com a model pintures pompeianes, i en trasllada, sovint, la monocromia rosada a les seves obres. L'artista arrossega a les seves creacions el sentit religiós dels originals, amb els errors i els defectes propis d'aquestes obres, i s'allunya, així, de convencionalismes tot buscant la modernitat (fig. 21, 22, 23). Al mateix temps, a Gósol i entorns, l'artista troba imatges romàniques, com la de la Mare i el Fill (Santa Maria de Gósol, fig. 29), de dibuix mediocre però de factura expressiva i lliure. Aquestes icones cristianes eren les descendents de divinitats paganes protectores de la fertilitat,<sup>58</sup> Venus i Eros, Isis i Horus (fig. 9), successores, alhora, de cultes més primitius que el cristianisme havia adoptat i representat (com l'esmentada Mare i Fill) ja a les catacumbes romanes (fig. 10). Les tosques talles romàniques de la muntanya<sup>59</sup> serien per a Picasso l'equivalent a les talles primitives que Gauguin va trobar i reproduir a Tahití. Les talles pirinenques, o prepirinenques, com les processons populars (fig. 8) o els sants patrons (Santa Margarida, a Gósol, 20 de juliol) procedien de models pagans, del món clàssic (fig. 7, vegeu-la en color a Internet a: AOROC, *Bases de données, Décors antiques*). Així ho explica, entre d'altres, Gusman:

“És curiós constatar que els cristians van adoptar dels pagans, per a l'exercici del seu culte, tot el que era compatible amb els seus dogmes i amb la seva moral. Els objectes del culte són gairebé els mateixos... les abstinències, les processons [...] A les catacumbes de Roma, les pintures cristianes són, sovint, en els orígens, la contrapartida de les pintures paganes i el Bon Pastor va ser un Orfeu reformat.”<sup>60</sup>

Les talles romàniques pertanyien a dos mons: al primitiu i al clàssic. Com s'ha dit, Picasso a Gósol fusiona coherentment etnologia, folklore, misticisme, cristianisme, paganisme, classicisme, superstició, simbolisme, primitivisme, idees Rosa-Creu de Sar Péladan...<sup>61</sup> Al poblet del Berguedà, el pintor construirà els seus propis símbols<sup>62</sup> amb objectes quotidians. Picasso, el seu cercle i

### 7. Processó a la Magna Mater

Via dell'Abbondanza. 67-69 dC.  
Fresc. Pompeia.

### 8. Processó Verge Canòlic

Andorra, 1973  
Foto procedent de Mn. Jaume Argelagós (1973). *L'Andorra eterna*. Andorra: Edicions Andorranes.

58. Hi ha molta bibliografia sobre el tema. En aquesta obra, la Dra. Rosa Alcoy ofereix referències per comprendre l'assimilació de la iconografia pagana en l'art cristià medieval. Vegeu el seu article.

59. Una altra propera a la Verge de Gósol seria la de Tuixent.

60. Gusman, Pierre. *Op. cit.* (pàg.135 i següents). Les cites de Gusman estan traduïdes per l'autora del francès al català.

61. Consulteu, en aquest sentit, Mireia Freixa (1982), *Las vanguardias del siglo xx* (pàg. 433-439). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

62. Richardson explica que Picasso havia heretat d'Alfred Jarry la seva gran llibertat per construir un símbol: "el construïa, el posava de l'inrevés, l'invertia i el combinava amb altres símbols en altres contextos." Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 366, 1881-1906).

## 9. Victor Duruy

### *Isis lactans*

1884

Dibuix de l'escultura romana del Museu Pio Clementino. El Vaticà. A: Victor Duruy. *Histoire des Romains depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'invasion des barbares*. París: Ed. L. Hachette, 1884.

## 10. *Verge amb el Nen*

S. II. Catacumbes de Santa Priscil·la  
Fresc. Roma.



Gauguin estaven tots en deute amb les idees místiques, el concepte de l'artista com a déu, mag o gran sacerdot, la funció transcendental de l'art, les idees ocultistes, els rituals religiosos pagans, les idees esotèriques o la natura mística del sexe, difoses per Sar Péladan.<sup>63</sup> De fet, Charles Morice, amic doble de Gauguin i de Picasso, ja havia comparat (1902) el pintor malagueny amb un déu:

“Se podría decir de él (Picasso) que es un dios nacido para retocar el mundo. Pero es un dios oscuro, severo.”<sup>64</sup>

No sorprèn, doncs, que el 1905 el pintor s'identifiqués amb Bacus en el gravat *La dansa*.<sup>65</sup> Picasso va prendre bona nota de les idees de Péladan, entre d'altres, la d'inspirar-se directament en la pintura pompeiana.<sup>66</sup>

I, segons l'estudi realitzat a la meva tesi doctoral, el mateix any 1905 l'artista homenatjà el Gran Mestre Rosa-Creu amb dos retrats: *El rei* (*Sar* significa rei o emperador) i *Ancià amb corona*.<sup>67</sup>

El món clàssic interessava a Picasso, almenys des del 1902, com s'aprecia en obres d'aquest any (fig. 11, 12, 13), i posteriorment (1905) la seva amistat amb Apollinaire va potenciar aquesta afecció.<sup>68</sup> Però el detonant que actuà com a revulsiu i canalitzà els interessos clàssics del pintor va ser l'exposició i la subhasta dels frescos de la vil·la pompeiana de Boscoreale a París.<sup>69</sup>

L'exposició tingué lloc en una de les galeries més visitades per Picasso, la Durand-Ruel, l'any 1903 mentre l'artista es trobava a Barcelona. Va ser una exposició extraordinària, ja que es tractava dels frescos més espectaculars, fins ara mai vistos, del món grecoromà i la seva venda s'anunciava des del 1902 al *New York Times*.<sup>70</sup> Alguns dels frescos de Boscoreale es van quedar a París (Louvre, col·lecció Rothschild) i el catàleg d'aquesta venda internacional es va difondre més enllà

63. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 340, 1881-1906). Per aprofundir en el tema consulteu en aquest volum l'article de Marta-Volga de Minteguaga-Guezala.

64. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 263, 1881-1906).

65. Picasso confirmà a Richardson que el dibuix titulat *Bacus* (Picasso. París, 1906. Tinta sobre paper. 19x15,5 cm. Antiga col·lecció Douglas Cooper, robat) era el seu autoretrat. Vegeu: John Richardson, *op. cit.* (vol. I, pàg. 471, 1881-1906). En el meu estudi sobre la dansa (Picasso. París, 1905. Punta seca sobre coure. 18,5x23,2 cm. MPP) avanço aquesta identificació un any, 1905. Vegeu: “*Estudi sobre la dansa*”. A: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 103-143).

66. Consulteu, en general, tot el llibre: Sar Péladan (1909). *L'art idéaliste et mystique*. (Précède de la “Réfutation de Taine”). París: Ed. Sansot (primera edició: 1894). Quant a la pintura pompeiana, vegeu la pàgina 301.

67. Vegeu: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 225-231).

68. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 333, 1881-1906).

69. Per completar la informació sobre la venda dels frescos de Boscoreale a París el 1903 i la seva influència en artistes contemporanis, vegeu l'article de la Dra. Alix Barbet per a aquesta publicació.

70. “Big Find of Art Treasures”: *New York Times*, 28 de setembre del 1902.



**11. Picasso**  
*Marc decorat*

Barcelona, 1902 ca.  
Oli sobre fusta. 122,8 x 82 cm. Museu Picasso de Barcelona.  
Barcelona.

**12. Picasso**  
*Autoretrat a la platja*

Barcelona, 1902  
Tinta i llapis de colors al dors d'una targeta comercial  
Junyer. 9 x 14 cm. Antiga col·lecció Junyer Vidal.

**13. Picasso**  
*El pintor Junyer i la seva visió de Mallorca*

Barcelona, 1902  
Tinta xinesa i llapis de colors sobre paper. 16 x 22 cm.  
Col·lecció privada. Bèlgica.





14. *Man and Woman Seated Side by Side.*  
(*L'atleta* o també *Parella Reial*)

Boscoreale, 40-30 a.C.

Fresc. 175,3 x 193 cm. Metropolitan Museum of Art.  
Nova York.

15. Picasso

*L'atleta*

París, 1905

Guaix sobre cartró. 65 x 56 cm. Col·lecció particular, París.

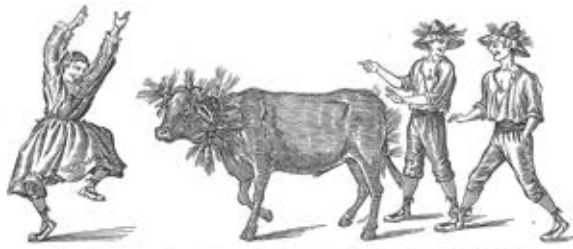


dels límits parisencs, així es van divulgar arreu imatges i conceptes pictòrics pompeians.<sup>71</sup> Picasso, de retorn a París (1904), començarà a reproduir models i cromatisme pompejà, i introduirà lentament els vermells característics (el cinabri i també l'òxid de ferro) en les seves composicions. Es pot apreciar la influència d'aquests frescos en la reinterpretació que pintà per a Paul Fort (líder, amb Moreas, del moviment que impulsà el retorn al classicisme) de la figura més popular del catàleg esmentat, coneguda amb el sobrenom de *L'atleta*<sup>72</sup> (fig. 14). Aquesta figura junt amb la seva acompanyant avui s'anomena *Home i dona asseguts de costat* (Metropolitan Museum of Art, Nova York). *L'atleta* (1905) de Picasso<sup>73</sup> (fig. 15) busca l'aparença plàstica del fresc, manté el cromatisme pompejà, les proporcions del personatge masculí i la participació d'home i dona en la composició.

71. Per a una informació més exhaustiva sobre els frescos de Boscoreale, vegeu en aquest volum l'article de la Dra. Alix Barbet.

72. *L'atleta* i *La citarista* es van considerar els retrats més espectaculars de l'antiguitat. Amb independència de la personalitat real d'aquesta figura, el 1903 es considerava un atleta. En el catàleg de l'exposició, Sambon destaca el relleu social dels atletes a Roma i l'interès del propietari de la vil·la per atletes i músics. Arthur Sambon (1903). *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon* (pàg. 2, 14 i 25). París/Nàpols. *L'atleta* es coneix, avui, com a *Man and Woman Seated Side by Side* i s'especula sobre una possible evocació a Tetis i Aquil·les. Per a una informació absolutament actualitzada dels frescos de Boscoreale, em remeto a Barbet i Verbanck (2013). *Op. cit.*

73. Vegeu: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 163-165).



Passejada del bou pel rostoll en acabar de segar, pròpia dels segadors de Palafrugell, al Baix Empordà.



La historiografia no ha tingut en compte la influència d'aquesta mostra, ni la de la seva difusió, en els artistes contemporanis, i ha ignorat, per tant, la influència que va tenir sobre Picasso.<sup>74</sup> Fins ara, s'ha relacionat el classicisme picassià amb Ingres i, puntualment, amb els *kouroi* del Louvre (prescindint dels efèbus pompeians).<sup>75</sup> Sense conèixer aquesta influència no s'hauria pogut explicar el motiu del pas de l'època blava a la rosa. Els vermells i roses pompeians són els responsables del canvi dels blaus pels vermells i roses a la paleta de Picasso. Gairebé de seguida l'artista incorporaria la pràctica totalitat dels colors d'aquests frescos: ocres, terrosos, blau pàl·lid... La pintura pompeiana, temàtica i models, es va infiltrar en els treballs de Picasso des del final del 1904 en un projecte que va anar més enllà del préstec estilístic i cromàtic.<sup>76</sup> Per diversos motius, però, la influència pompeiana esclatà, plenament, a Gósol.

Gósol, entre el present i el passat, va permetre a l'artista viure en un espai sense coordenades fisicotemporals. Costums, vida quotidiana –gerres, bols, porrons, pans, botifarres...– (fig. 5, 6, 33),<sup>77</sup> cerimònies agrícoles –antics ritus pagans maquillats de cristianisme–, danses, llegendes... (fig. 16, 17, 33), traslladaren Picasso al món clàssic i al primitiu. L'artista troba a Gósol tradicions primigènies i un art autòcton, el romànic, que li serveix de model junt amb els patrons pompeians. Mites i creences es perpetuen a través de religions diferents canviant-ne, però, els noms.<sup>78</sup> El món gosolà proporciona a Picasso el sentit d'intemporalitat que volia expressar en el seu art; la immersió en el primitivisme mediterrani va determinar l'obra del període<sup>79</sup> i l'opi afavoriria aquesta vivència. Però, per comoditat o per desconeixement, s'ha preferit lligar l'obra gosolana a un primitivisme ibèric fàcilment consultable al Musée du Louvre,<sup>80</sup> sense valorar que l'entorn gosolà i català ens proporciona informació del món que buscava Picasso en el seu viatge a Gósol. El *Costumari català* de Joan Amades, així com el *Diari de la Renaixença* (1883)<sup>81</sup> o, específicament, l'article titulat "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol" de la Dra. Josefina Roma, en aquesta publicació, ens permeten apropar-nos a costums de les muntanyes, del camp, de Gósol i d'Andorra, al principi del segle xx. Pel que fa a Amades,

**16. Passejada del bou pel rostoll en acabar de segar, pròpia dels segadors de Palafrugell, al Baix Empordà**

A: Joan Amades. *Costumari català* (vol. III, pàg. 748). Barcelona: Ed. Salvat, 1952.

**17. El ball del porró de Tossa d'Alp, entre el Ripollès i la Cerdanya**

A: Joan Amades. *Costumari català* (vol. IV, pàg. 573). Barcelona: Ed. Salvat, 1952.

74. Per a aquesta obra, Aïx Barbet ha fet un estudi en què, a partir de la descoberta de la meua tesi sobre la influència dels models i la pintura pompeiana en Picasso entre el 1905 i el 1907 (Concepció Boncompagni, 2009, *op. cit.*), aporta una nova recerca sobre la influència de la venda dels frescos de Boscoreale en altres artistes com Léon Bonnat. Barbet i Verbanck (2013). *Op. cit.*

75. Vegeu els models pompeians dels joves nus picassians a l'estudi de *Jove guiant un cavall*, *Jove nu*, *Dos germans de cara o Dos adolescents* a: Concepció Boncompagni (2009). *Op. cit.* Diverses interpretacions, a més dels estudis de P. Daix, Phoebe Pool (1981), "El neoclassicisme de Picasso: primer període (1905-1906)". A: *Estudios sobre Picasso* (pàg. 141). Coordinat per Victòria Combalia. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. O Susan Grace Galassi. "Picasso courtisant sa muse. L'Antiquité". A: Diversos autors (2008). *Picasso et les maîtres* (pàg. 53-59). Paris: Ed. Réunion des musées nationaux.

76. Exemples d'obres vinculades al món pompejà i incomprensibles sense tenir-ne en compte els models i els continguts són, entre d'altres: *Jove amb pipa*, *La mallorquina*, *Les bâteleurs (Familia de saltimbanquis)* i totes les analitzades a Concepció Boncompagni (2009). *Op. cit.*

77. Vegeu aquestes imatges als frescos pompeians i reproduïts al llibre de Pierre Gusman. *Op. cit.*

78. Sar Péladan. *Op. cit.* (pàg. 318, 324, 333 i d'altres). Sobre el tema, vegeu en aquest volum els articles de la Dra. Rosa Alcoy i de la Dra. Josefina Roma ("Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol"). Comparant el dibuix d'Amades *Ball del porró a Tossa* (fig. 17) amb el plat de Picasso anomenat *Musiciens et danseur* (1957) publicat a l'article esmentat de la Dra. Roma, es pot pensar que l'artista va retenir, d'aquell estiu gosolà, imatges de celebracions agrícoles similars al *Ball del porró*. En la seva reinterpretació a *Musiciens et danseur*, Picasso situa aquestes danses al món clàssic i en subratlla l'origen pagà.

79. L'article de William Rubin (100 pàgines) sobre el primitivisme picassià al catàleg de l'exposició comissariada per ell mateix al MoMA no dedica ni una sola paraula al romànic ni a les tradicions gosolanes. Diversos autors (1984). *Primitivism in 20th Century Art* (vol. 2, pàg. 241-343). Catàleg a càrrec de William Rubin, MoMA. Nova York: New York Graphic Society Books.

l'autor entronca les tradicions populars amb antigues cerimònies magicoreligioses entre les quals la dansa tenia una funció principal:

“El conjunt de costums que formen el cos etnològic del cicle maïal ofereix quatre aspectes principals: intervenció d'un element vegetal; elecció d'un individu, de qualsevol sexe, que té un paper principal en la festa; recol·lecció de coses, practicada per nois i nens, per a un àpat comú, i, finalment, la dansa [...]. La dansa reconeix un origen sagrat i era part principal de les litúrgies més antigues. En el fons del costumari del cicle de maig semblen entebionar-se dos objectius: un és el culte a les divinitats de les forces naturals, especialment les de tipus agrari, relacionades amb la vegetació, i l'altre, de sentit humà, encaminat a assegurar la reproducció i la multiplicació de l'home.

Encara avui (1952) entre els pobles de cultures joves tot el relacionat amb els treballs de les messes està impregnat de mites i envoltat d'una llarga filera de ritus i de cerimònies magicoreligioses que també havien practicat les civilitzacions antigues dels pobles de la Mediterrània [...]. Moltes de les seves creences i pràctiques foren heretades pels pobles de cultura clàssica, pels hel·lènics primer i, més tard, pels romans, que les van estendre pels pobles moderns neollatins, entre els costums agrícoles dels quals hi ha nombrosos vestigis, bona part dels quals estan associats a cançons, relacionats amb jocs i danses fetes al seu so, que a vegades constitueixen l'eix i amb les quals estan estretament associats.”<sup>82</sup>

Tenint en compte l'origen sagrat i pagà de les danses, de les processons, dels ritus agrícoles que a Gósol celebraven la sega, la fertilitat, la fi de l'hivern o el naixement de la primavera, entre d'altres, es podrà comprendre el corpus de pintures gosolanes de Picasso. La cristianització de les festivitats esmentades suposava un plus, un nou estadi en la seva llarga evolució. Entre aquests costums, la fertilitat i la dansa són dos temes constants i els dos es reflectiran a les *Pageses d'Andorra*.

D'altra banda, cal recordar que l'interès de Picasso per l'art romànic es desvetllà quan va arribar a Barcelona (1895), ja que Catalunya s'havia abocat en la recuperació d'aquest art que considerarà l'art nacional. El 1896 l'artista va pintar un angle del claustre romànic del monestir barceloní de Sant Pau del Camp, i va utilitzar un capitell del mateix claustre com a model per al rostre d'una de *Les demoiselles d'Avignon* el 1907,<sup>83</sup> l'any següent a la seva estada a Gósol. La passió pel romànic havia esclatat amb força a Catalunya com a conseqüència de l'Exposició d'Art Nacional al Palau de Belles Arts, el 1902. Alguns amics de Picasso (Junyer Vidal i Vidal Ventosa, entre d'altres), amb qui compartí uns dies a Barcelona abans de traslladar-se a Gósol, militaven activament en aquest moviment.<sup>84</sup> A Vidal Ventosa, potser el més involucrat, Picasso i Fernand el visitaren al seu estudi El Guayaba, i s'hi van retratar. És lògicament argumentable que al taller de Vidal Ventosa es parlaria de romànic, i no seria estrany

80. Entenc que la Dra. Mercè Vidal s'ha apropiat a aquest món gosolà i a les seves celebracions en el seu article: "Picasso i l'arcaisme mediterrani: el substrat de Gósol el 1906". A: (2005) *Matèria. Revista d'Art* (pàg. 105-128). Departament d'Història de l'Art. Barcelona: Universitat de Barcelona. Al mateix article, la Dra. Vidal esmenta la influència del romànic. Richardson, citant Palau (nota 45), apunta un pes excessiu concedit a la influència de l'art ibèric en detriment de l'art romànic i aporta dades suficients per replantejar-se la qüestió. John Richardson. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 452, 1881-1906).

81. Agraeixo a Dolors Llopart que els seus dubtes sobre la pervivència del ball de la Llet a Gósol, transcrit per Amades i reproduït al meu article, la conduïssin a la cerca en la qual va trobar notícies del ball de la Llet a Gósol al *Diari de la Renaixença* (1883), i que me n'informés.

82. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, pàg. 339, 342 i 697).

83. Vegeu: Boncompte, Concepció (2009). *Op. cit.* (pàg. 567-572) i l'article "Iconografia picassiana, 1905-1907. Influència de la pintura pompeyana" a la revista *Goya* (núm. 335, juny del 2011). Madrid: Fundació Lázaro Galdiano.

84. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 246 i 282, 1881-1906).



#### 18. Brassà

*Verge catalana darrere rotlles de teles en un racó de l'estudi de Picasso als Grands Augustins (detall)*

28 de novembre del 1946

#### 19. Persèfone amb la flor. Copa de Festos

Dibuix reconstruït. Museu Arqueològic. Iraklion. Extret del llibre de Karl Kerényi (2004). *Eleusis* (pàg. 11). Madrid: Ed. Siruela.

que hi hagués al mateix estudi alguna peça d'aquest període per restaurar. També Picasso conservaria al seu estudi dels Grands Augustins la talla d'una Verge catalana (fig. 18). El fotògraf (Brassà) retratà la Verge al costat d'un cap picassià que evoca clarament la influència de l'art primitiu del Pirineu en l'obra de l'artista. Mare i fill simbolitzen, des de la prehistòria, la idea de la fertilitat en què treballaria Picasso l'estiu de Gósol, així com a París, concretament en l'evolució de les *Pageses d'Andorra* a *Demoiselles d'Avignon*. La presència d'un ídol de fertilitat en el fructífer taller de l'artista no és una qüestió merament estètica, ja que Picasso creia en el poder màgic de les imatges religioses primitives, tal com explicaria André Malraux a *La tête d'obsidienne* (1974). La comprensió profunda de l'obra de Picasso passa per la valoració de la influència de l'art romànic català en els seus treballs. Aquella part de la historiografia que roman ancorada en l'ascendència determinant de l'art iber i de l'art negre en el període gosolà i a *Les demoiselles d'Avignon* no facilita la feina.

### **Altres components de l'equipatge picassià: l'esoterisme, el moviment Rosa-Creu i l'opi**

L'aspecte magicoreligiós de les cerimònies gosolanes, així com la seva arrel pagana i esotèrica, devia atreure Picasso, supersticiós i familiaritzat en l'ocultisme per dos mestres, els íntims amics Max Jacob i Guillaume Apollinaire.<sup>85</sup> A Gósol, el pintor va tenir ocasió d'ampliar la seva formació amb pràctiques *in situ*.

85. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 207, 216, 331 i 334, 1881-1906).



20. Picasso  
Flor de cascall (detall)

Gósol, 1906  
Carnet català.

Els ritus gosolans evidenciaven la continuïtat entre el món pagà i el cristià. Continuïtat defensada pels neoplatònics i que, suprimida la Inquisició, aflorava des de cercles secrets que havien mantingut viva la tradició, com els Rosa-Creu que liderava Sar Péladan. El Gran Mestre buscava, entre altres objectius, fusionar el moviment Rosa-Creu amb el cristianisme. Les seves idees influenciaren l'entorn picassà,<sup>86</sup> i l'obra gosolana de Picasso reflectiria aquesta unitat entre símbols pagans i cristians.

D'altra banda, l'opi, a què (aleshores) era afeccionat Picasso i el seu cercle, estava lligat a les antigues religions místiques, concretament al culte al blat presidit per Demèter i Persèfone. L'opi afavoria l'accés al coneixement, a la immortalitat de l'ànima i a estats reveladors. La flor de què s'obté l'opi, la flor de cascall, era un dels emblemes de la deessa Persèfone (fig. 19). Aquesta mateixa flor és la que dibuixa Picasso (fig. 20) al carnet de notes gosolà (*Carnet català*) on representa, també, unes pipes d'opi i escriu la paraula *opi*, i una recepta amb làudan.<sup>87</sup>

L'opi, com expliquen Jean Cocteau, Sir Harold Acton o la mateixa Fernande,<sup>88</sup> proporciona a l'opiòman la capacitat de metamorfosar-se constantment, la sensació de poder arribar on es vulgui sense esforç i un viatge extracorporel que permet contemplar-ho tot, a un mateix i al món, amb imparcialitat.<sup>89</sup> Cocteau anomenava l'opi *la catifa voladora* i, per Picasso, l'aroma de l'opi era "la més intel·ligent de les olors".<sup>90</sup>

L'opi equiparava aquests artistes amb els antics iniciats, i la capacitat de metamorfosi que els proporcionava els permetia percebre com ells. Les escenificacions teatrals dels antics misteris iniciàtics en els cercles esotèrics parisencs<sup>91</sup> tenien a Gósol alguns dels seus darrers vestigis reals.

## Temàtiques de les pintures gosolanes de Picasso

El conjunt d'obres pintades a Gósol (estiu del 1906) podria classificar-se en quatre grups temàtics:

1. Obres inspirades en antics ritus iniciàtics
2. Bodegons votius
3. Retrats divinitzats de Fernande Olivier
4. Antigues celebracions agrícoles

Per comprendre el significat dels treballs cal tenir en compte què era per a l'artista la pintura, signes, és a dir, símbols:

"En pintura, las cosas son signos; nosotros los llamábamos emblemas antes de la guerra del catorce [...] ¿Qué sería un cuadro si no fuera un signo?"<sup>92</sup>

86. Per ampliar informació consulteu l'article de Marta-Volga de Minteguiga-Guezala en aquesta publicació. Vegeu, a més, el nombre de publicacions de Papus i de Sar Péladan, entre altres ocultistes, a la biblioteca d'Apollinaire: Boudar, Gilbert; Décaudin, Michel (1983). *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. Vegeu també: Freixa, Mireia. *Op. cit.* (pàg. 435-439); Milia, Gabriela di. "Picasso and Canudo, a Couple of Transplantés". A: Diversos autors (1998). *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (pàg. 75-77). A càrrec de Jean Clair. Londres: Thames and Hudson. I Richardson, John. *Op cit.* (vol. I, pàg. 340, 1881-1906).

87. Picasso, segons explica Fernande Olivier, va deixar l'opi el 1908 arran del suïcidi d'un amic per intoxicació múltiple. A Gósol seguien fumant. La parella va anar a desintoxicar-se al poblet de Rue-des-Bois, als afores de París, l'any 1908. Fernande Olivier. *Op. cit.* (pàg. 183).

88. Olivier, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso* (pàg. 149 i 150). Barcelona: Ed. Parsifal (primera edició: Ed. Calmann-Lévy, 1988). I Olivier, Fernande (1964). *Picasso y sus amigos* (pàg. 45 i 46). Madrid: Taurus Ediciones. (Stock. París, 1933).

89. Cocteau, Jean (2002). *Opio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. I Acton, Harold (2010). *Memorias de un esteta* (pàg. 522 i 523). València: Ed. Pre Textos.

90. Richardson, John (2001). *El aprendizaje de brujo* (pàg. 313 i 314). Madrid: Alianza Editorial (primera edició: *The Sorcerer's Apprentice*, 1991).

91. Sar Péladan havia organitzat representacions teatrals dels antics misteris. Consultat el 9 maig del 2011 a <fratreslucis.net/firms.com/Peladan01.html>.

92. Malraux, André (1974). *La tête d'obsidienne* (pàg. 110). París: Gallimard.



Veurem, seguidament, alguns exemples d'aquestes pintures emblema en què identificarem l'atmosfera i els elements amb què Picasso configura les *Pageses d'Andorra*.

### 1. Obres inspirades en antics ritus iniciàtics: *L'harem*

Picasso evoca, mitjançant la màgia de la pintura, la seva pròpia iniciació en diverses obres<sup>93</sup> i la de la seva amant, Fernande, a *L'harem*<sup>94</sup> (fig. 22). A *L'harem* l'artista s'identifica amb Bacus, o amb un sacerdot bàquic. Com a tal, oficia el ritu amb què inicia Fernande. Ell alça litúrgicament el porró calze, substituït i únic hereu del *rhyton* (fig. 3, 4), que conté vi (sang de Crist i símbol de Bacus), per invocar la presència del déu<sup>95</sup> sobre un pa tallat (símbol de la *fractio panis* cristiana, cos de Crist i també cos de Bacus desmembrat),<sup>96</sup> una botifarra fàl·lica (el *phallus* de la *cista mystica* dionisiaca, símbol de Bacus ressuscitat)<sup>97</sup> i ous (símbol de resurrecció).<sup>98</sup>

Una vella alcavota sacerdotessa ha preparat el banquet ritual i la iniciada, Fernande, escenifica les fases més representatives de la cerimònia fins a esdevenir una bacant que dansa plena de bogeria divina, després de la seva unió amb el déu.<sup>99</sup> Picasso extreu de la pintura pompeiana: models, aparença, cromatisme i composició (fig. 21, 23).

Com s'ha dit, Picasso utilitza objectes quotidians com a símbols. Un berenar de pagès pot ser un conjunt d'objectes litúrgics: el gibrell on es renta Fernande evoca la purificació de la iniciada en aigües de l'Ilissos o del Jordà, i el porró substitueix el *rhyton* en mans de Bacus, Picasso.<sup>100</sup> L'artista es tornaria a retratar com a *Bacus bevent amb porró* el 1957<sup>101</sup> (fig. 24). I és que Picasso darrere una aparença convencional representava, normalment, quelcom més:

“La realidad es algo más que la cosa en sí misma. Busco siempre la surrealidad. La realidad es como se ven las cosas. Un loro verde es también una ensalada y un loro verde. El que no ve más que un loro disminuye su realidad.”<sup>102</sup>

En determinats artistes les obres presenten, també, dos nivells de lectura, com advertia Plutarco:

“Las enseñanzas pitagóricas y platónicas, como todo el pensamiento tradicional de orden esotérico o místico, se expresan por medio de imágenes que hacen que «el que no sabe comprender» lo que hay detrás de ellas –y por definición el no iniciado– interprete de modo literal y material el sentido y la intención de la enseñanza, y piense que los intereses del filósofo que las formula, están centrados en lo horizontal, lo fantasioso, lo extravagante. Así, todos los temas aparentemente anodinos, lejanos o indemostrables que aparecen repetidamente en los escritos de los platónicos son siempre de interés por su simbolismo, y tienen su correspondencia o su aplicación en otro orden del que a primera vista pudiera parecer.”<sup>103</sup>

93. Vegeu els estudis de *Dos germans de cara, Dos adolescents o Parella d'adolescents*. Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.*

94. També a: *Dos germans de cara, La noia de la cabra*, etc. Vegeu l'anàlisi d'aquestes obres a: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.*

95. Fierz-David, Linda (2007). *La villa de los misterios de Pompeya* (pàg. 121). Girona: Ed. Atalanta (primera edició: *Dreaming in red*. Spring Publications, 2005).

96. La tarta tallada representava el cos de Bacus. “La tarta cortada en pedazos es algo comestible que ha sido desmembrado para ser comido en forma ritual”, vegeu: Linda Fierz-David. *Op. cit.* (pàg. 84).

97. Linda Fierz-David. *Op. cit.* (pàg. 50 i 124); Elaine K. Gazda (2000). *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse* (pàg. 46). Ann Arbor: The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. I Karl Kerényi (2004). *Eleusis* (pàg. 87 i d'altres). Madrid: Ed. Siruela.

98. Cirlot, Juan Eduardo (1979). *Diccionario de símbolos* (pàg. 244). Barcelona: Ed. Labor (tercera edició).

99. Fierz-David, Linda. *Op. cit.* (pàg. 168-169).

100. L'opacitat dels símbols picassians resideix, precisament, en la seva quotidianitat (gibrells, botifarres, porrons...).

101. *Bacus bevent amb porró*. 1957. Aiguatinta i guaix. 66x50 cm. Picasso, per la seva edat, pren el model de Bacus vell amb barba.

102. Desalmand, Paul. *Op. cit.* (pàg. 82).

103. Plutarco (2007). *Sobre los oráculos* (pàg. 12). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Ed.



**21. Teseu alliberador**

Casa de Gavius Rufus. Posterior a l'any 62 dC.  
Fresc. Pompeia. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.  
Nàpols.

**22. Picasso**

***L'harem***

Gòsol, 1906  
Oli sobre tela. 154,3 x 110 cm. Museum of Art. Cleveland.

**23. Gusman**

***Adonis ferit, cuidat per Venus i els amoretts***

Pintura de Casa d'Adonis. A: Pierre Gusman (1899).  
*Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 381). Paris:  
Ed. E. Gouillard, 1906.

**24. Picasso**

***Bacus bevent amb porró***

1957  
Aiguatinta i guaix. 66 x 50 cm.





## 25. Gusman

### *Estatueta de l'abundància*

Bronze. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. A: Pierre Gusman (1899). *Pompèi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 124). París: Ed. E. Gouillard, 1906.

A *L'harem*, per accedir al segon nivell, cal tenir present que antigament sexe i religió estaven lligats. La unió sexual amb la divinitat formava part del ritu iniciàtic.<sup>104</sup> L'artista ho evoca mitjançant l'enfrontament perpendicular entre la botifarra fàl·lica i la forma vaginal del pa, així com amb la gerra al costat de Fernande. La gerra és símbol dels iniciats al culte d'Eleusis (vinculat al bàquic)<sup>105</sup> i de l'úter femení on tenen lloc les metamorfosis.<sup>106</sup> Així ho pintava ja Picasso a *Marc decorat* (1902) (fig. 11).

## 2. Bodegons votius: *Natura morta amb quadre*

Moltes natures mortes gosolanes són com les pompeianes, bodegons votius.<sup>107</sup> Els pompeians quan volien sol·licitar quelcom a un déu li erigien un altar casolà (larari) i disposaven ofrenes davant la imatge de la divinitat. Així ho va fer Picasso a *Natura morta amb quadre*<sup>108</sup> (fig. 26). Aquell estiu de Gósol, Picasso i Fernande tenien, també, una sol·licitud per fer: demanar la fertilitat de Fernande, ja que la parella volia tenir un fill i ella no es quedava embarassada. Fernande explicava el seu propòsit a la seva amiga Alice:

“Sortosa tu, Alice, que per obra de Princet prenyada tens al teu ventre un *pulgarcito*. Espero que Espanya em faci, també, mare a mi.”<sup>109</sup>

Picasso, acostumat a talismans i a encanteris,<sup>110</sup> pintà un altar per demanar la fertilitat de Fernande.<sup>111</sup> Com els pompeians quan pregunten per la fertilitat, disposà objectes fàl·lics (alternats, aquí,

104. Seaford, Richard. “The Mysteries of Dionysos at Pompeii”. Pegasus: *Classical Essays from the University of Exeter*. Ed. H. W. Stubbs. Fierz-David, Linda. *Op. cit.* (pàg. 170-174). I Kerényi, Karl. *Op. cit.* (pàg. 69 i 74).

105. Kerényi, Karl. *Op. cit.* (pàg. 73, 74 i 85).

106. Chevalier, Jean (1985). *Diccionario de los símbolos* (pàg. 1048 i 1049). Barcelona: Ed. Herder.

107. Per a natures mortes pompeianes com bodegons votius, vegeu: Croisille, Jean Michel (1965). *Les natures mortes campaniennes*. Brussel·les: Latomus. *Révue et collection d'études latines*.

108. Construir un altar no era una novetat per a Picasso, al seu estudi n'havia aixecat un presidit per un dibuixet de Fernande. Vegeu els dos llibres de Fernande Olivier: *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso. Op. cit.* (pàg. 154); i *Picasso y sus amigos. Op. cit.* (pàg. 43). A més, la tradició pagana s'havia cristianitzat, i jugar a capelletes era freqüent a Catalunya: nens i grans compraven a fires santets de plom per a les seves construccions votives (Joan Amades. *Op. cit.*, vol. VIII, pàg. 866).

109. Caizergues, Pierre; Seckel, Hélène (2000). *Picasso - Apollinaire. Correspondencia* (pàg. 49-52). Madrid: Visor (“La Balsa de la Medusa”). Traduit per l'autora al català.

110. La seva amant Françoise Gilot, mare de dos dels seus fills, explica: “El dia que empecé a viure con Pablo comencé mi educación sobre cómo vivir con la superstición.” Françoise Gilot (2004). *Life with Picasso* (pàg. 217-219). Londres: Virago Press (primera edició: McGraw-Hill Inc., 1964). Fernande ens parla de l'afició de Picasso i els seus amics a l'ocultisme, als talismans, etc. Fernande Olivier. *Picasso y sus amigos. Op. cit.* (pàg. 105).

111. Ja li havia erigit un altar al seu estudi del Bateau Lavoir, París. Fernande Olivier. *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso. Op. cit.* (pàg. 154). Fernande Olivier. *Picasso y sus amigos. Op. cit.* (pàg. 43).

26. Picasso  
*Natura morta amb quadre*

1906

Oli sobre tela. 82 x 100,3 cm. Col·lecció particular.



amb símbols femenins: bols) al voltant d'una divinitat.<sup>112</sup> L'altaret pompeià que pren com a model per al seu quadre està dedicat a una deessa de l'abundància (fig. 25). Com s'anirà veient, sovint, en mans de Picasso la pintura esdevé (o recupera) una funció màgica.

A *Natura morta amb quadre*, la inscripció sota la divinitat, "Les preguntes", segueix, també, les pautes dels altars pompeians que, en molts casos, duen inscripcions. Aquí, el text fa referència tant a les preguntes que es feia la parella sobre l'embaràs de Fernande com a les qüestions que planteja l'iniciat quan arriba al regne dels morts, presidit per Persèfone, deessa dels morts, de la fertilitat i de l'abundància.<sup>113</sup>

### 3. Retrats divinitzats de Fernande Olivier: *Dona dels pans*

Picasso pintà a Gósol diversos retrats de Fernande adaptant la seva imatge a models de divinitats paganes latents al costumari gosolà. Són deesses protectores de les feines del camp i de la fertilitat. El sincretisme religiós conduirà Picasso a un sincretisme plàstic que es tradueix en la fusió de models pompeians (pagans) i romànics (cristians).

Als retrats de Fernande, l'artista transcendeix el model físic per arribar a l'ànima divina del retratat<sup>114</sup> i expressar el que hi ha de superior per sobre del personal en l'ésser humà.<sup>115</sup> Una recerca plasticofilosòfica que seguirà amb les *Pageses d'Andorra* i que el conduirà a les *Dues dones nues* del MoMA i a *Les demoiselles d'Avignon*.

112. Pierre Gusman. *Op cit.* (pàg. 68, 81, 100, 114-118, 125).

113. Vegeu l'estudi de *Natura morta amb quadre* a: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 343-364).

114. Idees defensades per Sar Péladan a: Sar Péladan. *Op. cit.* (pàg. 240, 241 i 242, 318, 324 i 333, entre d'altres).

115. Otto, Walter F. (2003). *Los dioses de Grecia* (pàg.90, 231 i 234, entre d'altres). Madrid: Ediciones Siruela.



**27. Ceres**

Roux. Vol. IV. Pintura 50.

**28. Cíbele (detall)**

Roux. Vol. IV. Pintura 53.

**29. Verge de Gósol**

Vers el 1200

Talla de fusta policromada. 85,5 x 39,5 x 32 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona.

**30. Picasso**

**Portadora de pans**

Gósol, 1906

Dibuix a la ploma sobre paper amb tinta negra i guaix. 18,5 x 12,5 cm. Carnet 6, foli 58, recto. Musée Picasso Paris. París.

**31. Picasso**

**Dona dels pans**

Gósol, 1906

Oli sobre tela. 100 x 69,8 cm. Philadelphia Museum of Art. Filadèlfia.

**32. Gusman**

**Pans**

Museo Archeologico Nazionale di Napoli. A: Pierre Gusman (1899). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 262). París: Ed. E. Gouillard, 1906.



**33. Ball rodó entorn del bou, fet damunt del rostoll pels segadors de Llagostera, a la Selva**

A: Joan Amades. *Costumari català* (vol. III, pàg. 746). Barcelona: Ed. Salvat, 1952.

A la *Dona dels pans* (fig. 31)<sup>116</sup> Picasso retrata Fernande com a portadora de pans gosolana (fig. 30), com a divinitat pagana protectora del blat (fig. 27 i 28) i com a Verge de Gósol (fig. 29). Les taciturnes portadores de pans gosolanes adquireixen, en aquest retrat, la majestat i la distància de les deesses paganes. Les espigues que coronen Ceres esdevenen en Picasso el producte ja elaborat, els dos pans. Si se n'apilen un parell, recorden els *Pans* pompeians del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (fig. 32). El rostre esquematitzat de Fernande no és ni inexpressiu ni impersonal, com s'ha dit, sinó distant perquè és diví.<sup>117</sup> Picasso troba a Gósol la màscara que li permet expressar la divinitat que amaga tot ésser humà (segons les religions paganes) en els rostres màscara de les verges romàniques.<sup>118</sup> Picasso vol pintar l'ànima divina de Fernande, i l'art romànic li proporciona el model. L'escultura romànica és, com diu André Malraux, "entre les arts occidentals, la que més s'apropa a la divinitat, al principi d'allò que no es veu".<sup>119</sup>

Recórrer a l'esquematisme romànic, a la idea de màscara divina, no és ni gratuït ni merament plàstic, està lligat a una idea elevada i mística de la pintura,<sup>120</sup> a un projecte que culminarà, també, a *Les demoiselles d'Avignon*.

A la *Dona dels pans* el pintor podria evocar la figura, viva al principi del segle xx, de la *Mestressa dels blats*.<sup>121</sup> Ella era la perpetuació pagana del geni del blat femení, la successora de Demèter, Persèfone, Ceres, Cíbele..., protectora de les collites i de la fertilitat del camp.<sup>122</sup> El sincretisme pagà-cristià d'aquesta figura mítica és recollit per Picasso a la *Dona dels pans*. L'artista pinta la idea clàssica de la divinitat en l'ésser humà en els retrats de Fernande i, posteriorment, a les *Pageses d'Andorra*. És una visió laica de la divinitat o una visió divina de l'home. És la unitat entre l'home i el déu.<sup>123</sup>

**4. Antigues celebracions agrícoles: Pastor amb cistell i Composició: "Els camperols"**

Les festes agrícoles se celebraven entre els mesos de maig i agost (mesos en què Picasso visqué a Gósol) i conservaven un fort contingut ritual. Les muntanyes brillaven amb fogueres, s'omplien de danses, músiques, jocs i cançons.<sup>124</sup> Les danses tenien objectius clars: el culte a les divinitats, a les forces naturals i a la fertilitat.<sup>125</sup>

Picasso, immers en aquest ambient, decideix fer una macrocomposició referent al tema de la dansa i tant *Pastor amb cistell* com *Composició: "Els camperols"* haurien format part d'aquest quadre que no va pintar, almenys no com a conjunt físic de balladors.<sup>126</sup> També es diu<sup>127</sup> que les *Pageses d'Andorra* anaven a ballar i, com veurem, estan molt vinculades a *Composició: "Els camperols"*.

Parlar de dansa en un context de celebració arcaica<sup>128</sup> ens obliga a demanar-nos què simbolitza la dansa, sobretot si Picasso

116. Vegeu altres retrats divinitzats de Fernande, on l'artista segueix el mateix mètode, a: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 453-485).

117. "El rostro divino no expresa voluntad [...] ningún exceso rasga el gran carácter de la expresión...". Walter F. Otto, *Op. cit.* (pàg. 231).

118. Immortals i sense edat, aquest és el segell de la divinitat. Walter F. Otto. *Op. cit.* (pàg. 136 i 231).

119. Malraux, André. *Op. cit.* (pàg. 151).

120. Idees defensades per Sar Péladan a: Sar Péladan. *Op. cit.* (pàg. 240, 241 i 242, 318, 324 i 333, entre d'altres).

121. Respecte a la figura de la *Mestressa dels blats*, vegeu en aquest volum, l'article de Josefina Roma: "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol".

122. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, pàg. 785).

123. "La unidad del dios y del hombre en la esencia primitiva, ése es el pensamiento griego". Walter F. Otto. *Op. cit.* (pàg. 231).

124. Per al context etnogràfic, vegeu els articles de Josefina Roma i d'Isabel de la Parte en aquesta obra.

125. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, pàg. 335-342).

126. Segons anota l'artista al *Carnet català* i confirma Douglas Cooper. Cooper, Douglas. *Picasso. Carnet catalan*. Àlbum facsimil 12x8cm. París. Berggruen. 1958.

127. Vegeu: Diversos autors (1992). *Picasso 1905-1906* (pàg. 326-328). Barcelona: Electa. Tinterow, Gary (1981). *Master drawings by Picasso* (pàg. 70-71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum, 1981. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981.

128. Per aprofundir en la temàtica, vegeu en aquesta publicació els dos articles de la Dra. Josefina Roma i, concretament, l'article "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol", el ball que Picasso representa al plat *Musiciens et danseur* (1957). L'artista el pinta el mateix any que realitza el gravat *Bacus bevent amb porró* (fig. 24). Tots dos tracten la mateixa temàtica de l'estiu gosolà. Compareu-ho amb les il·lustracions dels balls d'Amades (fig. 16, 17 i 33).



**34. Picasso**  
*Pastor amb cistell*

Gòsol, 1906

Guaix sobre paper. 59,9 x 47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio.

**35. Teseu**

Casa de Mart i Venus. Posterior a l'any 62 dC.

Fresc. Pompeia. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Nàpols.

considera que la pintura són símbols. Per J. E. Cirlot la dansa és una de les formes més antigues de màgia. És una pantomima de metamorfosi (per això requereix màscara, per facilitar i ocultar la transformació) que tendeix a convertir el ballador en déu o en dimoni. La dansa encarna l'energia eterna. Les danses de persones enllaçades simbolitzen el matrimoni còsmic, la unió del cel i de la terra.<sup>129</sup> Les *Pageses d'Andorra*, la seva transformació, màscares i objectius, poden entendre's en aquest context.

Anem per parts i veiem, primerament, *Pastor amb cistell* i *Composició: "Els camperols"*. Són dues composicions vinculades a la dansa, a la llet i al blat. Els aliments als quals es dedicaven els cultes més antics.

129. Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* (pàg. 164).

### 36. *Narcís i Eco* (detall)

Casa de l'Efebus. Segle I aC.  
Fresc. Pompeia.

### 37. Picasso

#### *Autoretrat*

1896

Oli sobre tela. 32,7 x 23,6 cm. Museu Picasso de Barcelona.  
Barcelona.



A *Pastor amb cistell* (fig. 34)<sup>130</sup> Picasso evoca una fase de la tradicional celebració del ball de la Llet de Gósol<sup>131</sup> amb models procedents dels frescos pompeians. Reprodueix les tintes planes, la juxtaposició de les imatges i els colors terrosos d'aquestes pintures (fig. 36), per suggerir l'acabat desigual i transparent dels seus frescos. El cos i els moviments del pastor són els del Teseu pompeià (fig. 35), i els bous substitueixen el minotaure.

El serrell del *Pastor amb cistell* és un signe d'identitat de Picasso i una característica dels seus autoretrats (fig. 37). L'artista, que signava les seves cartes a l'escultor Enric Casanovas com "el teu amic Pau" o "Pau de Gósol",<sup>132</sup> es metamorfosa aquí en un pastor gosolà i s'atorga la imatge mítica de Teseu. Aquest noi gosolà gira el braç que sosté el cistell de manera forçada. És un gest sense sentit, llevat que l'artista li concedeixi molta importància i desitgi dirigir la nostra atenció a la massa blanca de l'interior del cistell. El jove de *Pastor amb cistell* baixa de la muntanya amb el cistell ben ple. No és lògic que sigui el seu dinar: no pujaven tant menjar i el poc que portaven se'l menjaven! És, doncs, el fruit dels animals que pasturen als cims: el formatge o el mató que esperen al poble. Podria molt bé ser mató perquè és una massa informe que s'adapta al cistell, i això, com veurem, tindria força sentit. Entenc que a *Pastor amb cistell* Picasso evoca un participant de la llarga i ancestral celebració del ball de la Llet. Recordem que tant *Pastor amb cistell* com *Composició: "Els camperols"* havien de formar part de la gran pintura sobre la dansa, segons el *Carnet català* i Douglas Cooper. Els preparatius del ball de la Llet començaven la vetlla de Sant Joan quan els joves solters sortien a la muntanya amb els pastors, encenien fogueres, munyien el bestiar, feien el mató i l'endemà al matí baixaven aquest mató al poble (fase possiblement evocada a *Pastor amb cistell*) per repartir-lo. Cal recordar que el mató simbolitza el semen masculí, la fertilitat. A la tarda, els nois que participaven en el ritu celebraven un ball especial al voltant del mató sobrant.<sup>133</sup> Després, els mateixos

130. Vegeu: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 485-490).

131. Vegeu els dos articles de la Dra. Josefina Roma en aquest volum, especialment: "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol".

132. Vegeu aquestes cartes reproduïdes a: Diversos autors (2009). *Enric Casanovas. Escultor i amic*. Catàleg de l'exposició. Girona: Fundació Caixa de Girona.

133. En aquest sentit pot consultar-se una publicació recent en l'àmbit valencià, ja que les matrius de les peces estudiades procedeixen del Principat (Catalunya): Puig, Aureli (2014). *Antologia eròtica. Balls, danses i cançons*. Ed. Matèria.





### 38. Picasso

#### Composició: "Els camperols"

París, 1906

Oli sobre tela. 220 x 131 cm. Barnes Foundation, Merion. Pennsilvània.

### 39. El triomf de Bacus

Casa de Marcus Lucretius Frontone. Segle I  
Fresc. Pompeia.

### 40. Picasso

#### Estudi per a "Composició: Els camperols"

Gósol o París, 1906

Tinta i aquarel·la sobre paper. 62,2 x 46,7 cm. Art Gallery of Ontario, Toronto.



joves ballaven una altra dansa amb les noies fadrines. El ball de la Llet és una celebració màgica que conserva, encara, diversos aspectes d'un antic ritu d'aspiració de les primícies de la llet dels ramats de la muntanya. És un ritu de fertilitat vinculat a la llet i, aparentment, a la fertilitat dels celebrants.<sup>134</sup> Com veurem, les idees de ball i de fertilitat es recolliran a les *Pageses d'Andorra*, i a la seva evolució.

*Composició: "Els camperols"* (fig. 38). Amb aquesta imatge, Picasso evoca una cerimònia agrícola lligada a la sega i a la fertilitat del blat.<sup>135</sup> Els models en què s'inspira aquí l'artista són, de nou, pagans (processons sacrificials, processons bàquiques...) i, potser, cristians (tradicionalment s'ha vinculat a *Sant Josep i el Nen* d'El Greco).<sup>136</sup> La juxtaposició de les figures i els colors terrosos de la composició procedeixen, de nou, dels frescos pompeians (fig. 39). L'intent de geomatització de la superfície pictòrica que inicià aquí Picasso i que el conduiria al precubisme de *Les demoiselles d'Avignon* podria estar influenciat pels mosaics romans que exaltava el pintor M. Denis.<sup>137</sup> El títol del seu tractat *Teorías. Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico* (1890-1910) ajuda a comprendre l'atmosfera en què es desenvolupà el procés gósolà de Picasso.

A Gósol, la celebració de la sega presenta una particularitat: la creença en un geni del blat anomenat *boc* (cabró), l'esperit del darrer blat.<sup>138</sup> És un geni indígena, precursor de les divinitats grecoromanes (Demèter, Persèfone, Ceres, Cíbele...). Segons la tradició, qui s'apoderava del *bocarrot* s'assegurava el rendiment del camp, riquesa i prosperitat per a la seva llar (vegeu la fig. CC3: *Daimon i donzella*, 1906).<sup>139</sup> El darrer blat era considerat el receptacle d'un geni (*boc*) que el feia prosperar i mereixia un culte especial. Els tributs que se li brindaven serien, en període hel·lenístic i romà, compartits o transferits a les deesses esmentades,<sup>140</sup> unes divinitats vinculades a les *Pageses d'Andorra* i a la *Dona dels pans*.

134. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. IV, pàg. 218). Vegeu els dos articles de Josefina Roma, especialment "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol". Vegeu també: Mercè Vidal (2005). "Picasso i l'arcaisme mediterrani: el substrat de Gósol el 1906". A: *Matèria. Revista d'Art* (pàg. 105-128). Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona. Barcelona; i Concepció Boncomppte (2009). *Op. cit.* (pàg. 485-487 i 492-504).

135. Vegeu a la nota anterior els dos articles de Josefina Roma i l'article de Mercè Vidal.

136. Respecte al *Sant Josep i al Nen*, vegeu: John Richardson. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906, pàg. 448).

137. "Quiero evocar los grandes mosaicos romanos, conciliar el recurso a los grandes medios decorativos con las emociones naturales directas..." (1898). Recollit per Joaquín Yvars, "Ejercicios espirituales". A: *La Vanguardia* (26 de novembre del 2006). Barcelona.

138. Consulteu en aquest volum l'article de Josefina Roma "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol", en què parla d'aquesta festa a Gósol i a altres indrets (també a la Massana, on en lloc de *boc* s'anomenava *llebre* l'esperit del darrer blat, els dos animals són símbols de fertilitat), seguint les notes de camp autògrafes (inèdites) de Batista i Roca.

139. Zervos VI 804 i Palau 1331.

140. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, pàg. 783-78).



41. Picasso  
*Minotaure cec guiat per una nena amb flors*  
 Boisgeloup, 22 de setembre del 1934  
 Punta seca, rascador i burí. 25,1 x 34,8 cm.

Al Berguedà (Gósol), el més vell dels que participaven a les feines de segar i batre es considerava el patriarca del treball i es tenien en compte les seves opinions.<sup>141</sup> Originalment, el protagonista de *Composició: "Els camperols"* era Josep Fontdevila, de més de 90 anys, (pot ser el patriarca?) (fig. 40) pagès actiu, contrabandista i l'hostaler de Picasso. La personalitat de Fontdevila fascinà l'artista i l'esquerp muntanyenc s'afecionà al pintor; de manera que s'establiren llaços d'admiració mútua. De retorn a París Picasso treballaria en els retrats de Fontdevila, i els darrers autoretrats del pintor (també de més de 90 anys) recorden les imatges de Fontdevila.<sup>142</sup>

La protagonista de *Composició: "Els camperols"* era la néta, de 12 anys aproximadament, de Fontdevila.<sup>143</sup> La nena va contraure una malaltia que podia ser encomanadissa i mortal, fet pel qual Picasso fugí de Gósol.<sup>144</sup> La néta de Fontdevila, pintada amb un ram de flors, portava la mort. Com se sap, una altra nena, Persèfone, s'ha representat tradicionalment amb un ram o cistell de flors per evocar el moment en què va ser raptada per Hades (mentre collia flors). Persèfone, deessa dels morts pel seu matrimoni amb Hades, és, alhora, deessa de la fertilitat (evocada, entre d'altres, per les flors).<sup>145</sup> Persèfone és una de les successores del boc en el món hel·lenístic i el seu nom significa *la que porta la mort*. Persèfone mor i reneix cíclicament, com el blat. Persèfone i la seva mare, Demèter, presidien el culte al blat. Picasso va pintar Persèfone, en moments diferents, com una nena amb flors: *Família de saltimbanquis* (1905) o *Minotaure cec i nena amb flors* (1934) (fig. 41).<sup>146</sup>

141. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, pàg. 711).

142. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906, pàg. 438).

143. Tinterow, citant Richardson, entén que la model del dibuix titulat *Joveneta de Gósol* (al Metropolitan de Nova York) és la mateixa néta de Fontdevila. Vegeu: Diversos autors (2010). *Picasso in the Metropolitan Museum of Art, New York* (pàg. 96 i 97). New Haven and London. Yale University Press.

144. Olivier, Fernande. *Op. cit. Recuerdos intimos. Escritos para Picasso* (pàg. 173).

145. Ovidi (1999). *Metamorfosis* (pàg. 206-212). Madrid: Ed. Espasa Calpe.

146. Vegeu l'anàlisi de *Família de saltimbanquis* (*Les bâteleurs*) i *Composició: "Els camperols"*. A: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.*

42. Claude Lorraine (Lorrain)  
*Vista de Delfos amb processó (detall)*

1672

Oli sobre tela. 101,6 x 127 cm. Robert A. Waller Memorial Fund.1941.1020. Art Institute of Chicago. Chicago.



Inicialment, el protagonista de *Composició: "Els camperols"*, com s'ha dit, és Fontdevila, però en dibuixos posteriors i a l'oli final es transforma en un jove. Vistos els lligams establerts entre Picasso i Fontdevila, així com la identificació de l'artista amb un jove gosolà (recordem la seva signatura com a "Pau" o "Pau de Gósol" en cartes, algunes de les quals escrites en català), podria molt bé tractar-se, una altra vegada, d'un retrat autoreferencial del mateix pintor. Així doncs, un jove gosolà (Pau de Gósol?) es retrata amb la néta de Fontdevila que és com Persèfone, *la que porta la mort*. Persèfone porta la mort i l'esterilitat als camps quan durant sis mesos (tardor-hivern) desapareix al regne dels morts (el del seu marit Hades). L'abundància retorna als conreus quan ella reapareix sobre la terra (primavera-estiu). Persèfone, doncs, com el gra de blat, s'enterra a la tardor i reneix a la primavera.<sup>147</sup> Ella és deessa del blat i de l'abundància, mentre que el boc és el geni del blat masculí. La cerimònia gosolana de la recerca del boc té arrels ancestrals i evoca el cicle etern de mort i de resurrecció en la natura i en l'home. Un cicle simbolitzat, també, en el ventall de les *Pageses d'Andorra*.

147. Respecte al tema, és bàsica la lectura de l'article de la Dra. Josefina Roma, "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol", en aquesta publicació. Roma, per explicar (seguint J. Frazer i Batista i Roca) celebracions com la de la *mort de la cuca* o la de la *recerca del boc* de Gósol es remet als seus antecedents més remots. Estableix la relació entre l'assassinat ritual del rei del bosc de Nemi (encarnació de l'esperit de la vegetació) i els vestigis de cultes agrícoles (com el de Gósol, recollit per Batista i Roca) vinculats a la natura. La mort i resurrecció de Persèfone, lligada a la mort i resurrecció de la natura cada any, entenc que deu ser la versió en època hel·lenística del culte primitiu. Com diu la Dra. Roma, la mort de la cuca, o del boc, són els darrers vestigis de l'antic assassinat ritual de l'esperit del bosc, per assegurar-se la fertilitat durant l'any següent.

148. Recordem que el boc és un dels animals amb què s'identifica Bacus, i Picasso ja es retrata a si mateix com a Bacus des del 1905 a *La dansa*.

Picasso confereix a *Composició: "Els camperols"* l'atmosfera d'antiga celebració ritual, com ara les processons bàquiques<sup>148</sup> o sacrificials que podem veure a la pintura pompeiana (*El triomf de Bacus; Toro portat al sacrifici; Caupona, processó bàquica*, entre d'altres), algunes de les quals havien aconseguit gran difusió ja abans del 1906. Però els models picassians semblen extrets d'una pintura posterior que evoca, també, aquestes cerimònies processionals. Es tracta de la *Vista de Delfos amb processó* (Claude Lorraine, 1673) (fig. 42). Lorraine no

havia visitat mai Delfos, però vivint a Roma tenia accés a models del món clàssic que reinterpreta per als seus comitents, en aquest cas per a l'erudit cardenal Camillo Massimi. Entre els integrants de la processó a Delfos (temple dedicat a Apol·lo sis mesos a l'any i a Dionís –Bacus– els altres sis) trobem la parella en què Picasso sembla inspirar-se per a *Composició: "Els camperols"*.<sup>149</sup> Es tracta de la dona vestida de blau que sosté amb la mà dreta una taula (altaret?) esculpida a sobre del cap, i té la mà esquerra recolzada sobre la criatura vestida amb una túnica blanca. La criatura (la nena a *Composició: "Els camperols"*) porta una mena d'escultureta que Picasso substitueix pel ram de flors, i està encaixada entre les cames de la dona, igual com la pinta Picasso. Els moviments de cames, peus i túnica (ben peculiars) són exactes en Lorrain i en Picasso, la desproporció entre els bous gosolans i l'home és similar a la que hi ha entre el toro de la processó dèlfica i el seu conductor. El cub sobre les espatlles del protagonista gosolà ocupa l'espai de la taula esculpida a l'obra de Lorrain. La corona floral en forma de mig arc que pinta Picasso, la transporta a les espatlles el jove amb una túnica marró situat al costat de la criatura esmentada. Curiosament, Picasso talla el pantaló del seu protagonista per sobre del genoll, a l'alçada de la túnica marró pintada per Lorrain. La gràcil figura femenina en el primer terme de la processó dèlfica efectua el mateix moviment de cames que la nena, i porta un cistell amb flors al cap. L'exagerada estilització de les figures, característica en aquest període final de Lorrain,<sup>150</sup> és també evocada per Picasso i fins ara s'atribuïa només a la influència d'El Greco. Lorrain va representar altres processons a Delfos, però els integrants d'aquesta versió del 1673 tenen moltes similituds amb el seu *Paisatge amb Bacus al palau del difunt Staphylus* (1672). La presència, a la nostra *Vista de Delfos amb processó* (fig. 42), d'un jove amb una corona vegetal i tocant l'*aulos* com a guia del grup fa pensar en el caràcter també bàquic d'aquesta colla.

La contemplació conjunta de les dues pintures (*Vista de Delfos amb processó* i *Composició: "Els camperols"*), a part de proporcionar-nos idees sobre els models picassians,<sup>151</sup> posa de relleu l'esperit que Picasso volia transmetre a la seva obra: el de les antigues cerimònies paganes. És així com el pintor devia percebre les festes gosolanes.<sup>152</sup>

A Gósol Picasso va tenir el privilegi de viure els darrers vestigis dels ritus de fertilitat a través de les seves celebracions agrícoles. L'artista, mitjançant la màgia de la pintura, s'hi va integrar com a celebrant.<sup>153</sup> Els ritus gosolans li van brindar l'oportunitat d'associar-se amb els déus per controlar les forces de la natura (l'artista es consideraria sempre un déu, un bruixot, un sacerdot un *monseigneur*).<sup>154</sup> Picasso controlaria així la fertilitat, i la fertilitat en un artista es manifesta, també, en la seva obra.<sup>155</sup>

149. A la primera versió d'aquest article vaig posar més èmfasi en les processons bàquiques pompeianes com a models directes de *Composició: "Els camperols"*. Havent pogut comparar, posteriorment, l'obra de Picasso amb la *Vista de Delfos amb processó* de Lorrain, i vistes les extraordinàries coincidències, considero l'oli de Picasso més vinculat als models de Claude Gellée (Lorrain), que, alhora, s'inspira en les processons del món grecoromà. Aquesta revisió varia lleugerament la meua interpretació inicial, però no la seva essència ni evolució, i confirma la inspiració de Picasso en aquestes cerimònies processonals.

Ignoro, de moment, on va poder veure Picasso una reproducció de la *Vista de Delfos amb processó*, però tractant-se d'una obra de Lorrain, probablement va tenir l'oportunitat de contemplar-ne alguna làmina o estampa a París.

L'obra havia estat estudiada, almenys, en dues publicacions:

Smith, John (1837). *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent, Dutch, Flemish and French Painters...* (vol. 8, pàg. 293; núm. 178, pàg. 295; núm. 182). Londres.

Dullea, Owen John (1887). *Claude Gellée Le Lorrain* (pàg. 81). Nova York

150. Wise, Susan; Warner, Malcolm (1996). *French and British Paintings from 1600 to 1800 in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Collection* (pàg. 29-35). Chicago: The Art Institute of Chicago in association with Princeton University Press

Vull agrair a Suzanne McCullagh, Martha Wolff, Stephanie L. Stroher i Margaret Crosland de l'Art Institute of Chicago tota la informació proporcionada sobre la *Vista de Delfos amb processó* de Claude Lorrain. Voldria destacar, especialment, la paciència de Margaret Crosland per respondre totes les meves preguntes sobre l'obra.

151. El 2007, a l'exposició "Picasso i la seva col·lecció", que va tenir lloc al Museu Picasso de Barcelona, vaig veure un oli de relativament gran format, *La procession du boeuf gras*, també anomenat *La Fête du vin*. En aquell moment, i ara, vaig pensar que l'artista l'havia comprat per la relació temàtica existent amb *Composició: "Els camperols"*. L'autor de *La procession du boeuf gras* és el *Maître du cortège du bélier*, un seguidor dels germans Le Nain, als quals s'atribuïa l'obra quan l'adquirí Picasso. El *Maître du cortège*, en aquesta obra, descriu una processó camperola amb bous i vi. Són vestigis vius de les processons paganes reflectides als frescos pompeians i també als quadres de Lorrain. A Gósol, Picasso va tenir ocasió de contemplar-ne les darreres mostres. La professora Dra. Josefina Roma em comentava que quan ella va recórrer la majoria de poblets en què Batista i Roca havia fet la seva recerca havien passat dues generacions i, en el seu transcurs, les festes no sols no se celebraven sinó que ni es recordaven.

Respecte a l'interès pels Le Nain de Picasso i els seus comentaris sobre *La procession du boeuf gras*, em remeto al catàleg de l'exposició de Barcelona: Diversos autors (2007-2008). *Picasso i la seva col·lecció* (pàg. 158-160). Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Quant a la imatge de *La procession du boeuf gras*, vegeu el *Catalogue des collections del Musée Picasso Paris* (T. 44, Ref. 1973-71).

152. Vegeu la descripció d'una processó gosolana descrita per Fernand Olivier en una carta a Apollinaire a Pierre Caizerques i Hélène Seckel. *Op. cit.*

153. Relació entre pintura de Picasso i màgia, vegeu: Christopher Green (2005). *Picasso architecture and vertigo* (pàg. 196-206 i d'altres). New Haven and London. Yale University Press.

154. Aquesta seria una possible explicació a la pregunta que es formula C. Green pel que fa a Picasso: "Amb quin criteri Picasso i Miró es consideren mags o bruixots?" Christopher Green. *Op. cit.* (pàg. 206).

155. Vegeu la sèrie de gravats *Rafael i la Fornarina*, concretament *El papa boquiabierto en su sillón*, 1968.

La parella de *Composició: "Els camperols"* serà essencial en l'evolució de les *Pageses d'Andorra*. La transformació dels seus protagonistes confluirà amb la metamorfosi de les *Pageses d'Andorra*. Ambdues parelles es fusionaran i d'aquesta unió sorgiran les *Dues dones nues* del MoMA, preàmbul de *Les demoiselles d'Avignon*.

Picasso deia:

"Hi ha teles a les quals se'ls fan fills; a d'altres no se'ls en pot fer. Les bones, després elles ens guien. Són bastons de vellesa! En surt, en surt! Com coloms dels barrets."<sup>156</sup>

A les *Pageses d'Andorra* Picasso els va fer moltes filles, i en menys d'un any esdevindrien, ja, *Demoiselles d'Avignon*. Els ritus de fertilitat gosolans van ser efectius.

## Les 'Pageses d'Andorra'

Així com Gauguin va traslladar-se a les illes Marqueses per buscar en els seus ídols, i les seves dones, veritats cosmogòniques més antigues que les que trobava a Tahití, Picasso podia veure en dues andorranes el símbol d'un món més primitiu<sup>157</sup> que el gosolà. Un món que, com s'ha exposat, depenia més exclusivament que el dels seus veïns dels cicles de la natura per a la seva supervivència.

### Les 'Pageses d'Andorra'. Importància del ventall, un signe

Les dimensions de les *Pageses d'Andorra* (fig. 1, 44) són les d'una obra de taller que l'artista dibuixà, probablement, a partir de notes del natural més o menys reals, inspirant-se en models pompeians i en les màscares romàniques. Per Picasso, un model que cal tenir en compte és la reproducció que Pierre Gusman fa del fresc titulat *L'àpat* (fig. 3), el model masculí del qual ja havia utilitzat el nostre pintor a *L'harem* (fig. 5, 22). Picasso s'inspira en la figura femenina principal del fresc per a alguns aspectes de la jove andorrana situada a la dreta. En destaquen coincidències com el moviment dels braços, les mans, el pentinat, els rínxols que sobresurten del pentinat, el dibuix del rostre, la impassibilitat, l'ombreig, el traç i la desproporció que hi ha entre aquesta noia i la dona de l'esquerra. L'artista manté, també, el contrast entre la frontalitat de la figura de la dreta i la inclinació de la de l'esquerra. De la darrera, en varia el moviment dels braços i substitueix la caixeta que sosté la noia pompeiana per un ventall. El rostre de la figura petita, menys clar en el fresc pompejà, és redefinit per Picasso. L'artista reté l'expressió que té al fresc, l'ombreig, el pentinat, però confereix una nova estructura al rostre: la de la màscara romànica. A *Dona vestida i dona despullada* (Metropolitan, Nova York, fig. PA. 1), Picasso conserva l'oposició nu-vestit de l'original pompejà. Altres

156. Malraux, André. *Op. cit.* (pàg. 127).

157. Sobre la idealització romàntica del primitivisme d'Andorra, vegeu en aquesta publicació l'article d'Isabel de la Parte.



dibuixos com *Parella* (fig. 43), de format reduït i de traç ràpid, i *Dona amb ventall* (fig. 45) podrien ser notes anteriors o contemporànies. Si comparem aquests dibuixos amb les *Pageses d'Andorra*, cal destacar la cura de l'artista en el treball de les darreres. El traç és delicat, lent, gairebé amorós, reflecteixen calma. Tenen la rigidesa de l'estatuària clàssica. Els apunts representen dones comunes mentre que *Les pageses* s'apropen a la dignitat dels retrats divinitzats de Fernande.

L'artista n'ha estudiat la postura, el moviment dels braços, dels dits, dels caps, dels cabells... N'ha estudiat l'efecte compositiu dels buits i dels plens que es formen al centre, l'equilibri entre els moviments de les mans, l'encaix del coll amb el gipó... L'art de Picasso converteix unes muntanyenques comunes en uns éssers hieràtics, distants respecte a l'espectador, però afectuoses entre elles. Podrien ser mare (la baixeta) i filla (la més alta), o amigues...<sup>158</sup> Les seves mirades semblen més interiors que exteriors, són reservades, misterioses.

Les fisonomies ovals, nassos rectes i figures fines són trets característics de les dones d'aquestes muntanyes: d'Andorra, del Pallars, de Gósol... La seva indumentària és el vestit de festa, que tenien fins i tot les més pobres.<sup>159</sup> Probablement s'havien mudat per anar a ballar.<sup>160</sup> Els ornaments es limiten a dues agulles. En aquest context d'austeritat, cal destacar el ventall perquè no figurava entre les possessions de les dones de muntanya.<sup>161</sup> És un detall que ha passat desapercbut ja que s'entén que és propi de la dona espanyola i no es té en compte que a l'alta muntanya, a Catalunya o a Andorra, les dones no tenien aquests ventalls.<sup>162</sup> El ventall és aquí tan forçat com el gest que fa el braç de la

**43. Picasso**  
*Parella*

Gósol, estiu del 1906  
Dibuix a la ploma. 21 x 12,8 cm. Col·lecció privada. Zuric.

**44. Picasso**  
*Pageses d'Andorra*

Gósol, 1906  
Llapis, tinta marró i carbonet, realçat amb guaix blanc sobre paper verjurat groguenc. 63,5 x 43,5 cm.  
Art Institute of Chicago. Donació de Robert Allerton, 1930.933.

**45. Picasso**  
*Dona amb ventall*

Gósol, estiu del 1906  
Llapis i tinta sobre paper. 48 x 27 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York.

158. A l'original pompeïà la dona seminua és una senyora i la vestida, com indica la seva talla reduïda i la seva actitud, la seva serventa o esclava.

159. Vegeu: Garcia Puy, Adelaida; Ronchera Santacreu, Montserrat. *Op. cit.*

160. Tinterow, com d'altres, entén que les dues andorranes les havia trobat Picasso en una dansa local. Gary Tinterow (1981). *Master drawings by Picasso* (pàg. 70 i 71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981. Respecte a la necessitat d'alternar dues úniques mudes (per a la feina i per anar a ballar) vegeu: Garcia Puy, Adelaida; Ronchera Santacreu, Montserrat. *Op. cit.* Pel que fa a les danses i als desplaçaments per festes entre els habitants del Pirineu, consulteu en aquest volum els articles de Carles Gascón, Isabel de la Parte i Josefina Roma.



46. Picasso  
*Dona amb ventall*  
1905

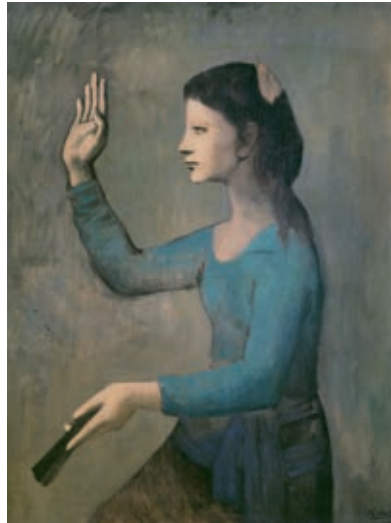
Ploma i tinta sobre paper. 32 x 24,5 cm. National Gallery of Victoria. Melbourne.

47. Picasso  
*Dona amb ventall*  
París, 1905

Oli sobre tela. 99 x 81,3 cm. National Gallery of Art. Washington DC.

48. Ingres  
*Tu Marcellus eris*  
1819

Oli sobre tela. 138 x 142 cm. Museus Reials. Brussel·les.



dona per situar-lo al bell mig del dibuix. A *Pageses d'Andorra*, Picasso ha convertit el ventall que sostenia discretament la jove de *La parella* en el centre de la composició. Per algun motiu Picasso confereix importància a aquest objecte que, recordem, està fora de lloc.<sup>163</sup>

L'obra porta en si mateixa la llavor de la seva evolució, ja que l'artista, sense acabar de dibuixar la faldilla de la segona dona, ja està treballant en la transformació del cap de la primera que, com s'ha dit, no era gens clar en el model pompeïà (*L'àpat*) (fig. 3). La superposició de l'estudi del cap sobre la faldilla de la jove situada a la dreta ens remet a un altre dels models pompeïans que Picasso tingué en compte per a aquesta composició: *Les jugadores d'ossets* (fig. 51). Com en els retrats de Fernande, el pintor es distancia del model físic i assimila els trets de la dona a l'esquema de la màscara romànica. La màscara romànica és el tret unificador dels retrats d'aquest estiu i permet a Picasso, com s'ha dit, anar més enllà del físic per buscar l'ànima divina del retratat.

No és la primera vegada que Picasso dibuixa un ventall en una obra d'interpretació difícil. L'enigmàtic ventall de les *Pageses d'Andorra* resulta igualment misteriós a *Dona amb ventall* (fig.47), pintada per l'artista l'any anterior. En aquest mateix dibuix, una jove sembla acomiadar-se d'algú amb la mà dreta, i amb l'esquerra sosté, de manera poc natural, un ventall. La noia reflecteix tristor i serenitat en aquest moment, l'atmosfera és glacial. Com hem vist en els retrats de Fernande, i en d'altres, Picasso transforma la dona real, que dibuixa a l'apunt previ (fig. 46), en un ésser distant, superior i diferent de l'obra final. Parteix d'una aparença física i n'acaba reflectint el contingut anímic.

Meyer Schapiro va descobrir que el model i el moviment de la *Dona amb ventall* evoca el d'August a *Tu Marcellus eris* (fig. 48) en el quadre d'Ingres.<sup>164</sup> Anant més enllà, podem afirmar que, com que els préstecs estilístics picassians no solen ser arbitraris i sovint

161. Consultades diverses fonts (persones d'edat) de les valls prepirinenques i pirinenques. Una excepció són els ventalls de la Casa d'Areny-Plandolit d'Ordino, però es tracta d'un cas aïllat per ser una família vinculada a la noblesa catalana. Ni al Museu Casa Rull (la Massana) ni al Museu Etnogràfic Casa Cristo (Encamp) hi ha ventalls.

162. Gary Tinterow, al seu article sobre les *Pageses*, afirma, al meu entendre erròniament, que el ventall és un accessori comú a la indumentària de la dansa. Probablement, Tinterow, com la majoria d'estudiosos estrangers, no ha distingit entre els costums espanyols i catalans i no ha prestat atenció a les restriccions amb què es vivia a l'alta muntanya. Vegeu: Gary Tinterow (1981). *Master drawings by Picasso* (pàg. 70-71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981.

163. Hi ha la possibilitat que Fernande Olivier, molt presumida, portés algun ventall a Gósol i que a les gosolanes els agradés... El pintor català Ricard Canals ja havia retratat la seva dona, Benedetta, amb Fernande lluint ventalls totes dues a *Una llotja als toros* (1904). Una altra alternativa és que Picasso se l'inventés.

164. Schapiro, Meyer (1988). "Mujer con abanico de Picasso. Sobre la transformación y la autotransformación". A: *El arte moderno* (pàg. 95-101). Madrid: Alianza (Alianza Forma) (edició original: 1968).



arrosseguen quelcom de l'original, per aprofundir en el significat de l'obra de Picasso pot ajudar l'observació de l'original esmentat. A *Dona amb ventall* el ventall negre ocupa el lloc del cos d'Octàvia (a *Tu Marcellus eris*), germana d'August, que s'ha desmaiada en sentir paraules relacionades amb l'assassinat del seu fill. L'assassinat del fill d'Octàvia va ser probablement induït per Lívia, la dona d'August, que mira el cos d'Octàvia des de l'esquerra. A partir de la contemplació dels retrats que Picasso va fer de la seva amant Madelaine, dedueixo que la protagonista de *Dona amb ventall* podria ser, perfectament, l'esmentada Madelaine. Ella estava vivint, també, moments dolorosos per la pèrdua d'un fill. Una situació, fins a cert punt, comparable a la d'Octàvia ja que Madelaine s'havia provocat un avortament.<sup>165</sup> Avortament consentit, o induït, per Picasso. El pintor acabava de començar una nova relació amb Fernande Olivier, i Richardson sospita que aquest fou un dels motius de l'avortament.<sup>166</sup> Lívia havia fet eliminar el fill d'Octàvia, successor d'August, perquè el seu fill ocupés el lloc de l'hereu. Picasso, per integrar-se en un model plàstic i en el seu esperit, podria identificar el seu drama familiar amb un arquetip del món clàssic. Picasso eleva l'angoixa i el sacrifici del seu petit grup a un estadi superior i etern. I, com bé sabia l'artista, refer la versió d'un mestre és conquerir quelcom de la seva eternitat.<sup>167</sup>

A *Dona amb ventall* (fig. 47) el ventall negre i tancat (sostingut de manera artificial) que substitueix el cos d'Octàvia és un signe que podria evocar la mort. El ventall, que té la característica de ser plegable, s'identifica amb les fases de la lluna, creix fins a la lluna plena i decreix fins que desapareix, per renéixer al cap d'uns dies. És un cicle etern de mort i de resurrecció. Com a símbol lunar està relacionat amb la dona i els seus cicles fèrtils.<sup>168</sup> El ventall ens parla de vida i de mort, de la fertilitat de la dona i de la seva dependència del cosmos.

Un any més tard, a les *Pageses d'Andorra* Picasso recuperarà el ventall i el seu significat. El simbolisme del ventall (vinculat a la fertilitat, a la mort i resurrecció) plana sobre moltes obres del període gosolà, ja que la celebració de la fertilitat és l'objectiu de la majoria de les festes agrícoles. Un objectiu que, en aquells moments, coincidia amb el de la parella formada per l'artista i Fernande: concebre un fill. Situació inversa a la que va viure amb Madelaine. El ventall negre i tancat (mort) de Madelaine esdevindrà transparent a les *Pageses d'Andorra* i s'obrirà ocasionalment en dibuixos gosolans (fig. 45).

Però retornem a la muntanya i a les *Pageses*. La dependència de les andorranes dels cicles de la natura per a la seva supervivència emfatitzaria el simbolisme del ventall. El ventall, col·locat al mig entre les dues dones, és important per interpretar l'obra i la seva futura evolució. Quan Picasso despullarà les dues dones de qualsevol vestimenta i ornament, i les deixarà totalment nues, el ventall,

165. Richardson explica que Madelaine va avortar amb el consentiment de l'artista i que, en aquell temps, ell va començar una història intermitent amb Fernande. Que d'aquesta època de l'avortament són les tendres imatges de mares i fills, i que l'artista va fondre els trets fisonòmics d'Alice Derain amb els de Madelaine i Margot. Vegeu: John Richardson. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906, pàg. 303-307).

Entenc que l'oli *Dona amb ventall* forma part d'aquest procés i és l'obra que toca més profundament el tema de la mort del fill.

166. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906, pàg. 303).

167. Sar Péladan. *Op. cit.* (pàg. 309).

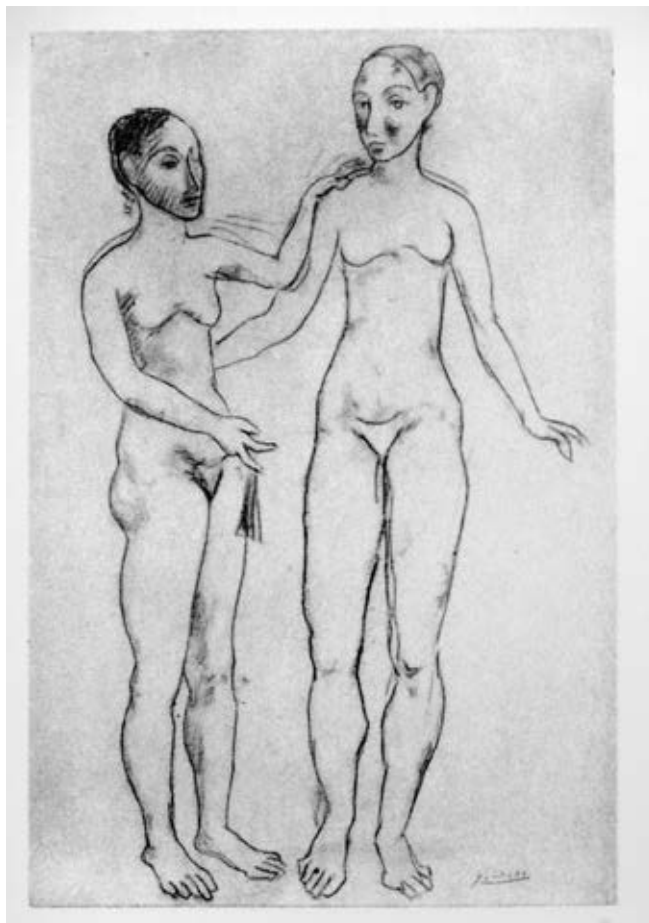
168. Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* (pàg. 49).

49. Picasso

*Dos nus*

Gósol, 1906

Llapis sobre paper. 64 x 47 cm. Antigament a la Galerie Louise Leiris. París.



curiosament, seguirà al mig (fig. 49). És obvi que el ventall no és (a les *Pageses d'Andorra*) un ornament per a la dansa, ja que les pageses no ballaven nues a la plaça amb un ventall. Ballaven mudades i sense ventall. Per la seva ubicació i per estar vinculat a la fertilitat femenina, el ventall podria, també, fer al·lusió a la possible relació mare-filla de les dues *Pageses*. Que les *Pageses* anessin a ballar no crec que es pugui deduir per la presència del ventall sinó per la seva indumentària, endiumenjada, per la seva actitud i pel conjunt de dibuixos relacionats amb la dansa en què treballava Picasso en aquells moments. A París, Picasso eliminarà el ventall de la composició i la idea de fertilitat es manifestarà en els cossos de les dues dones que, fins aleshores, tenien un aspecte més aviat androgin.

Gary Tinterow entén que les *Pageses d'Andorra* (i altres esbossos de balladors) anaven destinades a la composició citada, anomenada *La dansa*,<sup>169</sup> que hauria comprès, com s'ha dit, *Pastor amb cistell* i *Composició: "Els camperols"*.<sup>170</sup> Aquestes darreres peces hem vist que estaven relacionades amb cerimònies de fertilitat i balls. La dansa, recordem, era una pantomima de metamorfosi i requeria una màscara (la romànica?) per ocultar i facilitar la transformació dels balladors en déus o dimonis, tal com succeiria amb la metamorfosi de les *Pageses d'Andorra* a París.

169. Tinterow, Gary (1981). *Master drawings by Picasso* (pàg. 70-71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981.

170. Cooper, Douglas. *Op. cit.*



## Dues parelles es troben a París: Les 'Pageses d'Andorra' i 'Composició: Els camperols' (tardor-hivern del 1906)

De retorn a París (el 17 agost del 1906), Picasso treballa, separadament, dues parelles, les *Pageses d'Andorra* i *Composició: "Els camperols"*, involucrades en la hipotètica gran composició al voltant de la dansa del *Carnet català*. L'artista, com s'ha vist, ja havia despul·lat les *Pageses* i, amb la fama de faldiller que tenia, quan Picasso despulla una dona tots pensem: "Quin *juerguista!*". I sí, a Picasso li agradaven molt les dones, però ell era un geni i anava més enllà. Aprofitava tots els nivells de la dona, no sols el físic. La roba protegeix la nostra intimitat (si no, per què la portem a l'estiu?) i Picasso, en despul·lar una dona, aixeca aquesta cuirassa per buscar allò que té de més íntim i sagrat. L'artista, despul·lant les *Pageses*, fa el mateix que feia a Gósol amb Fernande (*Nu estirat, Gran nu rosa...*),<sup>171</sup> busca en la seva intimitat l'espurna de la seva ànima divina, i l'ànima tradicionalment s'ha representat nua.

A París, les *Pageses d'Andorra* viuen les metamorfosis dels balladors. A *Dues dones nues* (col·lecció H. Liesenfeld, fig. PA. 2 i 52) esdevenen declaradament pompeianes i Picasso, ell mateix, es transforma en artista pompejà. L'artista, poques setmanes abans, signa com a "Pau de Gósol", i es metamorfosa en gosolà. Ara, aquí, signa com a "Picasso fecit" i s'identifica amb la signatura del pintor pompejà del fresc (també monocrom) que, d'alguna manera, l'inspira: *Les jugadores d'ossets* (fig. 51).<sup>172</sup> Picasso anirà transformant les *Pageses* accentuant els trets més fèrtils dels cossos i, ocasionalment, expressarà la idea de fecunditat amb la llet que

### 50. Picasso *Pageses d'Andorra*

Gósol, 1906

Llapis i tinta marró sobre traços de carbonet amb guaix blanc sobre paper crema. 63,5 x 43,5 cm. Art Institute of Chicago. Donació de Robert Allerton, 1930.933.

### 51. Gusman *Les jugadores d'ossets*

Pintura d'Herculà. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. A: Pierre Gusman (1899). *Pompèi: la ville, les mœurs, les arts* (pàg. 383). París: Ed. E. Gouillard, 1906.

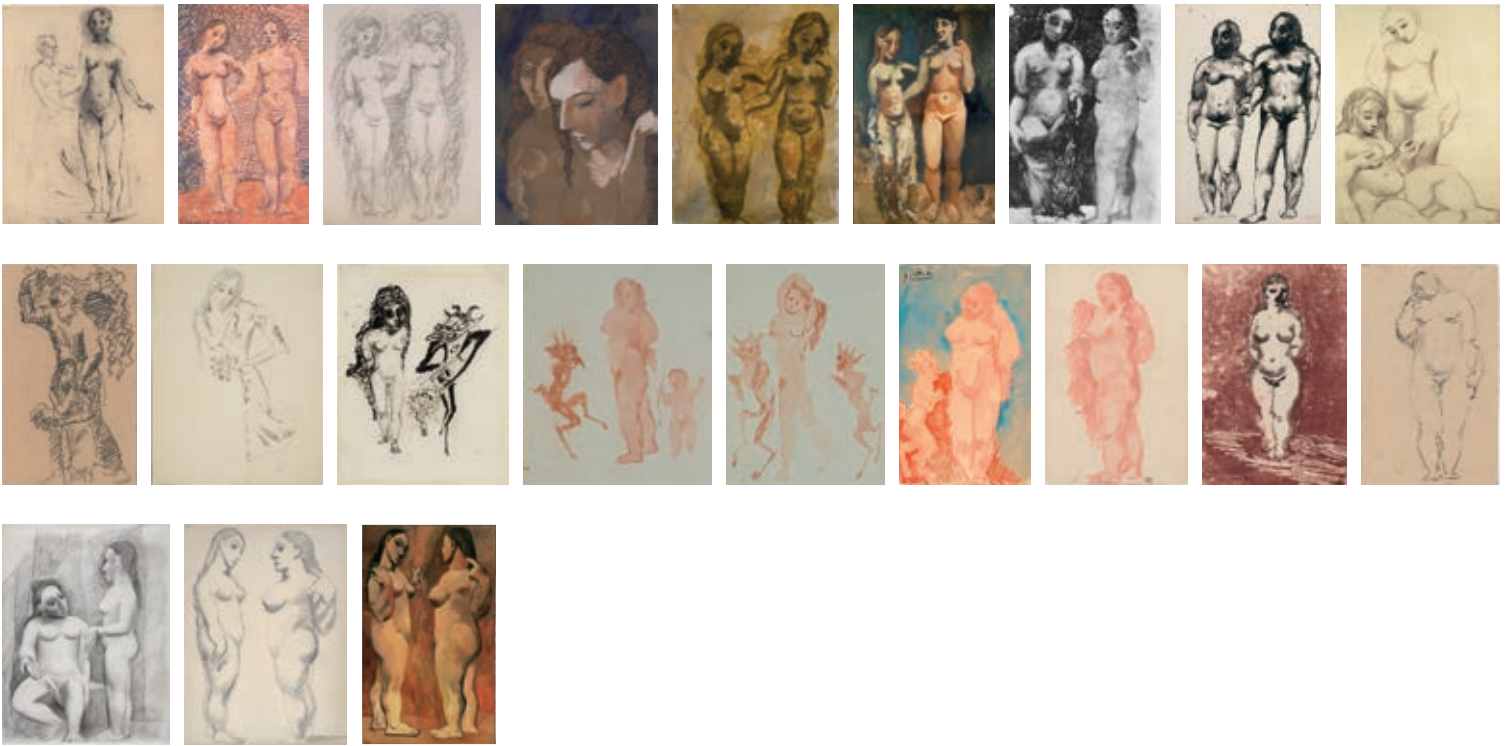
### 52. Picasso *Dues dones nues*

París, tardor del 1906

Aquarel·la i tinta sobre paper. 21,2 x 13,5 cm. Col·lecció Herbert Liesenfeld. Düsseldorf. (Signat: "Picasso fecit").

171. Vegeu els estudis d'aquestes obres a: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 453-484).

172. "Alexander fecit". Vegeu la imatge i els comentaris de *Les jugadores d'ossets*. Fresc monocrom d'Herculà al Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Pierre Gusman. *Op. cit.* (pàg. 383).



**Evolució de les Pageses d'Andorra**  
(primera filera, d'esquerra a dreta):

**PA. 1. Picasso**

*Dona vestida i dona despullada*

Gósol, 1906

Tinta i guix sobre paper. 62,9 x 46,4 cm. Metropolitan Museum of Art. Nova York.

**PA. 2. Picasso**

*Dues dones nues*

París, tardor del 1906

Aquarel·la i tinta sobre paper. 21,2 x 13,5 cm. Col·lecció Herbert Liesenfeld. Düsseldorf. (Signat: "Picasso fecit").

**PA. 3. Picasso**

*Estudi per dos nus*

París, 1906

Carbó sobre paper. 62,2 x 45,7 cm. The Museum of Fine Arts Houston.

**PA. 4. Picasso**

*Dos caps de dona*

Estiu-tardor del 1906

Guaix. 62 x 47 cm. The Hakone Open Air Museum. El Japó.

**PA. 5. Picasso**

*Dos nus*

París, tardor del 1906

Guaix i carbó. 64 x 48 cm. Baltimore Museum of Art. (The Cone Collection).

**PA. 6. Picasso**

*Dues dones enllaçades*

París, 1906

Oli sobre tela. 151 x 100 cm. Kunstmuseum. Basilea.

**PA. 7. Picasso**

*Nu de cara i nu de perfil*

París, 1906

Guaix sobre paper entelat. 58,5 x 43,2 cm. Col·lecció Walter D. Floersheimer.

**PA. 8. Picasso**

*Dues dones nues*

París, 1906

Tinta xinesa i aquarel·la. 48 x 32 cm. Contemporary Art Establishment. Zuric.

**PA. 9. Picasso**

*Dues dones nues*

París, tardor del 1906

Dibuix al carbó. 63 x 47 cm. Col·lecció Mr. Ronald Lauder.

**Evolució de Composició: "Els camperols"**

(segona filera, d'esquerra a dreta):

**CC. 1. Picasso**

*Estudi per Composició: "Els camperols"*

Gósol o París, 1906

Tinta sobre paper. 17,5 x 10,8 cm. Metropolitan Museum of Art. Nova York. (Al darrere: *Nu dona dempeus*).

**CC. 2. Picasso**

*Venedora de flors*

Gósol o París, 1906

Dibuix a la ploma. 30,8 x 48,2 cm. MoMA, Nova York.

**CC. 3. Picasso**

*Daimon i donzella*

Gósol o París

Dibuix a la ploma. 30,8 x 23,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Thannhauser Collection. Donació de Justin K. Thannhauser, 1978 78.2514.46.

**CC. 4. Picasso**

*Daimon, Cupido i donzella*

Colors a l'aiguarràs. 21,2 x 13,5. Hereus de l'artista.

**CC. 5. Picasso**

*Daimon i donzella*

París, estiu del 1906

Colors a l'aiguarràs. 21,2 x 13,5. Musée Picasso Paris. París.

**CC. 6. Picasso**

*Faune-daimon i donzella*

París, tardor del 1906

Aquarel·la sobre paper. 20,3 x 13,3 cm. Col·lecció Mrs. Alex L. Hillman. Nova York.

**CC. 7. Picasso**

*Dona nua de perfil*

París, estiu del 1906

Colors a l'aiguarràs. 21,2 x 13,5. Musée Picasso Paris. París.

**CC. 8. Picasso**

*Nu dempeus amb mans creuades a l'esquena*

Gósol o París

Monotip, guaix. 21 x 17,5 cm. Musée Picasso Paris. París.

**CC. 9. Picasso**

*Dona nua dempeus*

Tinta sobre paper. 17,5 x 10,8 cm. Metropolitan Museum of Art. Nova York. (Revers d'*Estudi per Composició: "Els camperols"*).

**Confluència de les dos llistes anteriors:**

**P i C. 1. Picasso**

*Nu sentat i nu dempeus*

París, tardor del 1906

Dibuix al carbó. 61,5 x 47 cm. Philadelphia Museum of Art.

**P i C. 2. Picasso**

*Dues dones nues*

París, 1906

Llapis sobre paper crema. 63 x 46,9 cm. Art Institute of Chicago.

**P i C. 3. Picasso**

*Dues dones nues*

París, 1906

Oli sobre tela. 151,3 x 93 cm. MoMA. Nova York.



brolla d'un pit (*Dues dones nues*, col·lecció Ronald Lauder, fig. PA. 9). Però l'artista vol incorporar-hi quelcom de primitiu que situï les dones en el món arcaic dels ritus muntanyencs i metamorfosa les *Pageses* en personatges tan primaris que esdevenen simiesques (*Dues dones nues*, Contemporary Art Establishment de Zurich, fig. PA. 8). En aquest dibuix, de nou, podrien ser mare i filla.

Paral·lelament treballa la parella de *Composició: "Els camperols"*, originàriament protagonitzada pel vell contrabandista Fontdevila i la seva néta (fig. 40). Però, com s'ha vist, ells també es transformen. Fontdevila rejoyeneix i esdevé, probablement, "Pau de Gósol" (el mateix Picasso, fig. 38). Recordem, d'altra banda, que l'artista, aquell estiu (i en anys anteriors), s'havia identificat amb Bacus a *L'harem* (fig. 22) i un dels *alter ego* de Bacus és, precisament, el boc, el protagonista de la festa gosolana. Finalment, cal també tenir present que la néta de Fontdevila (la que porta la mort) és, alhora, Persèfone. La *curiosa metamorfosi*<sup>173</sup> d'aquesta parella es pot comprendre llegint els signes picassians relacionats amb la celebració gosolana del boc.

En els dibuixos parisencs, el boc (un dels *alter ego* de Bacus) tempta la jove gosolana amb les joies del corn de l'abundància (*Daimon i donzella*, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York, fig. CC.3), ja que la tradició gosolana diu que qui trobi l'esperit del darrer blat (el boc) obtindrà grans riqueses tot l'any.<sup>174</sup> El boc s'està oferint, ell i el premi, a la jove buscadora (néta de Fontdevila-Persèfone).

El boc no només fertilitzarà el camp de blat sinó que el seu amor (vegeu el Cupido a *Daimon, Cupido i donzella*, hereus de l'artista, fig. CC. 4) transformarà la jove en una dona fèrtil (*Faune-daimon i donzella*, Col·lecció Mrs. Alex L. Hillman, fig. CC. 6). La figura de la noia adquireix les proporcions de les venus prehistòriques i esdevé,

53. *Pintura rupestre a la Cueva de Los Letreros. Almeria*

A: Joan Amades. *Costumari català* (vol III, pàg. 784).

54. *Trípode de Júlia Fèlix*

Bronze. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

55. *Pa i nimfa hamadriada*

Mosaïc romà. S. II

Gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

173. La frase entre cometes és de Josep Palau i Fabre. *Picasso vivan. Op. cit.* (466).

174. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, pàg. 784-785).



**56. Gusman**  
***Estàtua d'una sacerdotessa***

Pompeia. A: Pierre Gusman (1899). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. París: Ed. E. Gouillard, 1906.

**57. Marededéu de Canòlic**

Darrer terç del segle XII  
Talla de fusta policromada. 73 x 27 x 26 cm. Església de Sant Julià i Sant Germà de Lòria. Principat d'Andorra.  
Fons PCA

**58. Demèter i Persèfone**

Marbre. Eleusis, 440 aC.  
Museu Nacional Arqueològic d'Atenes.

**59. Miquel Àngel**  
***Sibil·la Eritrea***

1509  
Fresc. Capella Sixtina. Roma.

per si mateixa, la imatge arcaica de la fertilitat. El boc com a símbol de la fertilitat ja no és necessari i desapareix en esbossos futurs.

El boc picassià pot ser tan primitiu com el geni o la divinitat del gra de les pintures rupestres (*Cueva de Los Letreros*, fig. 53), o més elegant, com els sàtirs del trípod pompeïà de Júlia Fèlix (fig. 54). La imatge del boc pot, també, identificar-se amb la de Pa, divinitat bàquica protectora del món vegetal, de la fertilitat i amant de nimfes com la nimfa hamadriada, amb la qual és representat en el mosaic pompeïà anomenat *Pa i nimfa hamadriada* (fig. 55). Les hamadriades evocuen l'esperit dels arbres en què viuen i moren quan l'arbre és talat. Picasso, a la sèrie de daimons, cupidos i donzelles (fig. CC3, CC4, CC5 i CC6), recull imatges d'aquests éssers mítics que al llarg de la història han evocat la fertilitat, la mort i la resurrecció de la natura.

En un moment donat, Picasso fusiona l'evolució independent de les parelles formades d'una banda per les *Pageses d'Andorra*, i de l'altra, pel boc amb la joveneta, en un projecte únic. L'artista, en un estil que recull bàsicament els trets de l'art romànic, de la pintura pompeiana i de l'escultura arcaica, transcendeix el model físic de les *Pageses d'Andorra*. De darrere les màscares d'aquestes balladores comunes, Picasso (en un llarg viatge) n'extreu l'esperit de dues deesses. Com se sap, es denomina *les dues deesses (To Teo)* a Demèter i Persèfone. Mare i filla presidien conjuntament el culte d'Eleusis, el culte al blat, el culte al cicle de mort i de resurrecció que ens anunciava el ventall de les *Pageses*. És el culte més vinculat a la primitiva mare terra. La Persèfone gosolana (la nena amb flors portadora de la mort) a *Composició: "Els camperols"* s'ha fusionat, durant el procés descrit, amb les *Pageses d'Andorra*. Aquest és el ball i, alhora, el viatge de les *Pageses d'Andorra*, dues muntanyenques que esdevenen les *Dues dones nues* del Museum of Modern Art de Nova York.



60. Picasso  
*Dues dones nues*

París, 1906

Oli sobre tela. 151,3 x 93 cm. Museum of Modern Art.  
Nova York.

A *Dues dones nues* Picasso podria estar evocant Demèter i Persèfone, les dues deesses, tal com són representades al baix relleu grec (fig. 58), sense diferències d'edat perquè són divines i intemporals. Alguns gestos de *Dues dones nues* procedeixen de models religiosos. La mà que recolza una d'elles sobre l'espatlla la trobem en sacerdotesses pompeianes (fig. 56),<sup>175</sup> i la mà que descorre la cortina és la de la sibil·la Eritrea (fig. 59) de Miquel Àngel passant els fulls del llibre de la saviesa.<sup>176</sup>

Les *Dues dones nues* del MoMA descorren un cortinatge i ens conviden a penetrar en el seu temple d'iniciació per adquirir-hi, precisament, la saviesa i la immortalitat de l'ànima.

## De 'Pageses d'Andorra' a 'Demoiselles d'Avignon'. Importància del cortinatge, un *signe*

Els esbossos de *Les demoiselles d'Avignon* (fig. 61 a 65) mostren l'evolució de les *Dues dones nues* en *demoiselles*.<sup>177</sup> En aquestes obres, el cortinatge és el vel que separa l'àmbit profà del sagrat i les deesses ens conviden a nosaltres, espectadors, a traspasar-lo. Ens aparten la cortina perquè, esquinçant el vel, l'espectador avanci envers l'interior de si mateix.<sup>178</sup> Aquest avenç es realitza en el seu temple iniciàtic. Al temple, que sota la perspectiva cristiana s'entendrà gairebé com un bordell, la divinitat s'uneix carnalment a l'iniciat.<sup>179</sup> En aquesta unió l'iniciat morirà (com el gra de blat gosolà, enterrat a l'hivern, o la lluna amagada) al món profà i renaixerà al món superior (com el gra de blat a la primavera i la lluna en reaparèixer). El ventall de les *Pageses* (símbol del cicle etern de mort i resurrecció) i els ritus agrícoles gosolans ens han conduït envers la tasca essencial de l'home, morir al món material i renéixer a l'espiritual.<sup>180</sup>

L'artista, almenys des que pintà el *Marc decorat* (1902, fig. 11), realitzà apropaments puntuals a aquest procés i, com s'ha dit, l'impacte dels frescos de Boscoreale va ser el detonant que l'ajudà a canalitzar els seus interessos en el món clàssic. Però Picasso va necessitar viure personalment els valors, les tradicions i l'art primitiu de Gósol per comprendre en carn pròpia un cosmos fins aleshores només accessible en part i intel·lectualment. L'experiència va estimular el sorgiment de múltiples aspectes d'aquest procés complex vinculat a la fertilitat, a la mort i a la resurrecció. La gran majoria dels quadres gosolans són grans o petites baules d'una cadena que el portaria a l'obra mestra, a l'*unicum*: *Les demoiselles d'Avignon* (fig. 66). L'obra que, segons el mateix artista, va ser la seva primera tela d'exorcisme.<sup>181</sup> Algunes d'aquestes pintures gosolanes com *La noia de la cabra* (recordem el boc, cabró) o *L'harem* (fig. 22) sempre s'han considerat antecedents de *Les demoiselles*, però els lligams que s'evidenciaven entre elles romanien en l'àmbit merament estètic o sexual, fet que afavoria la incomprensió del conjunt.

175. Gest que trobem reproduït a l'anomenada *Santa* (segona meitat del segle XIII) de Sant Vicenç d'Enclar, Andorra.

176. Al catàleg de l'exposició i a la subhasta dels frescos de Boscoreale, que devia haver vist i llegit Picasso, es comparen les figures de la vil·la de l'àrea pompeiana amb les de Miquel Àngel de la Sixtina. Arthur Sambon (1903). *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/Nàpols.

177. Un procés complex que no és objecte d'aquest article i del qual s'assenyalen els trets que ara interessen. Per a l'estudi de *Les demoiselles d'Avignon*, vegeu: Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pàg. 525-598).

178. Simbologia de la cortina (vel) extreta de Juan Eduardo Cirlot. *Op. cit.* (pàg. 149).

179. Recordem l'antic vincle entre sexe i religió, així com l'escenificació de la unió carnal amb la divinitat en ritus iniciàtics. Vegeu, entre d'altres: Linda Fierz-David. *Op. cit.* (pàg. 170-171).

180. Consulteu en aquesta publicació l'article de Josefina Roma: "Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol".

181. Malraux, André. *Op. cit.* (pàg. 18).





61. Picasso

*Tres nus*

París, tardor del 1906

Oli sobre tela. 25 x 30 cm. Barnes Foundation. Merion. P. A.

62. Picasso

*Estudi composició de "Les demoiselles d'Avignon"*

Primera idea. 1907

Oli sobre tela. 18 x 20,5 cm. Museum of Modern Art. Nova York.

63. Picasso

*Onzè estudi de conjunt de sis persones, cinc senyoretes i el mariner*

París, maig-juny del 1907

Ploma i tinta xinesa. Catàleg 10. 11R. Musée Picasso Paris. París.

64. Picasso

*Estudi per a "Les demoiselles d'Avignon"*

1907

Llapis i pastel sobre paper. 47,7 x 63,5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.

65. Picasso

*Estudi per a "Les demoiselles d'Avignon"*

1907

Aquarel·la sobre paper. 15,7 x 22,5 cm. Philadelphia Museum of Art. Filadèlfia.

Els signes visibles picassians esdevenen invisibles quan es perd la familiaritat amb la història de referència. El desconeixement progressiu del món antic i de les tradicions gosolanes, així com la identificació del sexe com a mecànica prostibulària, no ha permès a la crítica plantejar-se el sexe com ho feia l'artista, com quelcom de sagrat i de salvatge al mateix temps, agrupant animalitat i misticisme en un únic escenari. A *Les demoiselles* Picasso retorna a l'antiga funció sagrada de la sexualitat, l'escenificació màgica de la procreació com a font de vida i de desenvolupament espiritual.

Les *Pageses d'Andorra* porten la llavor de la pintura més important del segle xx, *Les demoiselles d'Avignon*. El procés de mort i resurrecció que s'explica a *Les demoiselles* per accedir a la divinitat de la senyoreta central està precedit per la transformació de dues *Pageses* andorranes en deesses, segons danses i ritus gosolans. Desvincular la pintura de Picasso de l'entorn gosolà, de l'art romànic i de les primitives celebracions agrícoles impedeix comprendre no solament l'obra d'aquest període sinó també el llarg viatge que fan les *Pageses d'Andorra* per arribar a *Demoiselles d'Avignon*, una gran teofania paganocristiana en què Picasso evoca el procés mitjançant el qual l'home pot accedir a la divinitat. La parella d'andorranes ens ha conduït fins al temple bordell on s'inicia l'aventura cubista. Això, però, ja és una altra història.



66. Picasso

*Les demoiselles d'Avignon*

Paris, 1907

Oli sobre tela. 243,9 x 233,7 cm. Museum of Modern Art.  
Nova York.

## Bibliografia

- Alcover Sureda, Antoni M. (2006). *Dietari de l'excursió filològica 1906*. Barcelona: Proa Alí Bei (Enciclopèdia Catalana).
- Alcoy, Rosa (2001). "Creadores de estilo en el arte medieval". A: *Matèria. Revista internacional d'Art* (núm. 1), monogràfic sobre l'estil.
- Alcoy, Rosa (2014). "Juegos de creación entre dioses y grandes hombres". A: *Matèria. Revista internacional d'Art* (núm. 8).
- Amades, Joan (1952). *Costumari català*. Barcelona: Ed. Salvat.
- Apollinaire, Guillaume (15 de maig del 1905). "Les peintres nouveaux". A: *La plume*. París.
- Apollinaire, Guillaume (14 d'octubre del 1912). "Les commencements du cubisme". A: *Le Temps*. París.
- Artero Novella, Isabel (2002). *Pedraforca màgic*. Sant Vicenç de Castellet: Ed. Farell (primera edició 2001).
- Baer, Brigitte (1999). *Picasso. Grabados, 1900-1942*. Catàleg. Barcelona: Museu Picasso.
- Baldassari, Anne (1994). *Picasso photographe, 1901-1916*. París: Musée Picasso. Réunion des musées nationaux.
- Baldassari, Anne (1997). *Le miroir noir. Picasso sources photographiques. 1900-1928*. París: Musée Picasso. Réunion des musées nationaux.
- Barbet, Alix; Verbanck-Piérard, Annie (2013). *La villa romaine de Boscoreale et ses fresques* (vol. I i II). Rennes: Ed. Errance.
- Barr, Alfred H. Jr (1946). *Picasso: Fifty Years of His Art* (pàg. 46). Nova York: Museum of Modern Art.
- Bernadac, M<sup>a</sup> Laure; Micael, Andròula (1998). *Picasso. Propos sur l'art*. París: Ed. Gallimard.
- Blunt, Anthony i d'altres (1962). *Picasso. The Formative Years*. Londres: Studio Books.
- Boncompte Coll, Concepció (2011). "Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana". A: *Goya* (núm. 335, abril-juny, pàg. 156-179). Madrid.
- Bonet Correa, Antonio; Daix, Pierre i d'altres (1981). *Picasso 1881-1981*. Madrid: Ed. Taurus.
- Boudar, Gilbert; Décaudin, Michel (1983). *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Brassaï (1964). *Conversations avec Picasso*. París: Gallimard.
- Burgard, Timothy Anglin (setembre del 1991). "Picasso and appropriation". A: *The Art Bulletin* (vol. 73, núm. 3, pàg. 479-494).
- Cabanne, Pierre (1982). *El siglo de Picasso*. Madrid: Ministeri de Cultura.
- Caizergues, Pierre; Seckel, Hélène (2000). *Picasso-Apollinaire. Correspondencia*. Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa").
- Camps, Teresa; Portell, Susanna (2015). *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas*. Barcelona: coeditat per UAB, UB, UdG, UdL, UPC i URV; Museu d'Art de Catalunya i Museu del Disseny de Barcelona.
- Chevalier, Jean (1985). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Picasso, el nacimiento de un genio*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Ed. Labor, 1979 (tercera edició).
- Clair, Jean (tardor hivern 2005-2006). "Le dernier enfant de Saturne". A: *Dialogues* (revista cultural de l'Ambaixada de França i dels instituts francesos a Alemanya, núm. 3, pàg. 4-6).
- Cocteau, Jean (2002). *Opio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Combalía Dexeus, Victòria (1981). *Estudios sobre Picasso*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Cooper, Douglas (1958). *Picasso. Carnet catalan*. Àlbum facsímil 12x8 cm. París: Berggruen.
- Cowling, Elizabeth (2002). *Style and Meaning*. Londres: Phaidon Press.
- Crespelle, Jean Paul (1967). *Picasso: les femmes, les amis, l'oeuvre*. París: Les Presses de la Cité.
- Daix, Pierre (1965). *Picasso*. Barcelona: Ed. Daimon.
- Daix, Pierre (1977). *La vie de peintre de Pablo Picasso*. París: Editions du Seuil.
- Daix, Pierre; Boudaille, Georges (1972). *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné*. Barcelona: Ed. Blume (primera edició: Ides et Calendes. Neuchâtel, Suïssa, 1966).
- Daix, Pierre; Israel, Armand (2003). *Pablo Picasso dossier de la préfecture de police. 1901-1940*. París: Ed. Acatos.
- Desalmand, Paul (1998). *Picasso por Picasso*. Barcelona: Ed Thassàlia (primera edició: 1996. París: Ramsay).
- Diversos autors (1984). *Primitivism in 20th Century Art* (vol. 2). Catàleg a càrrec de William Rubin. MoMA. Nova York: Graphic Society Books.
- Diversos autors (1988). *Les demoiselles*. Barcelona: Ed. Polígrafa.
- Diversos autors (1991). *Picasso jeunesse et genèse. Dessins 1893-1905*. (Nantes, Musée de Beaux Arts). París: Réunion des musées nationaux.
- Diversos autors (1992). *Picasso 1905-1906*. Barcelona: Electa.
- Diversos autors (1994). *Max Jacob et Picasso*. París: Réunion des musées nationaux.
- Diversos autors (1994). *Les demoiselles d'Avignon*. Nova York: Museum of Modern Art.
- Diversos autors (1996). *Musée Picasso Carnets. Catalogue des Dessins* (vol I). París: Réunion des musées nationaux.
- Diversos autors (1997). *Picasso et le portrait*. Catàleg a cura de William Rubin. París: Réunion des musées nationaux.
- Diversos autors (1998). *Picasso: The Italian Journey 1917-1924*. A cura de Jean Clair. Londres: Thames and Hudson.
- Diversos autors (1998). *Picasso collectionneur*. A cura d'Hélène Seckel-Klein. París: Editions de la Réunion des musées nationaux.
- Diversos autors (2003). *Picasso: de la caricatura a les metamorfosis d'estil*. Barcelona: Ed. Lunwerg, Institut de Cultura i Museu Picasso de Barcelona.
- Diversos autors (2004). *Andorra i els seus veïns del sud*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències.
- Diversos autors (2005). *Guia visual d'art romànic*. Barcelona: Departament de Publicacions del MNAC (primera edició: 2002).
- Diversos autors (2007-2008). *Picasso y su colección*. Catàleg de l'exposició. Barcelona: Institut de Cultura i Ajuntament de Barcelona.
- Diversos autors (2008). *Picasso et les maîtres*. París: Réunion des musées nationaux.
- Diversos autors (2009). *Enric Casanovas. Escultor i amic*. Catàleg de l'exposició. Girona: Fundació Caixa de Girona.
- Diversos autors (2011). *Picasso 1905 in Paris*. Catàleg de l'exposició presentada a la Kunsthalle Bielefeld del 25/09/2011 al 15/01/2012. Munic: Ed. Hirmer.
- Diversos autors (2013). *Becoming Picasso Paris 1901*. Catàleg de l'exposició presentada del 14/02/2013 al 26/05/2013 a la Courtauld Gallery de Londres. Londres: The Courtauld Gallery i Paul Holberton.
- Dupuis-Labbé, Dominique (2007). *Les demoiselles d'Avignon*. París: Ed. Bartillat.

- Fermitger, André (1969). *Picasso* (pàg. 75). París: Librairie Général Française. Ed. Poche.
- Fisher, Ben (2000). *The Pataphysician's Library: An Exploration of Alfred Jarry's Livres Pair* (pàg. 142-145). Liverpool: Liverpool University Press.
- Fisher, Ben (gener del 2007). "From the Sphinx to Pisa: reconciling two faces of Péladan". A: *The Modern Language Review*.
- Freixa, Mireia (1982). *Las vanguardias del siglo xx*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- Garcia Puy, Adelaida; Ronchera Santacreu, Montserrat (2006). *Dones d'Andorra*. Andorra: Crèdit Andorrà i Gala.
- Gascón Chopo, Carles (2010). *Comarques oblidades. Josep Zulueta i el Pirineu l'any 1890*. La Seu d'Urgell: ed. Salòria.
- Gasman, Lydia (1981). *Mystery, Magic and Love in Picasso, 1925-38*. Ph. D. Thesis. Nova York: Columbia University.
- Gedo, Mary Mathews (Ph.D. 1972). *Picasso, Art as Autobiography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Gilot, Françoise (2004). *Life with Picasso*. Londres: Virago Press (primera edició: McGraw-Hill Inc., 1964).
- Green, Cristopher (2005). *Picasso architecture and vertigo*. New Haven i Londres: Yale University Press.
- Jámblico (1997). *Sobre los misterios egipcios*. Madrid: Ed. Gredos.
- Jaques Pi, Jèssica (2007). *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa").
- Jung, Carl Gustav (1999). "Picasso" (1932). A: *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Obra completa (vol. 15). Madrid: Editorial Trotta.
- Kosinski M., Dorothy (primavera del 1987). "Gustave Moreau's *La vie de l'humanité*: Orpheus in the Context of Religious Syncretism, Universal Histories and Occultism". A: *Art Journal. Mysticism and Occultism in Modern Art* (vol. 46, núm. 1, pàg. 9-14). Publicat per College Art Association.
- Leal, Brigitte (1988). *Picasso, Les demoiselles d'Avignon. Álbum de dibujos*. Barcelona: Ed. Polígrafa (París: Réunion des musées nationaux, 1988).
- Leal, Brigitte; Piot, Christine; Bernadac, Marie Laure (2000). *Picasso. La monographie 1881-1973*. París: Ed. La Martinière.
- Lussy, Florence de (primavera del 1990). "Picasso vu par Apollinaire, Jean Cassou et Francis Ponge: regards de poètes sur un peintre". A: *Revue de la Bibliothèque Nationale* (núm. 35, pàg. 22-36).
- Malraux, André (1974). *La tête d'obsidienne*. París: Gallimard.
- McCully, Marilyn (1982). *A Picasso Anthology. Documents, Criticism, Reminiscences*. Nova Jersey: Princeton University Press (primera edició: 1981).
- Nietzsche, Friedrich (2006). *El origen de la tragedia*. Madrid: Editorial Espasa Calpe ("Colección Austral") (primera publicació: 1871).
- Olivier, Fernande (1964). *Picasso y sus amigos*. Madrid: Taurus Ediciones. (París: Stock, 1933).
- Olivier, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona: Ed. Parsifal (primera edició: Calmann-Lévy, 1988).
- Ors, Eugeni d' (2003). *Pablo Picasso en tres versions*. Barcelona: Ed. Folio.
- Palau i Fabre, Josep (1981). *Picasso*. Barcelona: Ed. Polígrafa.
- Palau i Fabre, Josep (1981). *Picasso vivant 1881-1907*. París: Albin Michel.
- Palau i Fabre, Josep (1986). *Vides de Picasso*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Palau i Fabre, Josep (1997). *Estimat Picasso*. Barcelona: Edicions Destino.
- Palau i Fabre, Josep (2006). *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Ed. Galàxia Gutenberg (primera edició: 1971).
- Parmelin, Hélène (1981). *El Picasso desconocido. Un hombre de cien mil rasgos*. Barcelona: Ed. Planeta (edició original: Robert Laffont).
- Parte, Isabel de la; Mas, David (2000). *La casa a Andorra. Dues històries de famílies*. Barcelona: Ed. Alta Fulla; Andorra: Govern d'Andorra.
- Péladan, Joséphin (Sar) (1909). *L'art idéaliste et mystique. (Précède de la "Réfutation de Taine")*. París: Ed. Sansot (primera edició: 1894).
- Penrose, Roland (1982). *Picasso*. París: Ed. Flammarion (primera edició: 1958).
- Phoebe Pool (maig del 1959). "Sources and Background of Picasso's Art 1900-6". A: *The Burlington Magazine* (vol. 101, núm. 674, pàg. 176-182).
- Picasso, Pablo (1989). *Écrits. Présentés par M<sup>a</sup> Laure Bernadac*. París: Réunion des musées nationaux/Gallimard.
- Read, Peter (1995). *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire*. París: Ed. Jean-Michel Place.
- Reff, Theodore (1973). "Themes of Love and Death in Picasso Early Work". A: *Picasso 1881-1973* (pàg. 11-47). Londres: Elek.
- Richardson, John (1997). *Picasso. Una biografia* (vol. I, 1881-1906; vol. II, 1907-1917). Madrid: Alianza Editorial. (Nova York: Random House, 1991).
- Richardson, John (2001). *El aprendiz de brujo. The sorcerer's Apprentice*, 1991). Madrid: Alianza Editorial (primera edició: 1991).
- Roma, Josefina (1980). *Aragón y el Carnaval*. Saragossa: Guara.
- Sabartés, Jaume (1948). *Picasso: An intimate Portrait*. Nova York: Prentice Hall.
- Sabartés, Jaume (1954). *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado.
- Sabartés, Jaume (1954). *Picasso, documents iconographiques*. Ginebra: Pierre Cailler.
- Sambon, Arthur (1903). *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. París/ Nàpols
- Salmon, André (1945). *L'air de la Butte*. París: Editions de la Nouvelle France.
- Schapiro, Meyer (1988). *El arte moderno* (pàg. 95-101). Madrid: Alianza (Alianza Forma) (edició original: 1968).
- Shryock, Richard (març del 1998). "Reaction within symbolism: The Ecole Romane". A: *The French Review* (vol. 71, núm. 4, pàg. 577-584).
- Spies, Werner (1986). *Picasso: Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle*. Kunsthalle Tübingen (5 d'abril – 25 de maig, 1986); Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (6 de juny – 27 de juliol, 1986). Hatje Cantz Verlag. Stuttgart.
- Suzuki, Keiji (1992). "Essaie sur Joséphin Péladan III. La décadence et l'occultisme". A: *Zinbun* (vol. 26, pàg. 31-34). Kyoto: Jinbun kagaku Kenkyusho, Kyoto University.
- Sweeney, James Johnson (setembre del 1941). "Picasso and Iberian Sculpture". A: *The Art Bulletin* (vol. 23, núm. 3, pàg. 191-198).
- Tinterow, Gary (1981). *Master Drawings by Picasso* (pàg. 70-71). Catàleg de l'exposició. Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum.
- Tinterow, Gary i d'alters (2010). *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*. Nova York: Metropolitan Museum of Art i Yale University Press. New Haven i London.
- Vallès, Eduard (2015). *Picasso obra catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.
- Vidal, Mercè (2005). "Picasso i l'arcaisme mediterrani: el substrat de Gósol el 1906". A: *Matèria. Revista d'Art* (pàg. 105-128). Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona. Barcelona.

Warncke, Carsten-Peter (2004). *Picasso*. Colònia: Taschen.

Zervos, Christian. *Pablo Picasso*. París: Cahiers d'Art, 1932-1977.

### Bibliografia digital

Boncompte Coll, Concepció. "Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana". Tesi doctoral. <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323>> i <<http://www.dart-europe.eu>>

Boncompte Coll, Concepció. "Iconografía picassiana entre 1905 i 1907. Influència de la pintura pompeyana". *Ojo, Le Journal* (lloc web oficial de Picasso Administration). Traduït a l'espanyol, a l'anglès i al francès:

Versió espanyola: <[http://www.picasso.fr/es/picasso\\_pagina\\_articulo.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800)>

Versió anglesa: <[http://www.picasso.fr/us/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800)>

Versió francesa: <[http://www.picasso.fr/fr/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800)>

Boncompte Coll, Concepció. "Al voltant de les *Pageses d'Andorra*". *Ojo, Le Journal* (lloc web oficial de Picasso Administration).

Traduït a l'espanyol, a l'anglès i al francès:

Versió espanyola: <[http://www.picasso.fr/es/picasso\\_pagina\\_articulo.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800)>

Versió anglesa: <[http://www.picasso.fr/us/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800)>

Versió francesa: <[http://www.picasso.fr/fr/picasso\\_page\\_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte\\_article.php,S&fopt=100%,800](http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800)>

Péladan, Joséphin (Sar). [Consultat el 19 de gener del 2009] <[fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html](http://fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html)>. I <[www.rose-croix.org/histoire/salon\\_rose-croix\\_1.html](http://www.rose-croix.org/histoire/salon_rose-croix_1.html)>

Suzuki, Keiji. "Essai sur Joséphin Péladan III. La décadence et l'occultisme". Jinbun kagaku Kenkyusho, Kyoto University. Kyoto University Research Information Repository (KURENAI) (Japó) (1992). [Consultat el 20 de gener del 2009]. <<http://hdl.handle.net/2433/48698>>

Yarza Luaces, Joaquín. "Los salones rosacruz". [Consultat el 7 de febrer del 2009]. <<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5170.htm>>

