

Al voltant de les «Pageses d'Andorra»

Amb el present article voldria aportar nova llum al dibuix de Picasso titulat *Pageses d'Andorra* estudiant-lo sota una perspectiva diferent: com a síntesi entre determinat bagatge amb el que Picasso arribà a Gósol (maig 1906) i les experiències viscudes per l'artista en aquestes muntanyes.

Picasso, interessat en els processos realitzats per Gauguin en el món primitiu,¹ es traslladà a aquest poblet del Prepirineu que conservava costums i tradicions d'origen arcaic.² 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.³ A Gósol, el món pompeïà esclatà amb força a la seva pintura a l'entrar en contacte amb els antics ritus agrícoles d'arrel pagana i l'art romànic de la zona. Els models pompeïans es fondrien amb el primitivisme gosolà, donant lloc a un conjunt d'obres entre les que es troben 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 excessiva importància a la influència d'Ingres⁴ i de l'art ibèric⁵, condicionant, així, 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.⁶ La historiografia ha relegat la realitat gosolana dels estudis picassians i, d'aquesta manera, l'obra del



Picasso. *Pageses d'Andorra*. Gósol, 1906. Llapis i tinta marró, sobre traços de carbonet amb *gouache* blanc sobre paper crema. 63x43 cm. Donació de Robert Allerton, 1930.933. The Art Institute of Chicago. Photography © The Art Institute of Chicago.

període, resulta pràcticament incomprensible.

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.⁷ S'explicaran algunes de les influències que determinaven el treball de Picasso a l'arribar a Gósol, s'agruparan temàticament les obres gosolanes senyalant-ne els aspectes que les lliguen a les *Pageses d'Andorra* i, amb aquest bagatge, es passarà a l'estudi de les *Pageses d'Andorra* i la seva evolució fins *Dues dones nues* (1907) i *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Una breu introducció ens situarà respecte a 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. 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 la que, en aquell temps, eren coneguts els andorrans a la regió: «pagesos d'Andorra».⁸

El dibuix anomenat les *Pageses d'Andorra* va arribar a The Art Institute of Chicago l'any 1930⁹ amb dues inscripcions a llapis al dors: la signatura de l'artista i el títol: *Paysannes d'Andorre*.¹⁰ Així doncs, des de fa, com a mínim, 81 anys aquestes pageses són andorranes.¹¹

El qüestionament de la nacionalitat andorrana de les *Pageses*

procediria del renombrament d'algunes obres de Picasso, entre elles *Pageses d'Andorra* i dibuixos relacionats, realitzat per Palau i Fabre a l'any 1980, amb posterioritat a la mort de l'artista.¹² La nova titulació de Palau, unida al desconeixement general sobre les relacions entre Gósol i Andorra ha 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 de 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 propi Picasso.¹³ Així, *Cabeza de mujer*¹⁴ esdevé per Palau *Cap de gosolana*¹⁵ o *Cabeza de aldeana*¹⁶ es transformat per Palau en *Cap de gosolana vist de front*,¹⁷ per citar només algunes de les metamorfosis obrades per Palau. El nostre dibuix, *Pageses d'Andorra*, del que Daix, respectà d'inscripció (*Paysannes d'Andorre*) que figurava al dors,¹⁸ Palau el renombra com *Dues andorranes i rostre de gosolana*.¹⁹ 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 per que, 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)».²⁰

Sorgeix la qüestió de per què Palau, sense el consentiment de

l'artista i sense aportar cap estudi que justifiqui els seus canvis, renombra les obres emfatitzant-ne 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 en fa pocs centímetres més avall, al mateix paper. L'esmentat estudi del rostre de l'andorrana, s'assembla al rostre de les camperoles que Palau acaba de rebatejar com *Cap de gosolana* o *Cap de gosolana vist de front*. I, per un exercici de simplificació dels trets al que ens referirem més endavant, a la majoria dels rostres de la 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 que acompanya les imatges. El subjectivisme de Palau explica la confusió sembrada entre alguns lectors i estudiosos. Aquests, fiant-se del prestigi de l'escriptor, de la seva relació personal amb l'artista²¹ i 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 a l'època, doncs a Gósol, no tots eren gosolans. Les valls de l'alta muntanya estaven connectades entre elles i a Gósol arribaven gent de muntanyes veïnes, de La Vansa, de Tuixén, d'Andorra... 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 com a mossos a les cases.²² I, a més

de mossos, les cases, aleshores, acceptaven vailets.²³ També es llogaven minyones i treballadores temporeres (especialment per feines del camp, a l'estiu) procedents de valls properes.²⁴ Concretament les andorranes, més pobres que a altres regions, emigraven a França i a Espanya a treballar.²⁵ Aquest personal passavolant, no s'inscriví al registre parroquial, per tant la seva absència al mateix no nega la seva presència al poble.

Entre Gósol i Andorra, a més dels esmentats contactes, existien relacions derivades²⁶ de les transaccions realitzades per venedors ambulants i per els traficants de bestiar (transhumància i fires).²⁷ També, relacions de parentesc,²⁸ per exemple, les visites que es realitzaven a l'estiu entre parents (alguns gosolans s'havien instal·lat a Sant Julià de Lòria, altres a la Massana, Andorra).²⁹ Aprofitant el desglaç, família i amics, creuaven el pas dels gosolans i assistien a balls i festes que eren la major distracció a la muntanya.³⁰

Però, unes relacions molt especials entre gosolans i andorrans, derivaven del contraban. El contraban fascinava a Picasso i era practicat per la majoria de gosolans. La Fernande Olivier, l'amant amb la que Picasso viatjà a

L'Àpat. Pintura d'Hercolà al Museu de Nàpols. A P Gusman. *Pompèi: la ville, les mœurs et les arts*. París 1906 p. 338.

Camperols catalans amb porró. Postal de Picasso a G. Stein des de Céret, 1913.

Picasso. L'harem. Detall. Gósol, 1906. Oli sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland.

Pintures de la Termopolis de la via de Mercuri. Pompeia. A P Gusman. *Pompèi: la ville, les mœurs et les arts*. París 1906 p. 241





Processó Sacra de Cíbeles. Vil·la de l'Abundància. Pompeia

Processó Verge Canòlich, Andorra 1973. Foto procedent de: ARGELAGOS, Mn. JAUME L'Andorra eterna. Andorra. Edicions Andorranes. Lauredia. 1973



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»³¹

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

«... solía (Picasso) ir a cazar a las montaña, 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»³²

Entre els contrabandistes, els andorrans eren els més afamats d'una xarxa que incloïa al personal de totes les valls de la zona.³³ Els contrabandistes d'aquestes muntanyes solien tenir amagatalls a La Seu d'Urgell que anomenaven «el sagrari».³⁴

La Seu, residència del bisbe i copríncep andorrà, era el centre d'aquestes valls pirenaïques. Allà, els andorrans, com s'ha dit, eren coneguts per ser els més pobres entre els pobres i els més pagesos entre els pagesos. Vivien al marge del desenvolupament modern, tal

com explica un viatger britànic al 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 indústria i molts pocs drets d'aduanes. (...) quan la carretera que arriba a Soldeu continuï fins la capital, el flux de viatgers, probablement, posarà fi, fins a cert punt, a l'**estat primitiu extrem de la zona**».³⁵

Els andorrans eren, en aquella època, molt més dependents dels cicles de la natura per la seva subsistència que els seus veïns.³⁶ I, aquesta característica està profundament vinculada al significat de les *Pageses d'Andorra* de Picasso i a la seva evolució fins *Dues dones nues* i *Les demoiselles d'Avignon*

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. Ell, 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 es tot quan se puga dir».³⁷

A més del primitivisme, Mn. Alcover destaca un altre aspecte dels andorrans que deuria fascinar a 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 lleuant, 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.»³⁸

Primitius entre els primitius, astuts, independents, de parla catalana, contrabandistes... els andorrans, probablement, fascinaren a Picasso. I, de fet, trobem, sovint, el nom de Gósol vinculat al d'Andorra entre els documents de l'entorn picassà. Gósol no es descriu en referència a La Seu, a Puigcerdà o a Berga, capitals de comarca, si no respecte un principat microscòpic del que, fora de la regió, pocs coneixien la seva existència.³⁹ Apareixen mencions a Andorra i Gósol en arxius de la policia francesa sobre Picasso,⁴⁰ en nombrosos estudis referents a l'artista⁴¹ i en els llibres de la Fernande Olivier:

«...Pablo decidió ir a Gósol, un pueblecito de los Pirineos, por encima del valle de Andorra...»⁴²

Potser el propi artista, fascinat pel món andorrà, afavorís la identificació de Gósol amb Andorra. En tot cas, Andorra és quelcom de molt proper al Gósol de 1906.

Les *Pageses d'Andorra* fa més de 81 anys que són andorranes i l'artista mai es va oposar a aquest títol (com va fer amb 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. És

més, el títol que figura al dors del dibuix *Paysannes d'Andorre* coincideix amb la denominació exacta que rebien els andorrans, «pagesos d'Andorra». Les models picassianes podien, perfectament ser andorranes o evocar dues andorranes.

Esbossades les relacions entre Gósol i Andorra, interessa senyalar, ara, algunes característiques del bagatge amb el que Picasso arribà a aquest poblet del Berguedà.

Alguns elements del bagatge amb el que Picasso arribà Gósol (pintura pompeiana, religions paganes, interès per el romànic) coincideixen amb característiques gósolanes

Picasso, influenciat per la recerca de Gauguin a Bretanya, a Tahití i a les Marqueses, buscava a Gósol un primitivisme autòcton que era mediterrà i d'arrel clàssica. Picasso conservà fins la seva mort un exemplar del llibre de Gauguin, *Noa-Noa*, que li regalà (1902) l'amic comú, el crític d'art Charles Morice. En el *Noa-Noa* Gauguin fon folklore, fàbules, records, misticisme, cristianisme, mites del Pacífic... en un intent de fer comprensible al cercle simbolista parisià la seva obra.⁴³ Però Picasso, més crític, no va seguir el seu exemple i no va escriure sobre el significat del seu treball:

«Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo»⁴⁴

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 de l'escultor català Enric Casanovas que havia estat a Gósol (amb un amic grec, Venizelos)⁴⁵ 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.

I és que classicisme i primitivisme no són antagònics. Però si que ho són el «classicisme ingresc», acadèmicament embellit i artificios, amb el primitivisme. Picasso buscava el producte en estat pur i no versions sofisticades (Ingres) del classicisme mediterrà dels seus avantpassats. L'artista es va dirigir a les fonts directes,

Sar Péladan. Fotografia procedent de es.wikipedia.org/wiki/Joséphin_Péladan

Picasso. *Ancià amb tiara*. París, 1905. Aquarel·la i ploma sobre paper. 17x10 cm. Museu de Belles Arts Pouchkin. Moscou.

Cartell publicitari d'un dels salons *Rose Croix* organitzats per Sar Péladan a París. (Probablement al voltant de 1892).



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 en els següents termes la modernitat de la pintura pompeiana i els errors derivats de l'esmentat embelliment acadèmic:

«El **dibujo** de estas figuras es, demasiado **a menudo, mediocre, pero el trazo es expresivo, la factura totalmente libre, de una habilidad sorprendente**. Esta **cualidad no ha sido bien comprendida**; no tenemos más que abrir los trabajos más ricos aparecidos sobre Pompeya (...) **Se siente demasiado esta necesidad de retocar a los antiguos, de hacerlo mejor** que ellos; no **se llega** más que **al resultado opuesto**, se destruye su brío, su factura, para caer en **una convención banal**, bien hecha para olvidar el estudio de las obras de esta época (...) **Las cabezas no forman siempre un conjunto, las bocas son poco correctas, los ojos a veces, también, bizquean; pero justamente estos defectos, para nosotros, no son tan grandes y desmontan este error**, que afortunadamente comienza a disiparse, **tendiente a presentar el arte de los antiguos como inspirado por excesivos convencionalismos**».⁴⁶

Picasso pren com a model les pintures pompeianes originals, amb tot el seu sentit religiós, amb els «errors» i defectes que les allunyen dels convencionalismes i les apropen a la modernitat. Al mateix temps, a Gósol i entorns, l'artista troba imatges romàniques, com la de la Mare i el Fill, de dibuix mediocre però de factura expressiva i lliure. Aquestes icones cristianes eren les descendents de divinitats paganes protectores de la fertilitat: Venus i Eros, Isis i Horus, successors, ahora, de cultes més primitius. Les tosques talles romàniques de la muntanya⁴⁷ serien per Picasso,

l'equivalent a les talles primitives que Gauguin va trobar i reproduir a Tahití i les talles pirinenques, o prepirinenques, com les processons populars o els patrons (Santa Margarida, a Gósol, 20 juliol) procedien de models pagans, del món clàssic. Així ho explica Gusman:

«Es curioso constatar que los **cristianos tomaron prestado de los paganos**, para el ejercicio de su culto, todo lo que era compatible con sus dogmas y con su moral. **Los objetos del culto son casi los mismos... las abstinencias, las procesiones** (...) En las catacumbas de Roma, **las pinturas cristianas son, a menudo, en los orígenes, la contrapartida**



Picasso. *Autoretrat a la platja*. Barcelona, 1902. Tinta i llapisos de colors al dors d'una tarja comercial Junyer. 9x14 cm. Antigua col·lecció Junyer Vidal.



Picasso. *Marc decorat*. Barcelona, 1902 c. Oli sobre fusta. 122'8x82 cm. Museu Picasso Barcelona.

de las pinturas paganas y el Buen Pastor fue un Orfeo re-formado».⁴⁸

Les talles romàniques pertanyien a dos móns: el primitiu i al clàssic. Com havia fet Gauguin, Picasso a Gósol fusiona coherentment etnologia, folklore, misticisme, cristianisme, paganisme, classicisme, superstició, simbolisme, primitivisme, idees rosacres de Sar Péladan...⁴⁹ Al poblet del Berguedà, el pintor construirà els seus propis símbols⁵⁰ amb objectes quotidians. Picasso, el seu cercle i 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.⁵¹ De fet, Charles Morice, amic doble de Gauguin i de Picasso, ja havia comparat (1902) al pintor malagueny amb un deu:

«Se podría decir de él (Picasso) que es un dios nacido para retocar el mundo. Pero es un dios oscuro, severo».⁵²

No sorprèn, doncs, que al 1905 el pintor s'identifiqués amb Baccus al gravat *La dansa*.⁵³ Picasso va prendre bona nota de les idees de Péladan, entre altres la d'inspirar-se directament en la pintura pompeiana.⁵⁴ I, al mateix 1905, l'artista homenatjà al Gran Mestre Rosa Creu amb dos retrats: *El rei* («Sar» significa rei o emperador) i *Ancià amb corona*.⁵⁵

El món clàssic interessava a Picasso, al menys des de 1902 (com s'aprecia en obres d'aquest any) i posteriorment (1905) la seva amistat amb Apollinaire va potenciar aquesta afecció.⁵⁶ Però el detonant que actuà com a revulsiu i canalitzà els interessos clàssics del pintor, va ser l'exposició i subhasta dels frescos de la vil·la pompeiana de Boscoreale a París.

L'exposició tingué lloc en una de les gal·leries més visitades per Picasso, la Durand-Ruel, l'any 1903 mentre l'artista es trobava a Barcelona. Va ser una exposició extraordinària doncs es tractava dels frescos més espectaculars, fins ara mai vistos, del món grecoromà i la seva venda s'anunciava des de 1902 al *New York Times*.⁵⁷ Alguns dels frescos de Boscoreale quedaren a París (Louvre) i el catàleg d'aquesta venda internacional es va difondre més enllà dels límits parisins, divulgant arreu imatges i conceptes pictòrics pompeians. Picasso, de retorn a París (1904) començarà a reproduir models i cromatisme pompejà (veure com introdueix el vermell pompejà, el vermell cinabri) en les seves composicions. Es pot apreciar la influència d'aquests frescos en la reinterpretació que pinta per Paul Fort (*leader*, amb Moreas, del moviment classicista) de l'obra més famosa de l'esmentat catàleg, *L'atleta*. El nou *L'atleta* (1905) picassà⁵⁸ 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.

La historiografia no ha tingut en compte aquesta mostra, ni la seva difusió, ignorant la influència que va tenir sobre Picasso. Fins ara, s'ha relacionat el classicisme picassà amb Ingres i, puntual-



Picasso. *El pintor Junyer i la seva visió de Mallorca*. Barcelona, 1902. Tinta xina i llapisos de colors sobre paper. 16x22 cm. Col·lecció privada, Bèlgica.



L'atleta. Boscoreale. (Actualment *Man and Woman Seated Side by Side*) Boscoreale, 40-30 aC. Fresc. 175'3x193 cm. (Metropolitan Museum. Nova York).

ment, amb els *kouroi* del Louvre (prescindint dels efeus pompeians).⁵⁹ Desconeguent aquesta influència, no s'havia 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. La pintura pompeiana, temàtica i models, es va infiltrar en els treballs de Picasso des de finals de 1904 en un projecte que va anar més enllà del préstec estilístic i cromàtic.⁶⁰ Per diferents 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 físico-temporals. Costums, vida quotidiana (gerres, bols, porrons, pans, botifarres...) ⁶¹cerimònies agrícoles (antics ritus pagans maquillats de cristianisme) dan casso 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 diferents religions canviant, només, els noms.⁶² El món gosolà proporciona a Picasso el sentit d'intemporalitat que volia expressar en el seu art; la immersió en el primitivisme mediterrà va determinar l'obra del període⁶³ 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 Museu del Louvre,⁶⁴ sense valorar que són l'entorn gosolà i català els que ens proporcionen informació del món que buscava Picasso en el seu viatge a Gósol. El *Costumari català* de Joan Amades ens permet apropar-nos a la majoria de costums de les muntanyes, del camp i de Gósol a principis del segle XX. L'autor entronca les tradicions populars amb antigues cerimònies màgico-religioses entre les que la dansa tenia una funció rellevant:

«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 a la festa; la recol·lecció de coses, practicada per nois i nens, per 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 maïal, 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 mitisme i envoltat d'una llarga filera de **ritus i de cerimònies magico-religioses** que també havien **practicat les civilitzacions antigues dels pobles de la Mediterrània** (...) Moltes de les seves **creences i pràctiques foren heretades per els pobles de cultura clàssica**, per els hel·lènics primer i, més tard per els romans, que **les van estendre per els pobles moderns** neolatinos, **entre els costums agrícoles** dels quals es troben nombrosíssims vestigis, bona part dels quals estan **associats a cançons, relacionats**



Picasso. L'atleta. Paris, 1905. Gouache sobre cartró 65x56 cm. Col·lecció particular, Paris.

amb **jocs i danses** fetes al seu so, que a vegades constitueixen l'eix i amb les quals estan estretament associats.⁶⁵

Tenint en compte l'origen sagrat i pagà de les danses, de les processons, així com dels ritus agrícoles que a Gósol celebraven la sega, la fertilitat, la fi de l'hivern, el naixement de la primavera... es podrà comprendre el *corpus* de pintures gosolanes de Picasso. **Entre aquests costums, la fertilitat i la dansa són dos temes constants i els dos es reflectiran a les Pàgines d'Andorra.**

Per altra banda cal recordar que l'interès de Picasso per l'art romànic es desvetllà a la seva arribada a Barcelona (1895) doncs Catalunya s'havia avocat en la recuperació d'aquest art que considerà «l'art nacional». Al 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 com a model per el rostre d'una de les *Les demoiselles d'Avignon* al 1907,⁶⁶ a l'any de la seva estada a Gósol. La passió pel romànic havia esclatat amb força al nostre país, com conseqüència de l'exposició d'Art Nacional al

Palau de Belles Arts, al 1902. Alguns amics de Picasso (Junyer Vidal, Vidal Ventosa) amb els que compartí uns dies a Barcelona abans de traslladar-se a Gósol, militaven activament en aquest moviment.⁶⁷

Altres components de l'equipatge picassà: l'esoterisme, el moviment rosacreu i l'opi.

L'aspecte magico-religiós de les cerimònies gosolanes, així com la seva arrel pagana i esotèrica, deuriem atreure a Picasso, supersticiós i iniciat en l'ocultisme per dos mestres, els íntims amics: Max Jacob i Guillaume Apollinaire.⁶⁸ A Gósol, el pintor va tenir ocasió d'ampliar la seva formació amb pràctiques *in situ*.

Els ritus gosolans evidenciaven la continuïtat entre el món pagà i el cristià. Continuïtat defesa per els neoplatònics i que, suprimida la Inquisició, aflorava des de cercles secrets que havien mantingut «viva» la tradició, com els rosacreus que liderava Sar Péladan. El Gran Mestre buscava, entre altres objectius, fondre el moviment rosacreu amb el cristianisme. Les seves idees influenciaren l'entorn picassà⁶⁹ i l'obra gosolana de Picasso reflectirà aquesta unitat entre símbols pagans i cristians.

Per altra banda, l'opi, al que era afeccionat Picasso i el seu cercle, estava lligat a les antigues religions místiques, concretament al culte al blat presidit per Demetra i Perséfone. L'opi afavoria l'accés al coneixement, a la immortalitat de l'ànima i a estats revelatoris. La flor de la que s'obté l'opi, la flor de cascall, era un dels emblemes de la deessa Perséfone. Aquesta és la flor que dibuixa Picasso al carnet de notes gosolà, al *Carnet Català*. Al mateix trobem, també representades, unes pipes d'opi i escrita la paraula opi, així com una recepta amb làudan.⁷⁰



Amades. Passejada bou per rostoll. Palafrugell. Amades Vol III P. 748

Amades. Ball porró a Tossa, Alp. Al juliol, per Santa Magdalena. Amades Vol. IV. P. 573



Perséfone amb la flor. Copa de Festos. Dibuix reconstructiu. Museu Arqueològic. Iraklion. Extret del llibre de KERÉNYI, KARL. *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004. P. 11

Picasso, Gósol 1906. Detall Flor de cascall. Carnet català.

Picasso, Gósol 1906. Pipes d'opi. Carnet català.

L'opi, com expliquen Jean Cocteau, sir Harold Acton, o la mateixa Fernande,⁷¹ proporciona a l'opiòman la capacitat de metamorfosejar-se constantment, la sensació de poder arribar on es vulgui sense esforç i un viatge extracorpòri que permet contemplar tot, a sí mateixos i al món, amb imparcialitat.⁷² Cocteau anomenava a l'opi «la catifa voladora» i, per Picasso, l'aroma de l'opi era «el més intel·ligent dels olors».⁷³

L'opi equiparava a aquests artistes als antics iniciats i la capacitat de metamorfosi que els hi comunicava els permetia sentir-se i veure com ells. Les escenificacions teatrals dels antics Misteris iniciàtics en els cercles esotèrics parisins⁷⁴ tenien a Gósol alguns dels seus darrers vestigis reals.

Temàtiques de les pintures gósolanes de Picasso

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

- 1- Obres inspirades en antics ritus iniciàtics
- 2- Bodegons votius



- 3- Retrats divinitzats de la Fernande Olivier
- 4- Antigues celebracions agrícoles

Per comprendre el significat dels treballs cal tenir en compte el què era per 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?**»⁷⁵

Veurem, seguidament, alguns exemples d'aquestes «pintures-emblemes» en els que identificarem atmosfera i elements amb els que Picasso configurarà les *Pageses d'Andorra*.

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

Picasso representa la seva pròpia iniciació en diferents obres⁷⁶ i la de la seva amant, la Fernande, a *L'harem*.⁷⁷ A *L'harem* l'artista s'identifica amb Baccus, o un sacerdot bàquic. Com a tal, oficia el ritus en el que inicia a la Fernande. Ell alça, litúrgicament, el «porró-calze» (substitut i únic hereu del *rhyton*) que conté vi (sang de Crist i símbol de Baccus)

invocant la presència del déu⁷⁸ sobre un pa tallat (símbol de la *fractio panis* cristiana, cos de Crist i també cos de Baccus desmembrat),⁷⁹ una botifarra fàl·lica (el *phallus* de la *cista mystica* dionisiàca, símbol de Baccus ressuscitat)⁸⁰ i ous (símbol de resurrecció).⁸¹

Una vella «Celestina-sacerdotessa» ha preparat el banquet ritual i la iniciada (Fernande), escenifica les fases més representatives de la cerimònia, fins esdevenir una bacant que dansa plena de bogeria divina, després de la seva unió amb la divinitat.⁸²

Com s'ha dit, Picasso, utilitza objectes quotidians com a símbols. Un berenar de pagès pot ser un conjunt d'objectes litúrgics, alhora que un gibrell en el que es renta la Fernande evoca la purificació de la iniciada en aigües de l'Illisi o del Jordà i el porró substitueix al *rhyton* en mans de «Baccus-Picasso».⁸³ L'artista es tornaria a retratar com a *Baccus bevent en porró* al 1957.⁸⁴ I és que Picasso darrera una aparença convencional representava, normalment, quelcom de 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».⁸⁵

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

«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».⁸⁶

A *L'harem*, per accedir al segon nivell cal tenir present que, antigament, sexe i religió estaven lligats. L'unió sexual amb la divinitat formava part del ritus iniciàtic.⁸⁷ L'artista ho explica mitjançant l'enfrontament perpendicular entre la botifarra fàl·lica i la forma vaginal del pa, així com amb la gerra al costat de la Fernande. La gerra és símbol dels iniciats al culte eleusí (vinculat al bàquic)⁸⁸ i de l'úter femení on tenen lloc les metamorfosi.⁸⁹ Així ho pintava ja Picasso a *Marc decorat* (1902).

- 2- Bodegons votius: *Natura morta amb quadre*

Moltes natures mortes gósolanes són com les pompeianes, bodegons votius.⁹⁰ Els pompeians quan volien sol·licitar quelcom a un deu, li erigien un altar casolà (amb ofrenes davant la imatge de la divinitat) i, així va fer Picasso a *Natura morta amb quadre*.⁹¹ Aquell estiu de Gósol, en Picasso i la Fernande tenien, també, una sol·licitud: demanar la fertilitat de la Fernande, doncs la parella volia tenir un fill i ella no es que-

Casa de Gavius Rufus. Pompeia posterior a l'any 62 dC

Picasso. *L'harem*. Gósol, 1906. Oli sobre tela. 154'3x110 cm. Museum of Art. Cleveland

Adonis ferit, cuidat per Venus i els amors. (Pintura de Casa d'Adonis). A P. Gusman. *Pompèi: la ville, les mœurs et les arts*. París 1906 p. 381

Picasso. *Baccus bevent en porró*. 1957. Aiguatinta i gouache. 66x50 cm.



Estatueta de l'abundància. (Bronze del Museu de Nàpols). A P Gusman. *Pompèi: la ville, les mœurs et les arts.* Paris 1906 p. 124.

Picasso. Natura morta amb quadre. 1906. Oli sobre tela. 82x100'3 cm. Col·lecció particular.

Sacrifici a l'abundància. (Pintura). A P Gusman. *Pompèi: la ville, les mœurs et les arts.* Paris 1906 p. 121.



dava embarassada. La Fernande li explicava el seu propòsit a la seva amiga Alice:

«Ditxosa tu, Alice, que per obra de Príncep prenyada, tens al teu ventre un *pulgarçito*. Espero que Espanya em faci, també, mare a mi»⁹²

Picasso, acostumat a talismans i encanteris,⁹³ pintà un altar per demanar la fertilitat de la Fernande.⁹⁴ Com els pompeians quan pregunten per la fertilitat, disposa objectes fàl·lics al voltant d'una divinitat.⁹⁵ El altaret pompeïà que pren com model està dedicat a una deessa de la abundància (fertilitat).

A *Natura morta amb quadre*, la inscripció sota la divinitat, «Les preguntes», segueix, també, les pautes dels altars pompeians. Fa referència, tant a les preguntes que es feia la parella sobre l'embaràs de la 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.⁹⁶

3- Retrats divinitzats de la Fernande Olivier: la *Dona dels pans*

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

Als retrats de la Fernande, l'artista transcendeix el model físic per arribar a l'ànima divina del retratat⁹⁷ i expressar el que hi ha de superior per sobre del personal en el ser humà.⁹⁸ Avançant, així, la recerca que portarà a terme amb les *Pageses d'Andorra*.

A la *Dona dels pans*,⁹⁹ Picasso retrata a la Fernande com a portadora de pans gosolana, com a divinitat pagana protectora del blat i com a Verge de Gósol. Les taciturnes portadores de pans gosolanes adquireixen, en aquest retrat, la majestat i distància de les deesses paganes. Les espigues

que coronen a Ceres, esdevenen en Picasso, el producte ja elaborat, el pa. El rostre esquematitzat de la Fernande no és ni inexpressiu ni impersonal, com s'ha dit, si no distant per que és diví.¹⁰⁰ Picasso troba a Gósol la màscara que li permet expressar la divinitat que amaga tot ser humà (segons les religions paganes) en els «rostres-mascàres» de les verges romàniques.¹⁰¹ Picasso vol pintar l'ànima divina de la Fernande i l'art romànic li proporciona el model. L'art romànic és, com diu André Malraux, «entre les arts occidentals, el que més s'apropa a la divinitat, al principi d'allò que no es veu».¹⁰²

El recurs a l'esquematisme romànic, a l'idea de màscara divina, no és ni gratuït ni merament plàstic, està lligat a una idea elevada i mística de la pintura,¹⁰³ a un projecte que culminarà a *Les demoiselles d'Avignon*.

A la *Dona dels pans*, el pintor evoca la figura, viva a principis de segle XX, de la *Mestressa dels blats*. Ella era la perpetuació pagana

del geni del blat femení, la successora de Demetra, Persèfone, Ceres, Cibeles... Protectora de les collites i de la fertilitat del camp.¹⁰⁴ El sincretisme pagà-cristià d'aquesta figura mítica, es recollit per Picasso a la *Dona dels pans*. L'artista pinta la idea clàssica de la divinitat en el ser humà, en els retrats de la Fernande i, posteriorment, a *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.¹⁰⁵

4- Antigues celebracions agrícoles: *Pastor amb cistell* i *Composició: «Els camperols»*.

Les festes agrícoles, es celebren entre maig i agost (mesos en els que Picasso visqué a Gósol) i conservaven un fort contingut ritual. Les muntanyes brillaven amb fogueres, s'omplien de danses, músiques, jocs i cançons. Les danses tenien dos objectius: el culte a les divinitats, a les forces naturals i a la fertilitat.¹⁰⁶

Picasso, immers en aquest am-



Ceres. Roux. Vol. IV. Pintura 50.

Cibeles (detall). Roux. Vol. IV. Pintura 53.

Picasso. La dona dels pans. Gósol, 1906. Oli sobre tela. 100x69'8 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia

Picasso. Portadora de pans. Gósol, 1906. Llapis. Carnet de dibuixos. Catàleg 6. MPP, Paris.

Verge de Gósol. Segle XII. Talla policromada. MNAC, Barcelona

Pans. (Museu de Nàpols). A P Gusman. *Pompèi: la ville, les mœurs et les arts.* Paris 1906 p. 262.





Representació de la vida de Sant Isidre.
Cabanès, Alt Empordà.
Amades Vol. III. P.621

Ball rodó al voltant del bou, realitzat sobre el rostoll per els segadors de Llagostera de la Selva. Amades. Vol. III. P. 746



bient, decideix realitzar una macro composició amb el tema de la dansa i tant *Pastor amb cistell* com *Composició: «Els camperols»*, haurien format part d'aquest quadre que no va pintar, al menys no com a conjunt físic de balladors.¹⁰⁷ També, es diu¹⁰⁸ 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, ens obliga a demanar-nos què simbolitza la dansa. Per J.E. Cirlot, la dansa és una de les més antigues formes de màgia. És una **pan-tomima de metamorfosi** (per això **requereix màscara**, per facilitar i ocultar la transformació) **que tendeix a convertir al ballador en déu o dimoni**. La dansa encarna l'energia eterna. Les **danses de persones enllaçades simbolitzen** el matrimoni còsmic, **la unió del cel i la terra**.¹⁰⁹ Les *Pageses d'Andorra*, la seva transformació, màscares i objectius, es poden entendre en aquest context.

Anem per parts i veiem, primerament, *Composició: «Els camperols»* i *Pastor amb cistell*. Són

dues composicions vinculades a la dansa, al blat i a la llet. Els aliments als que es dedicaven els cultes més antics.

A *Pastor amb cistell*¹¹⁰ Picasso evoca una fase de la tradicional celebració del *Ball de la llet* de Gósol amb models procedents dels frescos pompeians. Reprodueix les tintes planes, la juxtaposició de les imatges i els colors terrosos d'aquestes pintures, suggerint l'acabat desigual i transparent dels seus frescos. El cos del pastor és el del Teseu pompeïà i els bous substitueixen al Minotaure.

El serrell del *Pastor amb cistell* és un signe d'identitat de Picasso i característica dels seus autoretrats. L'artista, que signava les seves cartes com «Pau de Gósol» es metamorfoseja, aquí, en un pastor gosolà i s'atorga la imatge mítica de Teseu.

El jove *Pastor amb cistell* participa en el ritus ancestral del *Ball de la llet*. El ball començava 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, al matí següent, baixaven aquest mató al poble (moment repre-

sentat a *Pastor amb cistell*) per repartir-lo. Per la tarda, els nois participants del ritus, celebraven un ball especial al voltant del mató sobrant. Després, els mateixos joves, ballaven una altra dansa amb les noies fadrines. El *Ball de la llet* és una celebració màgica que conserva, encara, diferents fases d'un antic ritus d'aspiració de les primícies de la llet dels remats de la muntanya. És un ritus de fertilitat vinculat a la llet i, aparentment, a la fertilitat dels celebrants.¹¹¹ Aquestes idees de ball i de fertilitat seran recollides, com s'ha dit, a les *Pageses d'Andorra* i a la seva evolució.

Composició: «Els camperols» representa una cerimònia agrícola lligada a la sega i a la fertilitat del blat.¹¹²

Els models emprats aquí per Picasso són, de nou, pagans (Bacús i mènades, procedents de prosessos i lararis així com Teseu) i cristians (*Sant Josep i el Nen del Greco*).¹¹³ La juxtaposició de les figures i els colors terrosos de la composició procedeixen dels frescos pompeians. L'intent de geomatització de la superfície pictòrica que conduirà a Picasso al precubisme de *Les demoiselles d'Avignon*, està inspirat en els mosaics romans que exaltava el pintor M. Denis.¹¹⁴ El títol del seu tractat *Teorías. Del simbolismo y de Gauguin hacia un nuevo orden clásico* (1890-1910) ajuda a comprendre l'atmosfera en la que es desenvolupa el procés gosolà de Picasso.

A Gósol, la celebració de la sega presenta una particularitat: la creença en un geni del blat anomenat el «*boc*», l'esperit del darrer blat. És un geni indígena, precursor de les divinitats grecoromanes (Demetra, Perséfone, Ceres, Cibeles...). Qui s'apoderava del «*bocarrot*», s'assegurava el rendiment del camp, riquesa i prospe-

ritat per seva llar (veure *Daimon i donzella*, 1906).¹¹⁵ 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, dedicats a les esmentades deesses,¹¹⁶ unes divinitats vinculades a les *Pageses d'Andorra* i a la *Dona dels pans*.

Al Berguedà (Gósol) el més vell entre els que participaven a les feines de segar i batre, es considerava el patriarca del treball i s'atenien les seves opinions.¹¹⁷ Originalment, el protagonista de *Composició: «Els camperols»* era Josep Fontdevila (de més de 90 anys i, pot ser, el patriarca) pagès actiu, contrabandista i l'hostaler amb qui s'identificava Picasso. L'artista estava fascinat amb la seva personalitat i de gran, es retrataria a si mateix com Fontdevila.¹¹⁸

La protagonista era la néta (12 anys) de Fontdevila.¹¹⁹ La neta va contraure una malaltia mortal que va fer fugir a Picasso de Gósol.¹²⁰ La néta de Fontdevila (amb ram de flors), doncs, «porta la mort». El nom de Perséfone, deessa dels morts i de la fertilitat (simbolitzada per les flors), successora del «*boc*», significa, també, «la que porta la mort». Perséfone mor i reneix cíclicament, com el blat. Perséfone i Demetra presidien el culte al blat. Picasso va pintar a Perséfone, en diferents moments, com nena amb flors (*Família de Saltimbanquis*, 1905 o *Minotaure cec i nena amb flors*, 1934).¹²¹

Teseu. Casa de Mars i Venus.
Posterior any 62 dC. Pompeia.

Picasso. Pastor amb cistell. Gósol, 1906. Gouache sobre paper. 59'9x47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio.

Casa de l'Efebus. Detall de Narcís i Eco. Segle I aC. Pompeia

Picasso. Autoretrat, 1896. Oli sobre tela. 32'7x23'6 cm. MPB, Barcelona.





Picasso. Composició: «Els camperols». París, 1906. Oli sobre tela. 220x131 cm. Barnes Foundation, Merion. PA.

Caupona (Processó bàquica).

El protagonista de *Composició: «Els camperols»* evoca imatges baquiaques, és Fontdevila i és Picasso que es metamorfosea en els dos. L'artista es retrata amb la néta de Fontdevila que és Perséfone, «la que porta la mort». Baccus és una divinitat dels morts i de la fertilitat (com Perséfone) és simbolitzat tradicionalment per un «boc», brau i cérvol. Aquí, Baccus com a «boc», serà el geni del blat masculí i Perséfone el femení. Baccus i Perséfone, continguts en el darrer blat gosolà, **representen 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.**

Estant 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.¹²² Els ritus gosolans li varen 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 *monseigneur*).¹²³ Picasso controlaria, així, la fertilitat i la fertilitat, en un artista, es manifesta també en la seva obra.¹²⁴

La parella de *Composició: «Els camperols»* serà essencial en l'evolució de les *Pageses d'Andorra*. La transformació dels seus pro-



posteriors any 62 dC Pompeia. Museu Arqueològic de Nàpols.

Picasso. Estudi per a «Composició: Els camperols». Gósol o París, 1906. Tinta i aquarella sobre paper. 62'2x46'7 cm. Art Gallery of Ontario. Toronto

Picasso. Minotaure cec guiat per una nena amb flors. Boisgeloup, 22 de setembre de 1934. Punta seca, rascador i buril. 25'1x34'8 cm.

tagonistes, Baccus i Perséfone, confluirà amb la metamorfosi de les *Pageses d'Andorra*, es fondran conjuntament i, d'aquesta fusió sorgiran les *Dues dones nues* del MOMA, preàmbul de *Les demoiselles d'Avignon*.

Picasso deia: «Hi ha teles a les que se'ls hi fan fills; a altres no es pot. Les bones, després elles ens guien. Són bastons de vellesa!! En surt, en surt!! Com coloms dels barrets».¹²⁵ A les *Pageses d'Andorra* Picasso els hi va fer nombroses filles i, en menys d'un any esdevindrien, ja, *Les demoiselles d'Avignon*. Els ritus de fertilitat gosolans varen ser efectius.

Les «Pageses d'Andorra»

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

Les Pageses d'Andorra. Importància del ventall, un «signo»

Les dimensions de les *Pageses d'Andorra* són les d'una obra de taller que l'artista dibuixà, pro-



bablement, a partir de notes del natural més o menys retocades al seu gust. *Dona jove dempeus i Dona amb ventall*, de format reduït i de traç ràpid, podrien ser estudis preparatoris. Comparant aquests esbossos amb les *Pageses d'Andorra*, destaca la cura de l'artista en el treball de les darreres. El traç és delicat, lent, gairebé amorós, reflecteixen calma. Tenen la rigidesa de la estatutària clàssica. Els apunts representen dones comuns i *Les pageses* s'apropen a la dignitat dels retrats divinitzats de la Fernande.

L'artista ha estudiat la postura, el moviment dels braços, dels dits, dels caps, dels cabells... 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 sers hieràtics, distants respecte de l'espectador, però afectuoses entre elles. Podrien ser mare (la baixeta) i filla (la més alta). 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 les més pobres.¹²⁶ Probablement s'havien mudat per anar a ballar.¹²⁷ Els adorns es limiten a dues agulles i arracades una d'elles. En aquest context d'austeritat, destaca el ventall que no figurava entre les possessions de les dones de muntanya.¹²⁸ És un detall que ha passat desapercbut ja que s'entén com 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.¹²⁹ El

ventall és aquí tan forçat com el gest que fa el braç de la dona per situar-lo al bell mig del dibuix. A *Pageses d'Andorra*, Picasso ha convertit el ventall que havia col·locat discretament a 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.

L'obra porta en sí mateixa la llavor de la seva evolució, doncs l'artista, sense acabar de dibuixar la faldilla de la segona dona, ja està treballant en la transformació del cap de la primera (veure el model compositiu: fresc pompeïà *Les jugadores d'ossets*). Com en els retrats de la 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 el primer cop que Picasso dibuixa un ventall en una obra de difícil interpretació. L'enigmàtic ventall de les *Pageses d'Andorra* resulta igualment misteriós a *Dona amb ventall*, pintada per l'artista l'any anterior. Al mateix, una jove sembla acomiadar-se d'algu amb la mà dreta i amb l'esquerra sosté curiosament un ventall. A *Dona amb ventall*, com a les *Pageses d'Andorra*, Picasso transforma la dona «real» que veiem a l'apunt previ en un ser distant, superior, diferent. Parteix d'una aparença física i acaba retratant la força interior i elevada que conté aquest físic.

Meyer Schapiro va descobrir que el model i el moviment de la *Dona amb ventall* evoca el d'August a *Tu Marcellus eris* en el quadre d'Ingres.¹³⁰ Anant més lluny, podem afirmar que, com els

Picasso. Parella. Gósol, estiu, 1906. Dibuix a ploma. 21x12'8 cm. Col·lecció privada. Zurich

Picasso. Gósol, estiu 1906. Dona jove dempeus. Tinta sobre paper. 21x13'5. Col·lecció particular

Picasso. Pageses D'Andorra. Gósol, 1906. Llapis, tinta marró i carbonet, realçat al *gouache* blanc sobre paper verjurat groguenc. 65'5x43'4 cm. The Art Institute of Chicago. Donació Robert Allerton, 1930.933. Photography © The Art Institute of Chicago.

Picasso. Dona amb ventall. Gósol, estiu 1906. Llapis i tinta sobre paper. 27x48 cm. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.



Picasso. Dona amb ventall. 1905. Ploma i tinta sobre paper. 32x24'5 cm. National Gallery of Victoria Melbourne

Picasso. Dona amb ventall. París, 1905. Oli sobre tela. 99x81'3 cm. National Gallery of Art, Washington D.C.



Ingres. August escoltant l'Eneida, tu Marcellus eris 1819. oli sobre tela. 138 x 142 cm. Museus Reials, Brussel·les.

préstecs estilístics picassians no solen ser arbitraris i estan vinculats a la temàtica de l'original, per entendre el significat del ventall cal comprendre el del model que substitueix. A *Dona amb ventall* el ventall, negre, ocupa el lloc del cos d'Octàvia (a *Tu Marcellus eris*) germana d'August, desmaiada en sentir paraules evocadores de l'assassinat del seu fill. El tema és el dramàtic assassinat del fill d'Octàvia, probablement induït per Livia, la dona d'August que mira el cos d'Octàvia des de l'esquerra. Entenc¹³¹ que la protagonista de *Dona amb ventall* evoca a l'amant de l'artista, la Madelaine, que s'havia provocat un avort, l'assassinat (també) d'un fill.¹³² Avort consentit, o induït, per Picasso. El pintor acabava de començar una nova relació amb la Fernande Olivier i Richardson sospita que aquest fos un dels motius de l'avort.¹³³ Livia havia fet eliminar el fill d'Octàvia, successor d'August, per que el seu fill ocupés el lloc de l'hereu. Picasso, integrant-se en aquest model plàstic en el seu esperit, identifica 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.¹³⁴

A *Dona amb ventall*, el ventall negre i tancat que substitueix el cos d'Octàvia, és un «signo» que parla de la mort. El ventall, plegable, per aquesta característica, s'identifica amb les fases de la lluna que creix fins la lluna plena i decreix fins desaparèixer, per renéixer al cap d'uns dies. És un cicle etern de mort i resurrecció. Com a símbol lunar, està relacionat amb la dona i els seus cicles fèrtils.¹³⁵ 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, fertilitat (mort-resurrecció), ens connecta, també, a *Composició: «Els camperols»*.

La dependència de les andorranes dels cicles de la natura per la seva supervivència, emfatitzaria el simbolisme del ventall. Aquest, col·locat al mig, fregant les dues dones, és clau per interpretar l'obra i la seva futura evolució. 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*.

G. Tinterow entén que les *Pageses d'Andorra* i els seus esbossos, anaven destinades a una composició, anomenada *La dansa*¹³⁶ que hauria comprés, també, *Pastor amb cistell* i *Composició: «Els camperols»*.¹³⁷ Aquestes darreres peces, com hem vist, estaven relacionades amb cerimònies de fertilitat i balls. La dansa, recordem, era una pantomima de metamorfosi i requeria d'una màscara (la romànica) per ocultar i facilitar la transformació dels balladors en deus o dimonis, tal com succeiria amb la metamorfosi de les *Pageses d'Andorra* a París.

De retorn a París (17 agost 1906), Picasso treballa, separatament dues parelles, les *Pageses d'Andorra* i *Composició: «Els camperols»*, involucrades en la gran composició al voltant de la dansa del *Carnet català*. El primer que fa l'artista es despullar a les *Pageses* i, amb la seva fama de faldiller, 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, al despullar una dona, aixeca aquesta cuirassa exterior per buscar allò que té de més íntim i sagrat. A París, despulant a les *Pageses*, fa el mateix que a Gósol amb la Fernande (*Nu estirat, Gran nu rosa...*)¹³⁸ busca en la seva intimitat l'espurna de la seva ànima divina i l'ànima es representa nua.

A París, les *Pageses d'Andorra* viuen les metamorfosis dels balladors. A *Dues dones nues* (aquarel·la col·lecció H. Liesenfeld) esdevenen declaradament pompeianes i Picasso es transforma, també ell, en artista pompejà. Signa: «*Picasso fecit*», com fa el pintor clàssic al fresc, també monocrom, que l'inspira, *Les jugadores d'ossets*.¹³⁹ Les *Pageses d'Andorra* estan en deute amb aquest mural. Picasso anirà transformant les *Pageses* accentuant els trets més fèrtils dels cossos i, ocasionalment expressarà la idea de fecunditat amb la llet que brolla d'un pit (dibuix *Dues dones nues*, col·lecció Davis). Però, l'artista vol incorporar quelcom de primitiu que situï a les dones en

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



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

- 1-Picasso. *Dona vestida i dona despullada*. Gósol, 1906. Tinta i guix sobre paper. 62'9 x 46'4cm. Metropolitan M. NY (Zervos. Vol. I. N° 339)
- 2-Picasso. *Dues dones nues*. París, tardor 1906. Aquarel·la i tinta sobre paper. 21'2x13'5 cm. Col·lecció Herbert Liesenfeld. Düsseldorf (Signat «Picasso fecit»)
- 3-Picasso. *Estudi per dos nusos*. 1906, París. 62'2x45'7cm. Carbó sobre paper. The Museum of Fine Arts Houston.
- 4-Picasso. *Dos caps de dona*. Estiu-tardor 1906. *Gouache*. 62x47 cm. Museum Fine Arts Houston (en préstec, col·lecció Mrs. Ima Hogg)
- 5-Picasso. *Dos nusos*. París, tardor 1906. *Gouache* i carbó. 64x48 cm. Baltimore Museum of Art. (The Cone Collection)
- 6-Picasso. *Dues dones enllaçades*. 1906, París. 151x100cm.

Oli sobre tela Col·lecció Fleishman, Zürich. (Zervos VOL I n° 360)

- 7-Picasso. *Nu de cara i nu de perfil*. 1906, París 58'5x43'2cm. *Gouache* sobre paper, entelat. Col·lecció Walter D. Floersheimer.
- 8-Picasso. *Dues dones nues*. París, 1906. Tinta xina i aquarel·la. 48x32 cm. Contemporary Art Establishment. Zürich
- 9-Picasso. *Dues dones nues*. París, tardor 1906. Dibuix al carbó. 63x47 cm. Col·lecció Mrs. Richard S. Davis. Wayz

Evolució de Composició: *Els camperols* (segona filera, d'esquerra a dreta):

- 1-Picasso. *Estudi per Composició: «Els camperols»*. Gósol o París, 1906. Tinta s paper. 17'5 x 10'8 cm. Metropolitan Museum NY. (al darrera: *Nu dona dempeus*)
- 2-Picasso. *Venedora de flors*. Gósol o París, 1906. Dibuix a ploma. 63'1x48'2 cm. MOMA, Nova York
- 3-Picasso. *Daimon i donzella*. Gósol o París. Dibuix a ploma. Dimensions desconegudes. Col·lecció Curt Valentin. (Zervos VI n° 804 Palau 1331)
- 4-Picasso. *Daimon, Cupido i donzella*. Colors a l'aiguarràs. 21'2x13'5 cm. Hereus de l'artista. (Zervos VI, n° 805. Palau)
- 5-Picasso. *Daimons i donzella*. París, estiu 1906. Colors a l'aiguarràs. 21'2x13'5 cm. Hereus de l'artista. (Z. VI.803)
- 6-Picasso. *Faune-daimon i donzella*. Aquarel·la sobre paper. París, tardor, 1906. 20'3x13'3 cm. Col·lecció Mrs. Alex L. Hillman. Nova York.
- 7-Picasso. *Dona nua de perfil*. París, estiu 1906. Colors a l'aiguarràs. 21'2x13'5 cm. Hereus de l'artista. (Z. VI. 808)
- 8-Picasso. *Nu dempeus amb mans creuades a l'esquena*. Gósol o París. Monotip, *gouache*. 21x17'5 cm. MPP, París
- 9-Picasso. *Dona nua dempeus*. Tinta sobre paper. 17'5x10'8 cm. Metropolitan Museum NY (Revers d'*Estudi per Composició: «Els camperols»*)

Confluència dels dos llistats anteriors:

- 1-Picasso. *Nu sentat i nu dempeus*. París, tardor 1906. Dibuix al carbó. 61'5x47 cm. Philadelphia Museum of Art
- 2-Picasso. *Dues dones nues*. París, 1906. Llapis sobre paper crema. 63x46'9 cm. The Art Institute of Chicago.
- 3-Picasso. *Dues dones nues*. París, 1906. Oli sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.



Picasso. *Pageses d'Andorra*. Gósol, 1906. Llapis i tinta marró, sobre traços de carbonet amb *gouache* blanc sobre paper crema. 63x43 cm. Donació de Robert Allerton, 1930.933. The Art Institute of Chicago. Photography © The Art Institute of Chicago.

Gusman. *Les jugadores d'ossets*. Pintura d'Hercolà. Museu de Nàpols. P. 383

Picasso. *Dues dones nues*. París, tardor 1906. Aquarel·la i tinta sobre paper. 21'2x13'5 cm. Col·lecció Herbert Liesenfeld. Düsseldorf (Signat «Picasso fecit»)



el món arcaic dels ritus muntanyencs i metamorfoseja a les *Pageses* en personatges tan primaris que esdevenen simiesques (*Dues dones nues*, al Contemporary Art Establishment de Zürich). Aquí de nou, tornen a semblar mare i filla, com a l'esmentat fresc pompeïà i a *Pageses d'Andorra*.

Paral·lelament treballa la parella de *Composició*. «*Els camperols*», originàriament protagonitzada per el vell contrabandista Fontdevila i la seva néta. Però, com hem vist, ells com tot en Picasso, també es transformen. Els personatges donen cabuda al propi Picasso, a Baccus i la nena que «porta la mort», a Persèfone. Aquesta metamorfosi que per Palau i Fabre era de les més curioses de l'obra de l'artista,¹⁴⁰ deixa de ser misteriosa si llegim els «signos» picassians. Per reconèixer-los tenim que retornar al que explica la celebració gosolana del «*boc*».

En els dibuixos parisins, Baccus es manifesta directament com a «*boc*» (un dels *alter ego* de Baccus) i tempta a la jove gosolana amb les joies del corn de l'abundància

(veure *Daimon i donzella*, col·lecció Curt Valentin) doncs la tradició gosolana diu que qui trobi l'esperit del darrer blat (el «*boc*») obtindrà grans riqueses tot l'any.¹⁴¹ El «*boc*» s'està oferint, ell i el premi, a la jove buscadora («neta de Fontdevila- Persèfone»).

El «*boc*» no només fertilitza el camp de blat si no que el seu «amor» (veure el Cupido a *Daimon, Cupido i donzella*, hereus de l'artista) transforma a la jove en una dona fèrtil (veure *Fauna-daimon i donzella*, Col·lecció Mrs. Alex L. Hillman. Nova York). La figura de la noia adquireix les proporcions de les Venus prehistòriques i esdevé, 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 divinitat del gra de les pintures rupestres (*Cueva de los letreros*) o més elegant, com els del tríode pompeïà de Júlia Felix. Picasso a *Daimon, Cupido i donzella* narra la mateixa història que explica un mosaic

pompeià on reconeixem les 2 divinitats del blat, el «*boc*» i la deessa coronada amb una garba (Ceres, Demetra, Persèfone...) ambdós amb signes de fertilitat als seus cossos. La funció del *phallus* erecte del «*boc*» pompeïà és substituït, poèticament, per la fletxa de Cupido al *Daimon, Cupido i donzella* de Picasso.

En un moment donat, Picasso fon la història de les *Pageses d'Andorra* i la del «*boc*» en una. 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*. Darrera de les màscares de dues balladores populars, Picasso, extreu l'esperit de Demetra i Persèfone, tal com podem veure a les *Dues dones nues* del MOMA. Les dues deesses, mare i filla presidien conjuntament el culte eleusí, el culte al blat, el culte al cicle de mort i de resurrecció que ens anunciava el ventall de les *Pageses*. El culte més vinculat a la primitiva mare terra. La Persèfone gosolana, la

néta de Fontdevila, a *Composició: «Els camperols»*, la joveneta que portava la mort, s'ha fos en una de les *Pageses d'Andorra*. Així, les *Pageses d'Andorra* esdevenen les *Dues dones nues* del Museu d'Art Modern de Nova York.

A *Dues dones nues*, Picasso evoca a Demetra i Persèfone, mare i filla, anomenades «les dues deesses» (*To Teo*) tal com són com representades al baix relleu grec, sense diferències d'edat per que són divines i intemporals. Els gests de *Dues dones nues* procedeixen de models religiosos. La mà que recolza sobre l'espatlla la trobem en sacerdotesses pompeianes¹⁴² i la que descorre la cortina és la de la Sibila Eritrea (la més sàvia de les sibilles) de Miquel Àngel, passant els fulls del llibre de la saviesa.¹⁴³

Les *Dues dones nues* del MOMA, (l'evolució de les *Pageses d'Andorra*) Demetra i Persèfone, descorren un cortinatge i ens conviden a penetrar en el seu temple d'iniciació per adquirir-hi la saviesa i la immortalitat de l'ànima.



Pintura rupestre Cova dels Letreros. Almeria. Amades Vol III P. 784

Trípode de Júlia Felix. Bronze Museu de Nàpols. A P Gusman. *Pompeí: la ville, les mœurs et les arts*. París 1906 p. 84.

Mosaic del Museu Prohibit. Museu Nacional de Nàpols.

Picasso. *Daimon, Cupido i donzella*. Colors a l'aiguarràs. 21'2x13'5. Hereus de l'artista. (Zervos VI, nº 805. Palau)





Estàtua d'una sacerdotessa. Pompeia. A P Gusman. *Pompéi: la ville les mœurs et les arts.* París 1906 p. 112



Verge de Canòlich. Andorra. Segon terç segle XII. Parròquia de Sant Julià de Lòria.



Picasso. Dues dones nues. París, 1906. Oli sobre tela. 151'3x93 cm. The Museum of Modern Art. New York.



Demetra i Persèfone. Marbre, celebrant els misteris Eleusis 440 aC. Museu Arqueològic Nacional d'Atenes.



Miquel Àngel. Sibila Eritrea 1509. Fresc. Capella Sixtina, Roma



1. Picasso. Nusos, estudi. París, tardor 1906. Grafit sobre pergami 13x20 cm. David H. Cogan Foundation.



5. Picasso. Estudi per «Les demoiselles d'Avignon». 1907. Llapis i pastel sobre paper. 47'7x63'5 cm. Öffentliche Kunstsammlung Basel. Basilea.



2. Picasso. Tres nusos. París, tardor 1906. Oli sobre tela. 25x30 cm. Barnes Foundation. Merion. P.A.

3. Picasso. Estudi composició de «Les demoiselles d'Avignon». Primera idea. 1907. Oli sobre tela. 18x20'5 cm. Museum of Modern Art. Nova York.

4. Picasso. Onzè estudi de conjunt de sis persones, cinc senyoretes i el mariner. Maig-juny 1907, París. Ploma i tinta xina. Catàleg 10. 11R. MPP, París.



6. Picasso. Estudi per «Les demoiselles d'Avignon». 1907. Aquarel·la sobre paper. 15'7x22'5 cm. Philadelphia Museum of Art. Philadelphia.



Picasso. Les demoiselles d'Avignon. París, 1907. Oli sobre tela. 243'9x233'7 cm. Museum of Modern Art. New York.

De Pageses d'Andorra a Demoiselles d'Avignon. Importància del cortinatge, un "signo"

Els esbossos de *Les demoiselles d'Avignon* mostren l'evolució de les *Dues dones nues* en «demoiselles». ¹⁴⁴ En aquestes obres, el cortinatge és el vel que separa l'àmbit profà del sagrat i les deesses ens conviden a nosaltres, espectadors, a traspassar-lo. Ens aparten la cortina per esquinçar el vel i avançar envers l'interior d'un mateix. ¹⁴⁵ Aquest avanç és realitza en el seu temple iniciàtic, un «temple-bordell» on la divinitat s'uneix carnalment a l'iniciat. ¹⁴⁶ Aquest, 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 al reaparèixer). Les *Pageses*, el seu ventall (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.

Els visibles «signos» picassians esdevenen invisibles quan es perd la familiaritat amb la història de referència. El progressiu desconexament del món Antic i la identificació del sexe com a mecànica prostibularia, no han permès a la crítica plantejar-se el sexe com ho feia l'artista, com quelcom de sagrat i de salvatge al mateix temps, unint 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. ¹⁴⁷

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 faran *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 sols l'obra d'aquest període, si no, també, l'evolució de les *Pageses d'Andorra* fins les *De-*

moiselles d'Avignon, una gran teofania pagano-cristiana en la que Picasso amaga i desvetlla el procés mitjançant el qual l'home accedeix a la divinitat. La parella d'andorranes ens ha conduït fins al «temple-bordell» on s'inicia l'aventura cubista. Això, però, és ja una altra història.

Notes

1. Influència de Gauguin: RICHARDSON JOHN *Picasso. Una biografia*. Vol I (1881-1906). Madrid. Alianza Editorial. 1997 (NY Random House 1991), pp.456 i 463.
2. AMADES *Costumari català*. Vol III. Barcelona. Salvat Editors. 1952, pp. 335-342, 693-697 i altres.
3. BONCOMPTE COLL, CONXITA, *Iconografia picassiana entre 1905 y 1907. Influència de la pintura pompeyana*, tesi doctoral dirigida per la Dra. Lourdes Cirlet i llegida el 9 de novembre de 2009 a la Universitat de Barcelona (veure [www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/i/article/Iconografia picassiana, 1907-1907. Influència de la pintura pompeyana](http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/i/article/Iconografia%20picassiana,%201907-1907.%20Influencia%20de%20la%20pintura%20pompeyana) al nº 335, juny 2011, de la revista *Goya* (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid)
4. Pierre Daix seria el màxim representant d'aquesta tendència. Daix explica: "Es Ingres el que le provoca, y no se detendrá hasta sobrepassarlo 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 ALTRES *Picasso 1881-1981*. Madrid. Ed. Taurus, 1981, pp. 28-29. Veure, també: DAIX, PIERRE "Picasso et la tradition française" a AAVV *Picasso et les maîtres*. París. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008, pp.72-87.
5. SWEENEY, JAMES JOHNSON "Picasso and Iberian Sculpture". *The Art Bulletin*, Vol. 23, Nº 3 (set., 1941), pp. 191-198.
6. La Dra. Jessica Jacques ha defès, també, el domini dels verds i grisos a Gósol, no del ocre. JACQUES PI, JESSICA *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad*. Madrid. La balsa de la medusa. 2007, p.51. Un altre color dominant a Gósol era el blau amb el que estaven pintades el 80% de les eixides i galeries que donaven a corals. Aquesta informació me la va proporcionar el Sr. Domingo Mora, de Cal Pelat de Gósol, al debat sorgit després de la meua conferència sobre les *Pageses d'Andorra* a Puigcerdà en data 11 d'octubre del 2010.

7. Els articles sobre les *Pageses d'Andorra* són, fins ara, breus i solen estar inclosos en catàlegs d'exposicions dedicades a altres protagonistes. Entre ells el més interessant és el de TINTEROW, GARY *Master drawings by Picasso*. Cambridge (Massachusetts) : Fogg Art Museum, 1981, pp. 70-71. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981. 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: AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992, pp.326-331.
8. 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 (19 maig 2010) que a La Seu, i en general, a tota la muntanya pirenaica, als andorranos, al ser els més pobres i 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 hi va fer el servei militar al 1920. Veure: AAVV *Andorra i els seus veïns del sud* (16ª Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, 23 agost 2003). Andorra. Edita Societat Andorrana de Ciències. 2004. Ventura Roca i Martí, "L'Alt Urgell i Andorra" p. 84, explica: "els nostres padrins veïen Andorra com un país pobre, de pastors i de gent que vivia de la terra i dels animals..."
9. L'obra va ser donada pel banquer Robert Allerton i encara es conserva a The Art Institute of Chicago. Informació facilitada a l'autora per Emily Vokt Ziemba, Collection Manager -Department of Prints and Drawings, The art Institute of Chicago- en data 30/11/10
10. Informació facilitada a l'autora per Emily Vokt Ziemba, Collection Manager -Department of Prints and Drawings, The art Institute of Chicago- en dates 30/11/10 i 10/12/10.
11. *Pageses d'Andorra* no és, com s'ha dit, un títol inventat per els americans perquè desconexien l'existència de Gósol.
12. Els nous títols arbitraris de Palau han creat, també en altres ocasions, confusions. Richardson es plany del renombrament per part de Palau de l'obra titulada *Montrouge in the Snow* (1917) "que Palau ha renombrat 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 desprecia la seva útil col·lecció d'il·lustracions atribuïnt, de forma errònia, obres als "hereus de l'artista". RICHARDSON, JOHN *A Life of Picasso*. Vol III (1917-1932). Londres. Pimlico, Random House. 2009, p.75 i nota 33 del cap. 6.
13. L'artista va fer introduir canvis a Daix. Veure, per exemple la rectificació a *Mujer de la mantilla blanca*. Daix explica: "la rectificación fue hecha por Picasso cuando ya la

ilustración estaba grabada en esta sección del catálogo". DAIX, PIERRE i BOUDAILLE, GEORGES *Picasso 1900-1906*. Catàleg raisonné. Ed. Blume. Barcelona, 1972 (Primera edició: Ides et Calendes. Neuchâtel -Succei, 1966), p.308.

14. DAIX, catàleg *raisonné* 1900-1906, XV, 55 i Z. VI 763.
15. PALAU, *Picasso vivent 1881-1907*, 1303.
16. DAIX, catàleg "raisonné" *Picasso 1900-1906*, XV, 38.
17. DAIX, catàleg "raisonné" *Picasso 1900-1906*, XV, 38.
18. *Aldeanas de Andorra*, DAIX, catàleg *raisonné*, Picasso 1900-1906 p. 296.
19. PALAU, *Picasso vivent 1881-1907*, p. 471.
20. PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso vivant 1881-1907*. Albin Michel. París, 1981 (1ª edició, Ed. Polígrafa, 1980), p. 470.
21. 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 que es donava un intercanvi constant d'idees i un enriquiment mutu. Veure, en aquest sentit, PALAU I FABRE, JOSEP *Estimat Picasso*. Barcelona. Edicions Destino. 1997
22. En Josep Mª Farràs, propietari del bar Cal Coma de Fórnols (vall de La Vansa), m'explicava al juny del 2010, que el seu besavi treballava en aquestes condicions i tornava els diumenges a La Vansa. Al 1851 es constituïren les primeres societats mineres del Berguedà, però no fou fins 1904, amb l'arribada del carrilet a Guardiola que s'aconseguí l'exploració definitiva. Al 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 en data 6 maig 2011.
23. Moltes cases andorranes enviaven a les nenes (10-12 anys) a servir i els nens a fer de vailets. Veure: GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONTSERRAT *Dones d'Andorra*. Andorra. Crèdit Andorrà i Gala. 2006.
24. Les joves andorranes anaven a servir a Espanya i França des dels 10 o 12 anys. A vegades eren els propis contrabandistes els qui les acompanyaven, com s'explica a: GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONTSERRAT, *op. cit.*, p.128, 154, 206 i altres. Les relacions entre la família i la minyona no era als pobles de muntanya, freda i 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.
25. Per comprendre la situació de penúria en la que vivia Andorra principis del segle XX, es pot consultar, entre altres: AAVV *Andorra i els seus veïns del sud*. Andorra. Societat Andorrana de les Ciències. 2004; GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONTSERRAT, *op. cit.*
26. Alguns andorranos compraven i venien oli, arròs, sal... de manera ambulat per les muntanyes.

- Veure: GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.*, p. 305.
27. La gent de les muntanyes coincidien a les fires de bestiar d'Organyà, Salàs, La Seu, Andorra la Vella... Veure: GARCIA PUY, ADELAIDA i M. RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.*, pp. 120 i 197 entre altres.
 28. S'havien celebrat matrimonis entre berguedans i andorrans. Veure: GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.*, p. 275.
 29. En Josep M^a Farràs, de Cal Coma de Fòrnols, m'explica (7 juny 2011) que una de les mestresses de cal Teixidor de la Massana era descendent de Cal Climent, de Fòrnols i que la seva besàvia paterna (de Josep M^a Farràs) era, també, de la Massana. Que entre aquestes valls, Gósol, La Vansa, Tui-xén i Andorra hi havia intercanvis constants, matrimonis, etc. I que la presència d'andorrans i andorranes era normal en aquests poblets.
 30. Aquestes manifestacions procedeixen de gent del país. Concretament una senyora, de nom Conxita, que va assistir a la conferència sobre les *Pàgines d'Andorra* que vaig donar a La Seu en data 18 maig 2010. La seva família, ja fa varies generacions que es va traslladar de Gósol a Sant Julià de Lòria (Andorra) i com la seva un altre família dels voltants de Gósol a la que pertany un conegut seu, al que anomenen el Josa i que es dedicaven a mercadejar amb bestiar. En aquell temps la gent estaven acostumats a desplaçar-se a peu i per assistir a balls les joves feien el que fos. Veure, en aquest sentit, el llibre de GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.* i VILLARÓ, ALBERT "Dones avall, cabres amunt" a AAVV *Andorra i els seus veïns del sud* (1^a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, 23 agost 2003). Andorra. Edita Societat Andorrana de Ciències. 2004, p. 33.
 31. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 (1^a Ed. Calmann-Lévy, 1988), p. 172.
 32. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol I (1881-1906), p. 438.
 33. 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. Veure. GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.*, pp. 70, 152, 171, 308 i altres.
 34. Explicat per mossèn Ramon Rossell de Canillo, en el debat posterior a la meua conferència sobre les *Pàgines d'Andorra* que tingué lloc al Comú d'Andorra la vella en data 19 maig 2010.
 35. FREESTON, CHARLES L. *Els passos del Pirineu*. (Sèrie L'Andorra dels viatgers, 5, "Els britànics"). Andorra. Editat per Ministeri d'Afers Exteriors. 2009, pp. 125 i 126.
 36. Ventura Roca i Martí, a "L'Alt Urgell i Andorra", (AAVV *Andorra i els seus veïns del sud* -16^a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, 23 agost 2003-. Andorra. Edita Societat Andorrana de Ciències. 2004, p. 84) diu: "**Els nostres padrins veïen Andorra com un país pobre, de pastors i de gent que vivia de la terra i dels animals...**"
 37. ALCOVER SUREDA, ANTONI M. *Dietari de l'excursió filològica 1906*. Barcelona. Proa, Alí Bei (Enciclopèdia catalana). 2006, p. 99 i altres.
 38. A. M^a. ALCOVER SUREDA, *op. cit.*, p. 92 i altres.
 39. Nisoldats 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 hi van dir que estaven dintre d'Andorra. Van dir: "Andorra, Espanya?", i els hi van contestar: "No, Andorra independent, al Pirineu", i diu: ¡I qui mana aquí?", i els hi van dir que ja els portarien davant del consol...". GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.*, p. 94.
 40. Difícilment la policia francesa podia esbrinar que Picasso, arribant a Barcelona va anar a Gósol. Per tant deuria ser l'artista qui ho deuria comunicar. Sorpren també, que els arxius parlin de 2 estades a Gósol, la primera al 1905 i la segona al 1906. DAIX, PIERRE i ISRAEL, ARMAND *Pablo Picasso dossier de la préfecture de police. 1901-1940*. Paris. Ed. Acatos (Ed. des catalogues raisonnés). 2003, p.32.
 41. BARR, Jr., ALFRED Jr. *Picasso: Fifty Years of His Art*. New York, The Museum of Modern Art, New York. 1946, p. 46; FERMITGER, ANDRÉ *Picasso*. Paris. Librairie Général Française. Ed. Poche. 1969, p. 75; SPIES, WERNER, Tübingen, "Picasso: Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle" Germany, Kunsthalle Tübingen, April 5-June 1, 1986 i Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, June 14-July 27, 1986, p. s/n.
 42. F. OLIVIER, FERNANDE, *op. cit.*, p. 82.
 43. 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 Bâteu Lavoire i íntim amic, tant de Picasso com de Gauguin, considerava a Picasso l'únic possible successor de l'artista francès. Picasso, a traves de Durrio coneixia l'obra de Gauguin i la recerca que l'inspirava. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), pp. 263-264.
 44. DESALMAND, PAUL *Picasso por Picasso*. Barcelona. Ed Thassàlia. 1998 (1^a Ed. Ramsay, París 1996). P. 58.
 45. F. OLIVIER, *op. cit.*, p.171 i RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 434 amb referència a P. DAIX i G. BOUDAILLE. *op. cit.*, p. 292.
 46. GUSMAN, PIERRE *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts*. Ed. E. Gouillard. París, 1906 (1^a edició 1899), pp. 367 y s.s.
 47. Un altre propera a la Verge de Gósol, seria la de Tuixén.
 48. P. GUSMAN, *op. cit.*, pp.135 i ss.
 49. Consultar, en aquest sentit, FREIXA, MIREIA *Las vanguardias del siglo XX*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1982, pp. 433-439.
 50. Richardson, explica que Picasso havia heretat d'Alfred Jarry la seva gran llibreria per construir un símbol: "el construïa, el posava de l'inrevés, l'invertia i el combinava amb altres símbols en altres contexts" RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 366.
 51. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 340.
 52. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 263.
 53. Veure estudi sobre *La dansa* a BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 103-143.
 54. Consultar, en general, tot el llibre: PÉLADAN, SAR *L'art idéeliste et mystique*. (Précède de la "Réfutation de Taine"). Paris. Ed. Sansot. 1909 (1^a Ed. 1894). Per referències a la pintura pompeiana, veure p.301.
 55. Veure: BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 225-231.
 56. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 333.
 57. "Big Find of Art Treasures": *New York Times*, 28 setembre 1902.
 58. *L'atleta i La citarista*, es consideraren els retrats més espectaculars de l'Antiguitat. En el catàleg de la exposició, Sambon destaca el relleu social dels atletes a Roma i l'interès del propietari de la vil·la en atletes i músics. SAMBON, ARTHUR *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon*. Paris/Nápoles. C. i E. Canessa. 1903, pp. 2, 14 i 25. *L'atleta* es conèix, avui, com *Man and Woman Seated Side by Side* i s'especula sobre possible evocació a Tetis i Aquiles.
 59. Veure els models pompeians dels joves nusos picassians a l'estudi de *Muchacho guiando un caballo, Muchacho desnudo, Dos hermanos de cara o Dos adolescentes* a BONCOMPTE, 2009, *op. cit.* Diferents interpretacions, a més dels estudis de P. Daix: PHOEBE POOL "El neoclasicismo de Picasso: primer período (1905-6)" a *Estudios sobre Picasso*. Coordinat per Victoria Combalá. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. 1981, p. 141 o GRACE GALASSI, SUSAN "Picasso courtisant sa muse. L'Antiquité" a AAVV *Picasso et les maîtres*. Paris. Ed. Reunion des Musées Nationaux. 2008, pp.53-59.
 60. Exemples d'obres vinculades al món pompeïa i incomprensibles sense tenir en compte els seus models i continguts són, entre altres: *Jove amb pipa, La mallorquina, Les bâteleurs (Familia de saltimbanquis)* i totes les analitzades a BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*
 61. Veure aquestes imatges als frescos pompeians i reproduïts al llibre de P. Gusman, *op. cit.*
 62. S. PÉLADAN, *op. cit.* pp. 318, 324, 333, entre altres.
 63. L'article de William Rubin (100 pàgines) sobre el primitivisme picassà al catàleg de l'exposició per ell comisariada al MOMA, no dedica ni una sola paraula al romànic ni a les tradicions gosolanes. AAVV. *Primitivism in 20th Century Art*. Catàleg a càrrec de William Rubin, MOMA. Nova York. New York Graphic Society Books. 2 Vol. 1984, pp. 241-343.
 64. Entenc que només la Dra. Mercè Vidal s'ha apropiat a aquest món gosolà i a les seves celebracions en el seu article VIDAL, MERCÈ "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906". A: *Materia. Revista d'Art*. Departament d'història de l'art. Universitat de Barcelona. PP.105-128. Barcelona, 2005. Al mateix article, la Dra. Vidal esmenta la influència del romànic. Richardson, citant a Palau (nota 45), apunta envers un excessiu pes concedit a la influència de l'art ibèric en detriment de l'art romànic i aporta dades suficients per replantejar-se la qüestió. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p.452.
 65. AMADES, JOAN, *op. cit.*, vol III. pp. 339, 342 i 697.
 66. Veure BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 567-572 i l'article "Iconografia picassiana, 1907-1907. Influència de la pintura pompeiana" al n^o 335, juny 2011, de la revista *Goya* (Fundación Lázaro Galdiano, Madrid).
 67. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol I (1881-1906), pp. 246 i 282.
 68. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol I (1881-1906), pp. 207, 216, 331 i 334.
 69. Veure el nombre de publicacions de Papis i de Sar Péladan, entre altres ocultistes, a la biblioteca d'Apollinaire: BOUDAR, GILBERT y DÉCAUDIN, MICHEL *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. Paris. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique. 1983. Veure, també, M. FREIXA, *op. cit.*, pp. 435-439; Gabriela di Milia, "Picasso and Canudo, a Couple of Transplants" a AAVV *Picasso: the italian journey 1917-1924*. A càrrec de Jean Clair. Londres. Thames and Hudson. 1998, pp. 75-77 i RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 340.
 70. Picasso, segons explica la Fernande Olivier va deixar l'opi al 1908 arrel del suïcidi d'un amic per intoxicació múltiple. A Gósol seguien fumant. La parella es va anar a desintoxicar al poble de Rue-des-Bois, a les afores de París al 1908. OLIVIER, FERNANDE, *op. cit.*, p. 183.
 71. OLIVIER, FERNANDE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona. Ed. Parsifal. 1990 (1^a Ed. Calmann-Lévy, 1988), pp. 149 i 150 i OLIVIER, FERNANDE *Picasso y sus amigos*. Madrid. Taurus Ediciones. 1964 (Stock. Paris, 1933), p. 45 i P. 46.
 72. COCTEAU, JEAN *Opio*. Buenos Aires. Editorial sudamericana. 2002 i ACTON, HAROLD *Memórias de un esteta*. Valencia. Ed. Pre Textos. 2010, pp. 522 i 523.
 73. RICHARDSON, JOHN *El aprendiz de brujo*. Madrid. Alianza Editori-al. 2001. (1^a Edición *The sorcerer's Apprentice*, 1991), pp. 313 i 314.
 74. Sar Péladan havia organitzat representacions teatrals dels antics Misteris. Consultat el 9 maig 2011 a fratreslucis.net/firms.com/Peladan01.html
 75. MALRAUX, ANDRÉ *La tête d'obsidienne*. Gallimard. Paris, 1974, p. 110.
 76. Veure els estudis de *Dos hermanos de cara, Dos adolescentes o Pareja de adolescentes* BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*
 77. També a: *Dos germanos de cara, La noia de la cabra*, etc. Veure l'anàlisi

- d'aquestes obres a: BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*
78. FIERZ-DAVID, LINDA *La villa de los misterios de Pompeya*. Ed. Atalanta. Girona, 2007 (Primera *Dreaming in red*. Spring publications, 2005), p. 121.
 79. La tarta tallada representava el cos de Baccus. "La tarta cortada en pedazos es algo comestible que ha sido desmembrado para ser comido en forma ritual", veure: L. FIERZ-DAVID, *op. cit.*, p. 84.
 80. L. FIERZ-DAVID, *op. cit.*, p. 50 i 124; GAZDA, ELAINE K. *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual Modern Muse*. Ann Arbor. The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. 2000, p. 46 i KERÉNYI, KARL *Eleusis*. Madrid. Ed. Siruela. 2004, p. 87 i altres.
 81. CIRLOT, JUAN EDUARDO *Diccionario de símbolos*. Barcelona. Ed. Labor. 1979 (3ª Edición), p. 244.
 82. L. FIERZ-DAVID, *op. cit.*, pp. 168-169.
 83. L'opacitat dels símbols picassians resideix, precisament, en la seva quotidianitat (gibrells, botifarres, porrons...).
 84. *Baccus bevent en porró*, 1957. Aiguatinta i gouache. 66x50 cm. Picasso, per la seva edat, pren el model de Baccus vell, amb barba.
 85. DESALMAND, PAUL, *op. cit.*, p. 82.
 86. PLUTARCO *Sobre los oráculos*. Palma de Mallorca. José J. de Olañeta Ed. 2007, p. 12.
 87. SEAFORD, RICHARD "The Mysteries of Dionysos at Pompeii". Pegasus: *Classical Essays from the University of Exeter*. Ed. H.W. Stubbs; L. FIERZ-DAVID, *op. cit.*, pp. 170-174 i KERÉNYI, KARL, *op. cit.*, p. 69 i 74.
 88. KERÉNYI, KARL *op. cit.*, pp. 73, 74 i 85.
 89. CHEVALIER, JEAN *Diccionario de los símbolos*. Barcelona. Ed. Herder. 1985, p. 1048 i 1049.
 90. Per naturas mortes pompeianes com bodegons votius, veure: CROISILLE, JEAN MICHEL *Les naturas mortes campaniennes*. Brussel·les. Latomus. *Revue d'études Latines*. 1965
 91. Construir un altar no era una novetat per Picasso, al seu estudi n'havia aixecat un presidit per un dibuixet de la Fernande. Veure els dos llibres de la Fernande: OLIVIER, FERNANADE *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*, *op. cit.*, p. 154 i OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*, *op. cit.*, p. 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 les seves construccions votives. (AMADES, JOAN, *op. cit.*, vol. VIII, p. 866).
 92. CAIZERGUES, PIERRE i SECKEL, HELENE *Picasso-Apollinaire. Correspondencia*. Madrid. La Medusa. 2000, pp 49-52.
 93. 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". GILLOT, FRANÇOISE *Life with Picasso*. Londres. Virago Press. 2004 (Primera edició 1964. McGraw-Hill Inc.), pp. 217-219. La Fernande ens parla de l'afició de tots ells a l'ocultisme, als talismans, etc. OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*, *op. cit.*, p. 105.
 94. Ja li havia erigit un altar al seu estudi del Bateau Lavoir, París. F. OLIVIER, *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*, *op. cit.*, p. 154 i OLIVIER, FERNANADE *Picasso y sus amigos*, *op. cit.*, p. 43.
 95. P. GUSMAN, *op. cit.*, pp. 68, 81, 100, 114-118, 125.
 96. Veure estudi de *Natura morta amb quadre a BONCOMPTE 2009 op. cit.*, pp. 343-364.
 97. Idees defenses per Sar Péladan a : PÉLADAN, SAR, *op. cit.*, pp. 240, 241 i 242, 318, 324 i 333 entre altres.
 98. OTTO, WALTER F. *Los dioses de Grecia*. Madrid. Ediciones Siruela. 2003, pp. 90, 231 i 234 entre altres.
 99. Veure altres retrats divinitzats de la Fernande, on l'artista segueix el mateix mètode a BONCOMPTE 2009, *op. cit.*, pp. 453-485.
 100. "El rostro divino no expresa voluntad (...) ningún exceso rasga el gran carácter de la expresión..." OTTO, WALTER, *op. cit.*, p. 231.
 101. Immortals i sense edat, aquest és el segell de la divinitat. OTTO, WALTER, *op. cit.*, pp. 136 i 231.
 102. MALRAUX, ANDRÉ, *op. cit.*, p. 151.
 103. Idees defenses per Sar Péladan a : PÉLADAN, SAR, *op. cit.*, pp. 240, 241 i 242, 318, 324 i 333, entre altres.
 104. AMADES, JOAN *op. cit.*, vol. III, p. 785.
 105. "La unidad del dios y del hombre en la esencia primitiva, ése es el pensamiento griego". OTTO, WALTER F, *op. cit.*, p. 231.
 106. AMADES, JOAN *op. cit.*, vol. III, pp. 335-342.
 107. Segons anota l'artista al *Carnet Català* i confirma Douglas Cooper. COOPER, DOUGLAS. *Picasso. Carnet catalan*. Àlbum facsimil 12x8cm. París. Berggruen. 1958.
 108. Veure: AAVV *Picasso 1905-1906*. Barcelona. Electa. 1992, pp. 326-8 i TINTEROW, GARY *Master drawings by Picasso*. Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum, 1981, pp. 70-71. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981
 109. CIRLOT, JUAN EDUARDO, *op. cit.*, p. 164.
 110. Veure a BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 485-490.
 111. AMADES, JOAN, *op. cit.*, vol. IV, p. 218.
 112. Veure a BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 485-487 i 492-504.
 113. Respecte al *Sant Josep i el Nen*, veure RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 448.
 114. "Quiero evocar los grandes mosaicos romanos, conciliar el recurso a los grandes medios decorativos con las emociones naturales directas..." (1898). Recollit per YVARS, JOAQUÍN "Ejercicios espirituales". *La Vanguardia*, 26 Noviembre 2006. Barcelona.
 115. Zervos VI 804 i Palau 1331
 116. AMADES, JOAN, *op. cit.*, vol. III, pp. 783-78.
 117. AMADES, JOAN, *op. cit.*, vol. III, p. 711.
 118. RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 438.
 119. Tinterow, citant a Richardson, entén que la model del dibuix titulat *Joveneta de Gósol* (al Metropolitan de Nova York) és la mateixa neta de Fontdevila. Veure: AAVV *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New York. New Haven and London. Yale University Press. 2010, pp. 96 i 97.
 120. F. OLIVIER, *op. cit.*, *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*, p. 173.
 121. Veure anàlisi de *Família de saltimbanquis (Les bâteleurs)* i *Composició: "Els camperols"* a BONCOMPTE 2009, *op. cit.*
 122. Relació pintura de Picasso i màgia, veure: GREEN, CRISTOPHER *Picasso architecture and vertigo*. New Haven and London. Yale University Press. 2005, pp. 196-206 i altres.
 123. Aquesta seria una possible explicació a la pregunta que es formula C. Green, pel que fa a Picasso: "en base a què, Picasso i Miró es consideren mags o bruixots?". GREEN, CRISTOPHER *op. cit.*, p. 206.
 124. Veure la sèrie de gravats *Rafael i la Fornarina*, concretament *El papa boquiabierto en su sillón*, 1968.
 125. MALRAUX, ANDRÉ, *op. cit.*, p. 127.
 126. Veure. GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, MONT-SERRAT, *op. cit.*
 127. Tinterow, com altres, entén que les dues andorranes les havia trobat Picasso en una dansa local. TINTEROW, GARY *Master drawings by Picasso*. Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum, 1981, pp. 70 i 71. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981. Respecte a necessitat d'alternar dues úniques mudes (per la feina i per anar a ballar) veure: GARCIA PUY, ADELAIDA i RONCHERA SANTACREU, *op. cit.*
 128. Consultades diferents fonts (persones d'edat) de les valls prepirinenques i pirinenques.
 129. 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 les que es vivia a l'alta muntanya. Veure: TINTEROW, GARY *Master drawings by Picasso*. Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum, 1981. Pp. 70-71. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981.
 130. SCHAPIRO, MEYER «Mujer con abanico de Picasso. Sobre la transformación y la autotransformación (1976)» *El arte moderno*. Madrid. Alianza (Alianza Forma). 1988. (Edició original: 1968), pp. 95-101.
 131. D'acord amb els retrats de la Madelaine.
 132. Richardson explica que Madelaine va avortar amb el consentiment de l'artista i que en aquell temps va començar una història intermitent amb la Fernande. Que d'aquesta època de l'avort són les tendres imatges de mares i fills i que l'artista va fondre els trets fisonòmics de l'Alice Derain amb els de la Madelaine i Margot. Veure: RICHARDSON, JOHN, *op. cit.*, vol I (1881-1906), pp. 303-307.
- Entenc que *Dona amb ventall* forma part d'aquest procés i és l'obra que toca més profundament el tema de la mort del fill i les seves implicacions.
133. RICHARDSON, JOHN *op. cit.*, vol. I (1881-1906), p. 303.
 134. PELADAN, SAR, *op. cit.*, p. 309.
 135. CIRLOT, JUAN EDUARDO, *op. cit.*, p. 49.
 136. TINTEROW, GARY *Master drawings by Picasso*. Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum, 1981. Pp. 70-71. Catàleg de l'exposició presentada al Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) l'any 1981.
 137. COOPER, DOUGLAS, *op. cit.*
 138. Veure els estudis d'aquestes obres a BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 453-484.
 139. "Alexander fecit". Veure imatge i comentaris de *Les jugadores d'ossets*. Fresc monocrom d'Hercòl al Museu de Nàpols. GUSMAN, *op. cit.*, p. 383.
 140. PALAU I FABRE, JOSEP *Picasso vivant*, *op. cit.*, 466.
 141. AMADES, JOAN, *op. cit.*, vol. III, p. 784-785.
 142. Gest que trobem reproduït a l'anomenada, *Santa* (segle XIII) de Sant Miquel d'Enclar, Andorra.
 143. Al catàleg de l'exposició i subhasta dels frescos de Boscoreale, que deuria veure i llegir Picasso, es comparen les figures de la villa pompeiana amb les de Miquel Àngel de la Sixtina. SAMBON, ARTHUR, *op. cit.*
 144. Un procés complex que no és objecte d'aquest article i del que es senyalen els trets que ara interessin. Per l'estudi de *Les demoiselles d'Avignon*, veure: BONCOMPTE, 2009, *op. cit.*, pp. 525-598.
 145. CIRLOT, JUAN EDUARDO, *op. cit.*, p. 149.
 146. Recordem l'antic vincle entre sexe i religió i l'escenificació de l'unió carnal amb la divinitat en ritus iniciàtics. Veure, entre altres: L. FIERZ-DAVID, *op. cit.*, pp. 170-171.
 147. Insistirà en aquesta temàtica a la sèrie de gravats *Rafael i la Fornarina*, 1968.
-
- Imatges de les obres de Picasso que il·lustren aquest article:
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP. Madrid, 2011.
-
- Conxita BoncompTE Coll**
Dra. en història de l'art i pintora