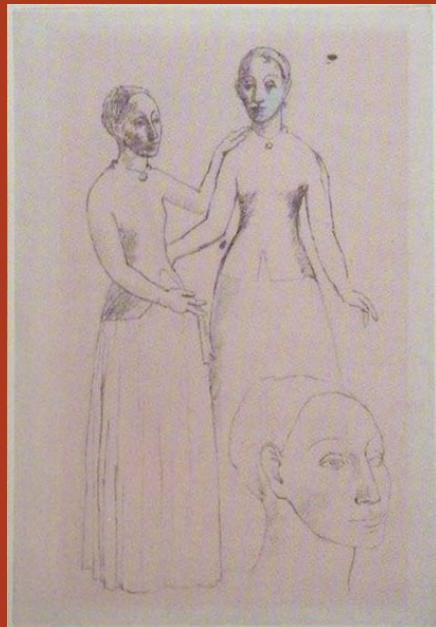


Picasso.
De 'Pageses d'Andorra'
a 'Demoiselles d'Avignon':
un viatge



Picasso. From the *Peasant Girls from Andorra* to *Les Demoiselles d'Avignon*: A Romanesque Journey

Concepció Boncompte Coll
Art Historian and Painter

To my grandmother Victòria (Escaló 1911 - Barcelona 2001), the repository of age-old, often underrated knowledge.

For the present publication, I have thoroughly revised and extended the original version of my article titled "Reflections on *Peasant Girls from Andorra*,"¹ introducing changes based on a series of discoveries made in the past few years and clarifications resulting from field work. Therefore, to avoid confusion and for the reasons I will explain below, I have given it a new title that is better suited to its current approach.

I have also added citations to guide the reader towards the essays by the different authors contributing to this Andorran publication. In certain cases, their articles (some of which are the outcome of field work or of research based on previously unpublished material)² stem from disciplines that have not been included in Picasso catalogues to date. I trust that these essays will open new paths towards a better understanding of the painter's work.

Now, more intensely and with a deeper knowledge of the matter than when I first wrote "Reflections on *Peasant Girls from Andorra*," I reaffirm my wish to shed new light on Picasso's drawing in question (Fig. 1) after having examined it from a different perspective: viewing it as a synthesis of the specific background that Picasso brought with him to Gósol (in May 1906) and his actual experiences in the mountains. This information will enable us to understand certain aspects of the *Peasant Girls'* journey to Paris in Picasso's hands. As we know, *Peasant Girls from Andorra* marked the beginning of a process that led Picasso to *Two Nudes*, held by the MoMA, and to *Les Demoiselles d'Avignon*.

Following his interest in Gauguin's exploration of the primitive world,³ Picasso moved to this small village in the foothills of the Pyrenees that continued to preserve a series of archaic customs and traditions.⁴ It had been over a year since Picasso had begun working with models drawn from Pompeian wall paintings, marked by the classical world and its religions.⁵ In Gósol, the Pompeian influence burst forth in Picasso's painting when he encountered the ancient agricultural rites rooted in pagan religion and the local Romanesque art.⁶ Pompeian models merged with Gósol's

primitivism to produce a series of works that includes *Peasant Girls from Andorra*.

It has often been said that Picasso painted in isolation from his surroundings when he was in Gósol, and his work from that period has been analyzed according to the influences that could be documented in the major metropolises. Hence, too much importance has been attributed to the impact of Ingres⁷ and Iberian art,⁸ and this fact has determined the prevailing perception of Picasso's Gósol production. According to the critics, Gósol's main contributions to Picasso's painting were the ochre tones of its surroundings, whereas actually in the spring and summer Gósol is bright green, spotted with grey patches of rock and soil.⁹ Historiography has largely ignored the impact that life in Gósol had on Picasso's work, thus rendering his output from this period virtually incomprehensible.

I will attempt to analyze *Peasant Girls from Andorra* in the depth that it merits, considering its key role in the transition from the artist's Gósol production to *Les Demoiselles d'Avignon*, one of the masterworks of twentieth-century art.¹⁰ I will describe some of the influences that determined Picasso's work upon his arrival in Gósol; group the pieces he produced there according to their subject matter, pointing out those aspects that link them to *Peasant Girls from Andorra*; and subsequently examine *Peasant Girls from Andorra* as well as its development leading up to *Two Nudes* (1907) and *Les Demoiselles d'Avignon* (1907). In a short introduction, I will describe some of the background regarding the connection between Gósol and Andorra, which is little known outside the area, and will then suggest a few ideas about the *Peasant Girls'* nationality.

The *Peasant Girls'* Nationality

The bonds between Gósol and Andorra stemmed from an ongoing relationship between their inhabitants.¹¹ The exchanges between the two communities enable us to assume that the women Picasso portrayed could be Andorran or that Picasso wished them to be so. In addition, the title picks up the term used at the time to describe Andorrans in the region: *Pagesos d'Andorra*, Andorran peasants.¹²

The drawing *Peasant Girls from Andorra* reached The Art Institute of Chicago in 1930¹³ with two pencil inscriptions on the verso: the artist's signature and the title, *Paysannes d'Andorre*¹⁴ —so these peasant girls have been Andorran for no less than 86 years.¹⁵

The *Peasant Girls'* Andorran nationality was first challenged when several works by Picasso, including *Peasant Girls from Andorra* and several related drawings, were renamed

by Palau i Fabre in 1980, after the artist's death.¹⁶ Palau's new title, added to widespread unawareness of the relationship between Gósol and Andorra, raised doubts about the *Peasant Girls' Andorran nationality*.

Palau, a writer and poet who performed an admirable task of compiling and archiving Picasso's oeuvre, proceeded to add the epithet *gosolà* or *gosolanes* to the works from the summer of 1906. Palau's new titles differ from Daix's, whose catalogue had been reviewed and edited by Picasso himself.¹⁷ Thus Palau turns *Cabeza de mujer* (*Head of a Woman*)¹⁸ into *Cap de gosolana* (*Head of a Woman from Gósol*),¹⁹ and *Cabeza de aldeana* (*Head of a Village Woman*)²⁰ into *Cap de gosolana vist de front* (*Head of a Woman from Gósol Seen from the Front*),²¹ just to mention a few of the changes he introduced. The drawing we are concerned with here, *Peasant Girls from Andorra*, with an inscription on the verso²² which Daix chose to follow (*Paysannes d'Andorre*), was renamed *Dues andorrances i rostre de gosolana* (*Two Girls from Andorra and Face of a Girl from Gósol*) by Palau.²³ In an offhand comment about the development of *Peasant Girls from Andorra*, Palau writes:

"[...] Development of a couple, a man and a woman (1325), which soon turns into two female figures (1353) with the faces of the two women from Gósol that Picasso had felt particularly drawn to and that for no apparent reason are sometimes referred to as Andorran (probably because Andorra is a more recognizable geographical location for many people than Gósol). [...] These two female figures from Gósol (the *Peasant Girls from Andorra*), with slight variations in their poses, end up becoming *Two Nudes* (1354)."²⁴

The question is why Palau, without the artist's consent or any research to justify his changes, would rename these works emphasizing their link to Gósol. If *Peasant Girls from Andorra* became *Two Girls from Andorra and Face of a Girl from Gósol*, we must assume that the Andorran girl on the left changed her nationality in the isolated study of her face that the artist added a few centimeters below on the same sheet of paper. This study of the face of an Andorran girl resembles the faces of the peasants that Palau had just renamed *Head of a Woman from Gósol* or *Head of a Woman from Gósol Seen from the Front*. And, as part of the quest to simplify features that we will refer to further on, it resembles most of the faces of Fernande that Picasso painted that summer.

In an exercise of poetic license lacking in scholarly rigor, Palau introduced an element of confusion concerning the *Peasant Girls from Andorra* which he supported in the text for the image. Palau's subjective views therefore explain the confusion sowed among quite a few readers and scholars. Trusting

Palau's prestige, his personal connection to the artist,²⁵ and his purported knowledge of the region, they may have transcribed and disseminated his new titles for the works.

To link the figures in Picasso's drawings solely with Gósol implies ignoring and impoverishing the nature of life in the area during that period; the fact is that not everyone in Gósol was a village native. The high mountain valleys were connected to one another and people from neighboring mountains came and went between Gósol and other towns such as La Vansa, Tuixent, or Andorra...²⁶ Some were smugglers; others worked in the Saldes mines, for example. Some of the miners slept and ate in Gósol, where they were often employed as farmhands to pay for their room and board.²⁷ At the time, local households took on farmhands in addition to younger farmboys,²⁸ all of whom also helped around the house. Housemaids and seasonal laborers were also hired from neighboring valleys, especially for working in the fields in the summer.²⁹ Andorran women, particularly, poorer than the natives of other regions, emigrated to France and Spain seeking employment.³⁰ This transient population was not registered in the local parish, and therefore the fact that these people were not listed in the registry does not rule out their presence in the village.³¹

In addition to the contact mentioned above between Gósol and Andorra, there were relationships resulting³² from transactions with traveling salespeople and livestock dealers (transhumance and fairs).³³ There were also family relationships,³⁴ for example, summer visits from relatives (some natives of Gósol had settled in Andorra, in Sant Julià de Lòria, La Massana, and other villages).³⁵ When the thaw came, family members and friends arrived through Tuixent or occasionally crossing the mountain pass known as Pas dels Gosolans and attended dances and festivities that were the main source of entertainment in the mountains.³⁶

Smuggling led to a unique kind of relationship between people from Gósol and Andorrans.³⁷ Picasso was fascinated by smuggling, which was a fairly common practice among Gósol's population (Fig. 2). Fernande Olivier, the lover with whom Picasso visited Gósol, described this activity in her memoir:

"Almost all the men make their living by smuggling—matches, tobacco, and goodness knows what else. This too is a local custom."³⁸

Over the years, one of Picasso's most vivid recollections of Gósol involved its smuggling. As John Richardson describes:

"Picasso, who boasted of being a good shot, would also go shooting in the mountains, which abounded in deer and chamois. These

expeditions were the more intriguing for being a cover for smuggling—a major local industry. Smuggling is the activity Picasso remembered most vividly about Gósol. The risk, excitement and profit; the way it pitted noble outlaws like his friend the innkeeper against the inimical forces of law and order: all this made the smuggler someone with whom he could identify—a fellow outlaw."³⁹

The Andorrans were the most renowned among the entire network of smugglers that included people from all the valleys in the area.⁴⁰ The smugglers in these mountains usually had caches in La Seu d'Urgell, which they referred to as *el sagrari*, "the tabernacle."⁴¹

La Seu, the see of the Bishop and Co-Prince of Andorra, was the center of these Pyrenean valleys. As I mentioned earlier, the Andorrans were known in the area as the poorest among the poor, the humblest of all peasants.⁴² They seemed untouched by modern civilization, as a British traveler described in 1911:

"In a remote corner of the Pyrenees, just west of the Col de Puymorens, lies the little republic of Andorra, the smallest and quaintest of European states. There is no spot within touch of civilisation which has been less influenced by modern developments; and to all intents and purposes it is a world unto itself. Railways it knows not, and until recently it has been virtually without roads, communication with France or Spain having been effected by mule-paths only [...] Crime is almost unknown in the community, and there are no police; moreover, there are no taxes on either commerce or industry, and very few customs dues. [...] When the road recently carried as far as Soldeu is continued to the capital the tide of travel will probably have the effect of removing, to some extent, the extreme primitiveness of the district."⁴³

At the time, Andorrans were far more dependent on the cycles of nature for their subsistence than their neighbors.⁴⁴ This fact is deeply bound to the significance of Picasso's *Peasant Girls from Andorra* and its development.

In this respect, it is interesting to note the impression that Andorra made on another outsider, Father Antoni M. Alcover, who traveled throughout the Catalan-speaking Pyrenees that very summer of 1906. Even he, who came from a rural background (the son of Mallorcan peasants), was struck by the backwardness of Andorra compared to its neighboring communities:

"I walked into Andorra la Vella with few hopes, and even so I was disappointed. The capital gives a poor impression of the Principality—poor but accurate. [...] The Principality struck me as meager, stunted, squalid, very patriarchal, very primitive,

very backward. Clearly the Andorran villages are no better off than their Spanish neighbors, and in some respects they are even worse; I need say no more.”⁴⁵

In addition to pointing out how primitive they seemed, Father Alcover noted another aspect of Andorrans that must have fascinated Picasso—their wild freedom:

“The reports we heard were far from favorable. We were told that Andorrans are very particular people, who always do what is best for themselves, whether it comes from the east or from the west [...]. They are devilishly clever at making a profit from everything without putting forth a penny of their own.”⁴⁶

The most primitive among primitive people, shrewd, independent, Catalan-speaking, smugglers... Andorrans were bound to fascinate Picasso.⁴⁷ And, in fact, we often find the name of Gósol mentioned in connection with that of Andorra in the documents related to Picasso. Gósol was not quoted so much in connection with La Seu d’Urgell, Puigcerdà or Berga, the nearby district capitals, but rather in reference to a minute principality whose existence was barely known of outside the region.⁴⁸ Andorra and Gósol are mentioned in French police records on Picasso,⁴⁹ in many research studies on the artist,⁵⁰ and in Fernande Olivier’s memoir:

“...Pablo decided we should go to Gósol, a little village in the Pyrenees above the valley of Andorra...”⁵¹

Perhaps the artist himself, fascinated by the Andorran atmosphere, leaned towards associating Gósol with Andorra. And what is truly extraordinary is that in a letter written to Picasso and Fernande during their stay in Gósol, Apollinaire addresses the couple as follows:

“...chers Andorrans...”⁵²

In any case, clearly Andorra had close links to Gósol in 1906, and Picasso and his circle were aware of the connection. The *Peasant Girls from Andorra* have been Andorran for over 86 years, and the artist never objected to this title (whereas in other cases he did). There were bonds between Gósol and Andorra that made it possible for people in the small town in the foothills of the Pyrenees to be accustomed to the presence of Andorran women and to that country’s particularities.⁵³ Furthermore, the title written on the back of the *Paysannes d’Andorre* drawing coincides with the exact term used to describe Andorrans, “peasants from Andorra.” Picasso’s models could easily have been Andorran or have evoked two Andorran girls.

Now that I have established the connection between Gósol and Andorra, I would like

to point out several characteristics of the background that Picasso brought with him to this small village in the Berguedà region.

Several elements of the background that Picasso brought with him to Gósol (Pompeian painting, pagan religions, and an interest in Romanesque art coincide with characteristics of Gósol

Influenced by Gauguin’s quest in Brittany, Tahiti, and the Marquesas Islands, Picasso went to Gósol seeking a kind of native primitivism with classical, Mediterranean roots (Figs. 3, 4, 5, 6). Picasso kept a copy of Gauguin’s book *Noa Noa* up until his death; it was a gift (1902) from a mutual friend, the art critic Charles Morice. In *Noa Noa* Gauguin merged folklore, fables, memories, mysticism, Christianity, and Pacific myths in an attempt to render his work more comprehensible to the Parisian symbolist circle.⁵⁴ Picasso, however, was more cryptic. He did not follow Gauguin’s example, and did not write about the meaning of his work—quite the contrary:

“I don’t say everything, but I do paint everything.”⁵⁵

In a sense, the journey to Gósol was linked to the spirit of Gauguin and his circle. The idea for the trip originally came from the Catalan sculptor Enric Casanovas, who had already been to Gósol with a Greek friend by the name of Venizelos.⁵⁶ Casanovas, who divided his time between Paris and Catalonia, was a follower of the classicist movement led by Moréas (also Greek and a friend of Gauguin) and Paul Fort. Picasso attended this group’s weekly *soirées* at La Closerie des Lilas.

The fact is that classicism and primitivism are not opposed to each other, whereas “Ingresque classicism,” academically embellished and contrived, is not as compatible with primitivism. Picasso was seeking a pure product; the rural, archaic Mediterranean classicism of his elders (Figs. 3, 4, 5, 6). The artist focused primarily on the original sources: Pompeian painting. Pierre Gusman, a painter contemporary to Picasso and the author of a book about Pompeii that was reprinted the year Picasso went to Gósol, describes modernity in Pompeian painting and the misconceptions derived from the academic embellishment mentioned earlier in the following terms:

“The drawing of these figures is too often mediocre, but their gesture is expressive, their execution is totally free, strikingly skillful. This quality has not been properly understood. All we have to do is have a look at the major works written about Pompeii [...] There is a prevailing sense of a need to touch up ancient artists, to outdo them; yet all that

is achieved is the exact opposite, their vigor and execution are destroyed and replaced by well-produced but trite convention, ideal for avoiding research of the works from this period [...]. The heads do not always form an ensemble, the mouths are not quite right, the gazes are at times somewhat cross-eyed; but these very imperfections are not that important to us, and they counter the misconception—fortunately beginning to disappear—that tends to present ancient art as inspired by excessive conventionalism.”⁵⁷

Picasso takes Pompeian paintings as his models and often carries their monochrome shade of rose over to his works. The artist brings the religious meaning of the original models into his own pieces, with the mistakes and misconceptions that characterize these works, thus moving away from conventionalism and closer to modernity (Figs. 21, 22, 23). Meanwhile, in and around Gósol, the artist found Romanesque images, such as that of the Madonna and Child (Santa María de Gósol, Fig. 29) roughly drawn but expressively and freely executed. These Christian icons were the descendants of the pagan fertility gods,⁵⁸ Venus and Eros, Isis and Horus (Fig. 9), who in turn were successors of even more primitive cults that Christianity had already adopted and portrayed (such as the Madonna and Child mentioned above) in the Roman catacombs (Fig. 10). To Picasso, the rough-hewn local Romanesque wood figures⁵⁹ were the equivalent of the primitive carvings that Gauguin found and reproduced in Tahiti. The carvings from the Pyrenees mountain range and its foothills, as well as the processions (Fig. 8) and the patron saint’s celebrations (Santa Margarida, in Gósol, on July 20th) could be traced back to pagan models from the classical world (Fig. 7; color photograph available online at AOROC, *Bases de données, Décor antiques*). Aside from other authors’s descriptions, Gusman’s account is as follows:

“It is interesting to note that for the practice of its worship, Christianity borrowed from paganism everything that was compatible with its dogmas and morals. Their objects of worship are practically the same... abstinence, processions, [...] In the Roman catacombs, Christian paintings are often originally the counterparts of pagan paintings, and the Good Shepherd was a reformed Orpheus.”⁶⁰

Romanesque wood carvings belonged both to the primitive and the classical world. As I mentioned earlier, in Gósol Picasso coherently merged ethnology, folklore, mysticism, Christianity, paganism, classicism, superstition, symbolism, primitivism, and the Rosicrucian ideas of Sar Péladan.⁶¹ In the small village in the Berguedà region, the artist developed his own symbols⁶² with everyday objects. Picasso, his circle, and Gauguin all

shared the mystical ideas; the concept of the artist as a god, a sorcerer, or a high priest; the transcendental purpose of art; the occultist ideas; the pagan religious rites; the esoteric notions, and the mystical nature of sex preached by Sar Péladan.⁶³ Charles Morice, a friend of both Gauguin and Picasso, had actually compared Picasso (1902) with a god:

"One might say he [Picasso] was a young god out to do over the world. But he is a dark, unsmiling god."⁶⁴

Therefore, it is hardly surprising to find the painter identifying with Bacchus in 1905 in the etching *The Dance*.⁶⁵ Picasso took serious interest in Peladan's ideas, one of which was seeking direct inspiration in Pompeian painting.⁶⁶

According to the research I carried out for my doctoral thesis, Picasso paid homage to the Rosicrucian Grand Master again in 1905 with two portraits: *The King* ("Sar" meaning king or emperor) and *Old Man with Tiara*.⁶⁷

Picasso had shown an interest in the classical world as early as 1902, as we know from works dated that year (Figs. 11, 12, 13); later on, in 1905, he delved further into the subject through his friendship with Apollinaire.⁶⁸ But the event that really spurred the painter's interest in classicism was the exhibition and auction of the frescoes from the Pompeian villa of Boscoreale in Paris.⁶⁹

The exhibition was held at one of the venues Picasso visited most often, the Durand-Ruel gallery, in 1903, when the artist was in Barcelona. It was an extraordinary show featuring the most spectacular wall paintings from the Greco-Roman world, never seen before, and the sale was announced in 1902 in *The New York Times*.⁷⁰ Some of the Boscoreale frescoes stayed in Paris (in the Rothschild collection at the Louvre) and the catalogue for this international sale traveled well beyond the Paris city limits, promoting Pompeian images and pictorial concepts far and wide.⁷¹ Upon his return to Paris in 1904, Picasso began to reproduce Pompeian models and color schemes (cinnabar red as well as iron oxide) in his compositions. We can see the influence of these frescoes in the reinterpretation he painted for Paul Fort (the leader of the movement promoting a return to classicism, jointly with Moréas) of the most famous figure in the catalogue, known as *The Athlete*⁷² (Fig. 14). This figure, together with its companion, is currently referred to as *Man and Woman Seated Side by Side* (Metropolitan Museum, New York). Picasso's *The Athlete* (1905)⁷³ (Fig. 15) seeks the visual effects of the fresco, picking up the Pompeian color scheme, the proportions of the male figure, and the presence of a woman and a man in the composition.

Historiography has not taken into account the popularity of this exhibition nor its influence on the artists of its time, thus ignoring its impact on Picasso.⁷⁴ Until now, Picasso's classicism has been associated with Ingres, and, occasionally, with the *kouroi* at the Louvre (excluding the Pompeian ephesbes).⁷⁵ Without an awareness of this influence, no proper explanation could have been found for the transition from the Blue to the Rose Period. The Pompeian reds and roses are responsible for the shift from blues to reds and roses in Picasso's palette. Almost right away, the artist worked practically all the colors from these wall paintings into his production: earthy ochres, light blues... Pompeian painting, subjects, and models imbued Picasso's works from late 1904 on, in a quest that reached beyond a borrowed style and color scheme.⁷⁶ But the Pompeian influence truly burst forth in Gósol, for a variety of reasons.

Gósol, poised between the present and the past, enabled the artist to live in a spaceless, timeless realm. Customs, everyday life—jugs, bowls, *porrón* wine flasks, loaves of bread, sausages—(Figs. 5, 6, 33),⁷⁷ agricultural ceremonies—ancient pagan rites disguised as Christian—dances, and legends (Figs. 16, 17, 33) all drew Picasso into the classical and the primitive realm. In Gósol, the artist encountered age-old traditions and a native art form, Romanesque, that he used together with Pompeian models. Myths and beliefs are perpetuated by different religions; only their names change.⁷⁸ Life in Gósol gave Picasso a sense of timelessness that he wished to convey in his art; immersion in Mediterranean primitivism determined his works from this period⁷⁹—and opium paved the way for this experience. However, out of ignorance or lack of inquisitiveness, the literature has chosen to associate the Gósol production with the sort of Iberian primitivism that could easily be consulted at the Musée du Louvre,⁸⁰ without acknowledging that the context of Gósol and Catalonia are the sources of information available to us about the world that Picasso sought in his journey to Gósol. The *Costumari català* compiled by Joan Amades, as well as the *Diari de la Renaixença* (1883)⁸¹ or, specifically, the article titled "Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol" by Dr. Josefina Roma, published in this volume, enable us to get a sense of most of the customs of the mountains, the farmlands, and the towns of Gósol and Andorra in the early twentieth century. In regard to Joan Amades, the author links folk traditions with ancient magical/religious ceremonies among which dance played a central role:

"The series of customs that make up the ethnographic corpus of the May cycle exhibit four main characteristics: the presence of a

plant element; the choice of an individual, of either sex, who plays the main role in the celebration; gathering of food by girls and boys for a shared meal, and, at the end, a dance [...] The dance acknowledges a sacred origin and was at the core of the oldest liturgies. The May cycle customs appear to share two underlying objectives: one is to worship the gods ruling the forces of nature, particularly those that concern agriculture, relating to vegetation; and the other, with a human focus, is to ensure the reproduction and multiplication of our species.

Even today (1952), among peoples from young cultures, everything involving the harvest is imbued with myth and surrounded by a long series of magical-religious rituals and ceremonies that had also been practiced by the ancient civilizations of the Mediterranean [...] Many of their beliefs and practices were handed down from classical cultures, first from the Greeks and later from the Romans. These passed them on to modern neo-Latin peoples, in whose agricultural customs we find countless vestiges of the past, many of which are associated with songs and related to games and dances that follow the music, which in some cases constitutes their basic core."⁸²

If we consider the sacred and pagan origin of the dances, processions, and agricultural rites in Gósol that celebrated the harvest, fertility, the end of the winter, or the birth of spring, among other events, we are able to understand the corpus of Picasso's Gósol paintings. The Christianization of these festivities implied added value, a new stage in their long evolution. Among these customs, fertility and dance are two central themes, both of which are present in *Peasant Girls from Andorra*.

Meanwhile, it is also important to remember that Picasso's interest in Romanesque art arose when he first arrived in Barcelona (1895), at a time when Catalonia had begun its quest to recover a style it considered to be its national art. In 1896, the artist painted a corner of the Romanesque cloister of the monastery of Sant Pau del Camp, in Barcelona, and used one of its capitals as a model for the face of one of the *Demoiselles d'Avignon* in 1907,⁸³ a year after his stay in Gósol. A passion for Romanesque art had burst forth in Catalonia, spurred by the *Art Nacional* exhibition at the Palau de Belles Arts in 1902. Some of Picasso's friends (Junyer Vidal and Vidal Ventosa, among others) with whom he spent several days in Barcelona before traveling to Gósol, were active participants in this movement.⁸⁴ Vidal Ventosa, possibly the most committed of them all, received Picasso and Fernande's visit at his studio, El Guayaba, and took their photograph there. They are likely to have discussed Romanesque art at the studio, where there could very well have been some Romanesque piece being restored at the

time. Meanwhile, Picasso kept a wood carving of a Catalan Madonna in his Grands Augustins studio (Fig. 18). Brassai, the photographer, took a picture of the Madonna next to a head by Picasso that clearly reveals the influence of this primitive art from the Pyrenean region on the artist's production. Ever since prehistoric times, mother and child have symbolized the notion of fertility that Picasso focused on during his summer in Gósol, as well as in Paris, specifically in the evolution from the *Peasant Girls from Andorra* to *Les Demoiselles d'Avignon*. The presence of a fertility idol in the artist's fecund studio is not simply an aesthetic choice, given Picasso's faith in the "magical" power of primitive religious icons as André Malraux explains in *La Tête d'Obsidienne* (1974). A thorough understanding of Picasso's work calls for acknowledging the influence of Catalan Romanesque art in his production. The part of historiography that remains anchored in the determining influence of Iberian and African art in the Gósol period and *Les Demoiselles d'Avignon* makes matters no easier.

Other Components of Picasso's Background: Esotericism, Rosicrucianism, and Opium

The magical and religious aspect of Gósol ceremonies, as well as their pagan and esoteric roots, must have captivated Picasso, who was superstitious and had become familiar with the occult through two masters, his close friends Max Jacob and Guillaume Apollinaire.⁸⁵ In Gósol, the painter had the opportunity to further enrich his development with first-hand experiences.

The Gósol rites revealed the continuity between the pagan and the Christian world. This continuity was posited by Neoplatonists and, after the dismantling of the Inquisition, it reemerged from the secret circles that had kept the tradition alive, such as the Rosicrucians led by Sar Péladan. The Grand Master sought, among other things, to merge the Rosicrucian movement with Christianity. His ideas had an influence on Picasso's circle⁸⁶ and the artist's work showed this union of pagan and Christian symbols.

Furthermore, opium, another element that was present in Picasso's circle at the time, was associated with ancient mystery religions, specifically with the worship of wheat presided over by Demeter and Persephone. Opium paved the way to knowledge, to immortality of the soul and states of revelation. The flower from which opium is extracted, the poppy, is one of the emblems of the goddess Persephone (Fig. 19). It is the same flower that Picasso drew (Fig. 20) in his Gósol notebook (*Carnet catalan*), in which he also sketched

opium pipes and wrote the word "opium", as well as a prescription for laudanum.⁸⁷

As Jean Cocteau, Sir Harold Acton, and Fernande herself mentioned,⁸⁸ opium smokers were endowed with the ability to change form constantly, a sense of being capable of going wherever they wished without the slightest effort, and an out-of-body experience that enabled them to observe everything, themselves and the world, impartially.⁸⁹ Cocteau described opium as "the flying carpet" and Picasso considered its scent to be "the most intelligent of smells."⁹⁰

Opium raised these artists to the level of the ancient initiates and the capacity for metamorphosis that it provided enabled them to perceive like them. The theatrical stagings of the ancient initiation mystery rites in esoteric circles in Paris⁹¹ found some of their few surviving vestiges in Gósol.

The Subject Matter in Picasso's Gósol Paintings

The body of work painted in Gósol (summer of 1906) could be grouped into four subject areas:

1. Works inspired by ancient initiation rites
2. Votive still lives
3. Portraits of Fernande Olivier as divine
4. Ancient agricultural celebrations

To understand the significance of these works, we must remember what painting meant to the artist—namely, symbols:

"In painting, things are signs; before the First World War we called them emblems. [...] What would a painting be if not a sign?"⁹²

We will now consider several examples of these emblem paintings in order to identify the atmosphere and the elements that Picasso used to compose *Peasant Girls from Andorra*.

1. Works Inspired by Ancient Initiation Rites: *The Harem*

Picasso uses the magic of painting to portray his own initiation in several works,⁹³ and that of his lover, Fernande, in *The Harem*⁹⁴ (Fig. 22). In *The Harem*, the artist identifies with Bacchus or a Bacchic priest. As such, he officiates at the rite in which he initiates Fernande. He raises a *porrón*-chalice, a replacement and the sole descendant of the *rhyton* (Figs. 3, 4) containing wine (the blood of Christ and the symbol of Bacchus) to invoke the presence of the god⁹⁵ over a piece of bread (symbolizing the Christian *fractio panis*, the body of Christ and also that of a dismembered Bacchus),⁹⁶ a phallic Catalan *botifarra* sausage (the *phallus* in the Dionysian *cista mystica*, the symbol of Bacchus resurrected)⁹⁷ and eggs (symbolizing resurrection).⁹⁸

And old priestess-procuree has prepared the ritual banquet, and Fernande, the initiate, performs the most representative parts of the ceremony, until she becomes a Bacchante and dances, possessed with divine madness, after her union with the god.⁹⁹ Picasso draws his models, appearance, chromatic range, and composition from Pompeian painting (Figs. 21, 23).

As I mentioned earlier, Picasso uses everyday objects as symbols. A peasant breakfast can become a set of liturgical objects, and a ceramic basin in which Fernande washes suggests the initiate's purification in the waters of Illsus, or Jordan; the *porrón* wine jug replaces the *rhyton* in the hands of Picasso-Bacchus.¹⁰⁰ The artist would later portray himself as Bacchus again in *Bacchus Drinking from a Porrón*¹⁰¹ (Fig. 24). And the fact is that, beneath a conventional surface, Picasso usually represented something more:

"Reality is more than the thing itself. I always look for its super-reality. Reality lies in how you see things. A green parrot is also a green salad and a green parrot. He who makes it only a parrot diminishes its reality."¹⁰²

The works of certain artists offer two levels of interpretation, as Plutarch observed:

"Pythagorean and Platonic teachings, like all traditional esoteric or mystical thought, are expressed through images that lead 'those who cannot understand' what lies behind them—and, by definition, those who are not initiated—to find a literal, material interpretation for the meaning and intent of the teaching, and to believe that the interests of the philosopher formulating them are focused on that which is horizontal, fantastical, and extravagant. Hence, all subjects that appear to be bland, remote, or indemonstrable and that appear repeatedly in Platonic writings are always of interest for their symbolism, and have their correspondence or their application on a level that is not what we see at first glance."¹⁰³

In *The Harem*, reaching that second level requires considering that in ancient times sex and religion were bound together. Sexual union with the deity was part of the initiation rite.¹⁰⁴ The artist conveyed this with the perpendicular encounter between the phallic sausage and the vaginal shape of the loaf of bread, as well as with the jug next to Fernande. The jug is the symbol of initiates in the Eleusinian cult (linked to the Bacchic rite)¹⁰⁵ and of the woman's womb where metamorphoses occur.¹⁰⁶ That is how Picasso had portrayed it earlier in *Decorated Frame* (1902) (Fig. 11).

2. Votive Still Lives: *Still Life with Portrait*

Many Gósol still lifes, like those of Pompeii, have a votive purpose.¹⁰⁷ When Pompeians

wanted to ask something of a god, they erected a homemade shrine (*lararium*) and placed offerings in front of the image of the deity. That is what Picasso did in his *Still Life with Portrait*¹⁰⁸ (Fig. 26). That summer in Gósol, Picasso and Fernande had something to ask for: fertility for Fernande, as the couple wished to have a child and she had not yet conceived. Fernande wrote to her friend Alice about their intentions:

"You lucky Alice, bearing Princet's child, a little Thumbling in your womb. I hope Spain will also make a mother of me."¹⁰⁹

Picasso, accustomed to talismans and magic spells,¹¹⁰ painted an altar to ask for Fernande's fertility.¹¹¹ Like Pompeians praying for fertility, he placed phallic objects around a deity (in this case, alternating them with female symbols such as bowls).¹¹² The Pompeian altar he took as a model for his painting was devoted to the goddess of plenty (Fig. 25). As we will see, in Picasso's hands, painting often takes on (or recovers) a magical purpose.

In *Still Life with Portrait*, the inscription under the goddess, "The questions," also follows the pattern of Pompeian altars, which are often inscribed. Here, the text refers to both the questions the couple asked themselves about Fernande's pregnancy and to the questions that initiates pose when they reach the kingdom of death, presided over by Persephone, the goddess of death, of fertility, and of plenty.¹¹³

3. Portraits of Fernande Olivier as Divine: *Woman with Loaves*

In Gósol, Picasso painted several portraits of Fernande likening her image to the models of Pagan deities underlying Gósol's traditions. They are goddesses who rule over farming and fertility. Religious syncretism led Picasso to a visual syncretism that ended up merging Pompeian (pagan) with Romanesque (Christian) models.

In his portraits of Fernande, the artist transcends the physical model to reach the divine soul of the sitter,¹¹⁴ expressing the higher being within her, as opposed to her physical, earthly person,¹¹⁵ thus advancing the quest that he would later pursue in *Peasant Girls from Andorra* and would lead him to the *Two Nudes* at the MoMA and to *Les Demoiselles d'Avignon*.

In *Woman with Loaves* (Fig. 31)¹¹⁶ Picasso portrays Fernande as a bearer of bread from Gósol (Fig. 30), as a pagan goddess of wheat (Figs. 27, 28), and as the Gósol Madonna (Fig. 29). In this portrait, the taciturn Gósol bread bearers sketched by Picasso are endowed with the magnificence and distance of pagan goddesses. In Picasso's work, the ears of wheat crowning Ceres become the final product, the two loaves of bread. If a few were to be piled up

on top of each other, they would remind us of the Pompeian *Loaves of Bread* from the Museo Archeologico Nazionale in Naples (Fig 32). Fernande's schematic features are neither inexpressive nor impersonal, as some have suggested; they are distant because they are divine.¹¹⁷ In Gósol, Picasso found the mask that enabled him to express the divine realm that each individual carries within him or herself (according to pagan religions) in the mask-faces of Romanesque Madonnas.¹¹⁸ Picasso wished to paint the divine soul of Fernande, and Romanesque art provided him with the model. In reference to Romanesque sculpture, André Malraux wrote, "It is the only sculpture in the West that derives from the unutterable, from the 'evidence of things not seen'.¹¹⁹

The use of Romanesque schematicism, of the idea of the divine mask, is neither gratuitous nor merely aesthetic; it is linked to an elevated, mystical notion of painting,¹²⁰ to a project that would also culminate in *Les Demoiselles d'Avignon*.

In *Woman with Loaves*, the painter could be evoking the figure of the *Mestressa dels blats*, the Lady of the Wheat who still lived on in the early twentieth century.¹²¹ She was the pagan perpetuation of the goddess of wheat, the successor to Demeter, Persephone, Ceres, and Cybele, protecting the harvest and the fertility of the land.¹²² The pagan-Christian syncretism of this mythical figure is captured by Picasso in his *Woman with Loaves*. The artist paints the classical notion of the divine element in the human being, in his portraits of Fernande, and, later on, in *Peasant Girls from Andorra*. It is a secular view of divinity, or a divine view of man. It is the union of man and god.¹²³

4. Ancient Agricultural Celebrations: *Boy with Cattle* and *Composition: The Peasants*

The local agricultural festivities were held between the months of May and August (when Picasso lived in Gósol) and preserved a strong ritualistic quality. The mountains glowed with bonfires and came alive with dances, music, games, and songs.¹²⁴ The dances had two clear purposes: to praise the gods, on the one hand, and the forces of nature and fertility, on the other.¹²⁵

Immersed in this setting, Picasso decided to produce a large-scale composition based on the subject of dance, and both *Boy with Cattle* and *Composition: The Peasants* would have been a part of this piece that he never painted, at least not as a physical group of dancers.¹²⁶ It also appears¹²⁷ that the *Peasant Girls from Andorra* were on their way to a dance, and, as we will see, they are closely related to *Composition: The Peasants*.

To speak of dance in the context of an archaic celebration¹²⁸ leads us to consider its symbolic

role, particularly as Picasso considered painting to be symbols. According to J. E. Cirlot, dance is one of the oldest forms of magic. It is a pantomime of metamorphosis (which is why it requires a mask, to enable and conceal transformation) that tends to turn the dancer into a god or a demon. Dance embodies eternal energy. Dances of embraced figures symbolize cosmic marriage, the union of heaven and earth.¹²⁹ *Peasant Girls from Andorra*—its transformation, masks, and purposes—can be understood within this context.

Let us proceed one step at a time and first have a look at *Boy with Cattle* and *Composition: The Peasants*. Both compositions are related to dance and milk, and to wheat—the foods worshipped by the most ancient cults.

In *Boy with Cattle* (Fig. 34)¹³⁰ Picasso evokes a stage in Gósol's traditional *Ball de la Llet*, a dance based on the theme of milk,¹³¹ with models drawn from Pompeian frescoes. He reproduces the flat inks, the juxtaposed images, and the earthy tones in these works (Fig. 36) in order to suggest the uneven, transparent treatment of the wall paintings. The cowherd's body and movements are those of the Pompeian Theseus (Fig. 35), and the oxen replace the Minotaur.

The hairline with bangs of the *Boy with Cattle* is one of the trademarks we find in Picasso's self-portraits (Fig. 37). The artist, who signed his letters to the sculptor Enric Casanovas as "your friend Pau" or as "Pau de Gósol" (Pau being the Catalan for Pablo),¹³² is transformed into a local cowherd and grants himself the mythical image of Theseus. The boy's arm holding the basket seems to be awkwardly twisted outward. The gesture would be meaningless unless the artist considered it particularly important and wished to draw our attention to the white lump in the basket. It would not make sense for it to be his lunch; cowherds never took much food with them up into the mountains, and the little they carried, they ate! Therefore, it has to be something produced by the livestock grazing on the high pastures: the cheese and the curd that the villagers awaited down below. It could very well be curd cheese, because it is a shapeless lump that has settled into the contours of the basket, and this, as we will see, makes perfect sense. It is my understanding that in *Boy with Cattle* Picasso portrayed one of the participants in the age-old celebration of the *Ball de la Llet*, the milk dance. We must bear in mind that both *Boy with Cattle* and *Composition: The Peasants* were intended to be parts of a large painting on the subject of dance, according to Douglas Cooper and the *Carnet Catalan*. Preparation for the *Ball de la Llet* began on midsummer night, Saint John's Eve, when the unmarried young men went out into the mountains with the shepherds, lit bonfires, milked the livestock, made the *mató*—a local

variety of curd cheese—and carried it down to the village the following morning (possibly the moment depicted in *Boy with Cattle*) to hand it out. It is important to bear in mind that *mató* symbolizes male semen, and thus fertility. In the afternoon, the youths participating in the rite performed a special dance around the leftover *mató*.¹³³ Afterwards, those same young men danced another dance with the unmarried girls. The *Ball de la Llet* is a magical celebration that still preserves several aspects of an ancient rite focusing on the first milking of the mountain herds. It is a fertility rite linked to milk, and apparently to the fertility of its participants.¹³⁴ As we will see, these notions of dance and fertility were to be captured in *Peasant Girls from Andorra* and its development.

Composition: The Peasants (Fig. 38). In this image, Picasso evokes an agricultural ceremony associated with the harvest and with the fertility of wheat.¹³⁵ Again, the models in which he seeks inspiration are pagan (sacrificial processions, Bacchic processions) and, possibly, Christian (the painting has traditionally been associated with El Greco's *Saint Joseph and the Christ Child*).¹³⁶ The juxtaposition of the figures and the earthy tones in the composition are drawn, again, from Pompeian frescoes (Fig. 39). The quest to break the surface of the painting down into geometric shapes that Picasso began here and would later lead him to the pre-cubism of *Les Demoiselles d'Avignon* may have been influenced by the Roman mosaics praised by the painter M. Denis.¹³⁷ The title of his study, *Théories 1890-1910. Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (Theories 1890-1910. From Symbolism and Gauguin towards a New Classical Order)* helps us to understand the context in which Picasso's Gósol process developed.

In Gósol, the harvest celebration had a particularity: the belief in a genius of wheat referred to as "the buck" (the male goat), the spirit of the last wheat.¹³⁸ It is a native genius, a precursor of Greek and Roman deities such as Demeter, Persephone, Ceres, and Cybele. According to the tradition, whoever prevailed over the buck ensured plentiful crops, wealth, and prosperity for his home (Fig. CC. 3, *Nude and Faun*, 1906).¹³⁹ The last wheat was considered to be the vessel for a genius (the buck) who granted prosperity and merited special worship. During the Greek and Roman periods, the gifts offered to him were shared with or transferred to the goddesses mentioned above,¹⁴⁰ who were associated with the *Peasant Girls from Andorra* and the *Woman with Loaves*.

In the Berguedà region (Gósol), the oldest participant in reaping and gathering the harvest was considered the patriarch of the farmwork, and his opinions prevailed.¹⁴¹ Originally, the male figure in *Composition: The Peasants* was Josep Fontdevila (over

ninety years old, possibly the patriarch?) (Fig. 40), Picasso's innkeeper, still active as a farmer and smuggler. Picasso was fascinated by Fontdevila's personality, and the gruff peasant grew fond of the painter, as well; they developed a bond of mutual admiration. Upon his return to Paris, Picasso worked on his portraits of Fontdevila, and the artist's last self-portraits (when he was also past the age of ninety) remind us of the images of Fontdevila.¹⁴²

The main figure in *Composition: The Peasants* was Fontdevila's granddaughter, about twelve years old at the time.¹⁴³ This child contracted an illness that may have been contagious and deadly, causing Picasso's departure from Gósol.¹⁴⁴ Fontdevila's granddaughter, holding a bouquet, was the bearer of death. As we know, another young girl, Persephone, has traditionally been portrayed with a bouquet or a basket of flowers to suggest the moment when she was abducted by Hades (while gathering flowers). Persephone, the goddess of death through her marriage to Hades, is also the goddess of fertility (symbolized by flowers, among other elements).¹⁴⁵ Persephone is one of the successors to the buck in the Greek world; her name means "the bearer of death." Persephone dies and is reborn cyclically, like wheat. At several different moments, Picasso painted Persephone as a girl with flowers: *Family of Saltimbanques* (1905) and *Blind Minotaur Led by Little Girl with Flowers* (1934) (Fig. 41).¹⁴⁶

As I mentioned earlier, the male figure in the first sketches for *Composition: The Peasants* appears to be Fontdevila, but in later drawings and in the final oil painting, he is transformed into a young man. Given the connection between Picasso and Fontdevila, as well as the artist's identification with a young man from Gósol (as we see from his signing "Pau" or "Pau de Gósol" in his letters, some written in Catalan), this could be yet another one of the painter's self-referential portraits. Thus, a young man from Gósol (Pau de Gósol?) would appear next to Fontdevila's granddaughter, who, like Persephone, is the *bearer of death*. Persephone renders the land dead and barren during the six months (autumn-winter) when she disappears into the kingdom of death, ruled by her husband Hades. Plenty returns to the soil when she resurfaces on the earth (spring-summer). Therefore, Persephone, like the grain of wheat, is buried in the winter and reborn in the spring.¹⁴⁷ She is the goddess of wheat and of plenty, while the buck is the male genius of wheat. The Gósol harvest ceremony of the search for the buck harks back to ancient roots and evokes the eternal cycle of death and resurrection in nature and in man—a cycle that is also symbolized by the fan in *Peasant Girls from Andorra*.

Picasso endows *Composition: The Peasants* with the atmosphere of an ancient ritual celebration, much like the sacrificial or Bacchic¹⁴⁸ processions we see in Pompeian paintings (*The Triumph of Bacchus: Offering a Bull for Sacrifice*; and *Caponna, Bacchic Procession*, among others), some of which had become widely known even earlier than 1906. But Picasso's models appear to have been drawn from a later painting that also evokes these ceremonial processions. I am referring to *View of Delphi with a Procession* (Claude Lorrain, 1673) (Fig. 42). Lorrain had never been to Delphi, but living in Rome he had access to models from the classical world that he reinterpreted for his patrons, in this case the erudite Cardinal Camillo Massimi. Among the members of the procession to Delphi (the temple dedicated to Apollo six months a year and to Dionysus/Bacchus the other half a year) we find the pair that would appear to have inspired Picasso for *Composition: The Peasants*.¹⁴⁹ The painting shows a woman dressed in blue and holding a table (a small altar?) on her head, which she secures with her right hand while her left leans on a child wearing a white robe. The child (a girl in *Composition: The Peasants*) is carrying a small sculpted figure of sorts that Picasso replaces with a nosegay; this boy is almost caught between the woman's legs, like the girl in Picasso's painting. The movement of the legs, feet, and robe (quite peculiar) are exactly the same in Lorrain's work and in Picasso's; the lack of proportion between the Gósol oxen and the man is similar to that between the Delphi bull and its leader. The cube on the shoulders of the male figure from Gósol occupies the same space as the sculpted table in Lorrain's painting, and the crescent-shaped wreath of flowers painted by Picasso is similar to the one on the shoulders of the young man in a brown robe next to the child mentioned above. Curiously, Picasso cuts his protagonist's pant legs above the knee, at the same length as the robe in Lorrain's piece. The graceful female figure in the foreground of the Delphic procession moves her legs in the same way as Picasso's girl, and carries a basket of flowers on her head. The exaggerated stylization of the figures, characteristic of this final period in Lorrain's production,¹⁵⁰ is also present in Picasso, although until now it had only been attributed to the influence of El Greco. Lorrain depicted other processions at Delphi, but the elements in this version from 1673 show many similarities with his *Landscape with Bacchus at the Palace of the Dead Staphylus* (1672). The presence of a young man crowned with a wreath guiding the group as he plays the aulos in *View of Delphi with a Procession* (Fig. 42) also suggests the Bacchic nature of this gathering.

Aside from providing us with ideas about Picasso's models, a joint examination of both paintings (*View of Delphi with a Procession* and *Composition: The Peasants*)¹⁵¹

highlights the spirit that Picasso wished to convey in his work: that of ancient pagan ceremonies. That is how the painter must have perceived the festivities in Gósol.¹⁵²

During his stay in Gósol, Picasso had the privilege of witnessing the last vestiges of fertility rites in the local agricultural celebrations. Through the magic of painting, the artist became an active participant.¹⁵³ The Gósol rites offered him an opportunity to relate to the gods and control the forces of nature (the artist always considered himself to be a god, a sorcerer, or a *monseigneur*).¹⁵⁴ Thus Picasso would gain control of fertility, and fertility is also manifested in an artist's work.¹⁵⁵

The couple in *Composition: The Peasants* is crucial to the development of *Peasant Girls from Andorra*. The transformation of its two figures converges with the metamorphosis of the *Peasant Girls from Andorra*. They merge together and this union eventually leads to the *Two Nudes* at the MoMA, forerunners of *Les Demoiselles d'Avignon*.

According to Picasso, "With some canvases, we have children; with others it's impossible. Afterwards the good ones become our guides. Canes for our old age! They keep coming and coming! Like pigeons out of a hat."¹⁵⁶ Picasso had many children with *Peasant Girls from Andorra*; in less than a year, they had borne *Les Demoiselles d'Avignon*. The Gósol fertility rites had been effective.

The Peasant Girls from Andorra

Just as Gauguin moved to the Marquesas Islands searching among their idols—and their women—for older cosmogonic truths than the ones he had found in Tahiti, Picasso also perceived two peasant girls from Andorra as a symbol of a more primitive world¹⁵⁷ than that of Gósol; a world which, as I mentioned earlier, was more heavily dependant than that of its neighbors on the cycles of nature for its survival.

Peasant Girls from Andorra. The Importance of the Fan, a Sign

The dimensions of *Peasant Girls from Andorra* (Figs. 1, 44) are indicative of a studio piece probably based on more or less realistic, life-drawing sketches inspired by Pompeian models and Romanesque masks. The model that Picasso probably took into account was Pierre Gusman's reproduction of the fresco known as *The Luncheon* (Fig. 3), from which he had already used the male model in *The Harem* (Figs. 5, 22). Picasso's source of inspiration for certain aspects of the young Andorran girl on the right was the main female figure in the fresco. There are some noteworthy

coincidences, such as the movement of the arms, the hands, the headdress, the curls sticking out from under it, the contour of the face, the impassivity, the shadowing, the line, and the lack of proportion between this figure and the one on the left. The artist also recreates the contrast between the frontality of the right-hand figure and the angle at which the one on the left is placed. The movement of the latter's arms is different, and here the box held by the Pompeian girls is replaced with a fan. The face of the smaller figure, less clear in the Pompeian fresco, is redefined by Picasso. The artist carries over her expression from the wall painting, as well as the shadowing and the headdress, but structures the face differently: like a Romanesque mask. In *Clothed Woman and Nude Woman* (Metropolitan Museum, New York, Fig. PA. 1), Picasso picks up the opposition of nudity and dress from the Pompeian original. Other drawings such as the small-format, quickly-sketched *The Couple* (Fig. 43) and *Woman with a Fan* (Fig. 45) could have been former or contemporary notes. If we compare these drawings with *Peasant Girls from Andorra*, we are struck by the artist's careful treatment of the latter. The line is delicate, slow, almost loving, conveying a sense of calm. They show the rigidity of classical statuary. The sketches depict ordinary women, whereas the *Peasant Girls* are closer to the dignity of the portraits of Fernande as divine.

The artist has studied the figures' posture, the movement of their arms, their fingers, their heads, their hair. He has studied the compositional effect of the empty and full spaces in the center, the balance between the hand movements, and the line of the jacket collars. Picasso's art transforms a couple of ordinary mountain girls into hieratic figures, removed from the viewer yet affectionate towards each other. They could be a mother (the shorter one) and daughter (the taller figure) or two friends.¹⁵⁸ Their gazes seem to be focused inward rather than outward; they are reserved, mysterious.

Their oval faces, straight noses, and thin figures are also characteristic of the women from the mountain region of Andorra, Pallars, and Gósol. Their clothing consists of the typical garments that even the poorest owned for festive occasions;¹⁵⁹ they appear to be dressed for a dance.¹⁶⁰ Their jewelry is limited to two pins. The fan stands out in this context of austerity, particularly considering that it was not an item these mountain women usually owned.¹⁶¹ This detail has passed unnoticed so far, having been attributed to Spanish women in general, without considering that in the mountain villages of Catalonia and Andorra women did not have fans.¹⁶² The fan is just as contrived here as the gesture of the woman's arm, placing it right in the middle

of the drawing. In *Peasant Girls from Andorra*, Picasso placed the fan he had discretely given to the young woman in *The Couple* at the center of the composition. For some reason, Picasso attributes importance to this object, which, as I mentioned, is out of place here.¹⁶³

The piece bears the seed of its own evolution: before the artist had finished drawing the skirt on the second woman, he began working on the transformation of the head of the first, which, as I mentioned above, was by no means clearly defined in the Pompeian wall painting (*The Luncheon*, Fig. 3). The superimposition of the study for the head on the skirt of the young woman on the right suggests another one of the Pompeian models that Picasso had taken into account for this composition: *The Knucklebone Players* (Fig. 51). As he did in his portraits of Fernande, here again Picasso steps back from the physical model and likens the woman's features to a prototype of the Romanesque mask. The Romanesque mask is the common trait in the different portraits produced during that summer in Gósol, and, as I mentioned earlier, it enabled Picasso to venture beyond physical representation and convey the divine soul of the sitter.

It was not the first time Picasso had drawn a fan in a work that was difficult to interpret. The enigmatic fan in *Peasant Girls from Andorra* is equally mysterious in *Woman with a Fan* (Fig. 47), painted by the artist the previous year. In that work, a young woman appears to wave goodbye to someone with her right hand while holding a fan in her left in a rather unnatural gesture. As we saw in the portraits of Fernande and in other works, Picasso transforms the real woman, sketched in a preliminary study (Fig. 46), into a distant, superior, different being in the final piece. He starts off with a physical likeness and ends up revealing the inner soul.

Meyer Schapiro discovered that the model and movement in *Woman with a Fan* evokes that of Augustus in *Tu Marcellus eris* (Fig. 48), painted by Ingres.¹⁶⁴ To further elaborate on this notion, I may add that since Picasso's borrowing of styles is hardly ever arbitrary and often carries over something from the original, delving deeper into the meaning of Picasso's work can help us to observe that original piece. In *Woman with a Fan*, the black fan replaces the position of the body of Augustus' sister Octavia (in *Tu Marcellus eris*), who has just fainted upon hearing about the murder of her son. The murder of Octavia's son was probably induced by Augustus's wife Livia, who glances at Octavia's body from the left. Based on my examination of the portraits that Picasso made of his lover Madeleine, I would assume that the figure in *Woman with a Fan* could very well be Madeleine. At the time, she was also immersed in the pain of having lost a child—a somewhat comparable

situation to that of Octavia, since Madeleine had sought an abortion.¹⁶⁵ And the abortion was either consented to or induced by Picasso. He had just begun a new relationship with Fernande Olivier, and Richardson suspects that this was one of the reasons for the abortion.¹⁶⁶ Livia had ordered the murder of Octavia's son, the successor of Augustus, so that her own son would replace him as the heir. To adopt an aesthetic model and its spirit, Picasso may have identified his family drama with a classical archetype. He raises the suffering and sacrifice of his own small group to a higher, eternal realm. And, as the artist knew very well, to rework a master's version is to conquer a part of its eternity.¹⁶⁷

In *Woman with a Fan* (Fig. 47), the closed black fan (held in a strained pose) that replaces Octavia's body is a sign that speaks of death. As a folding object, the fan is associated with the phases of the moon, waxing until it is full and then waning until it vanishes, only to be reborn a few days later in a never-ending cycle of death and resurrection. As a lunar symbol, it is related to women and their fertile cycles.¹⁶⁸ The fan suggests life and death, female fertility, and its dependence on the cosmos.

One year later, Picasso recovered the fan and its meaning in *Peasant Girls from Andorra*. The symbolism of the fan (associated with fertility-death-resurrection) is present in many pieces from the Gósol period, given that the celebration of fertility is the purpose of many agricultural festivities. At the time, this purpose happened to coincide with Picasso and Fernande's wishes as a couple: to conceive a child, the reverse of the situation that the artist had experienced with Madeleine. Madeleine's folded black fan (death) becomes transparent in *Peasant Girls from Andorra* and is occasionally opened in the Gósol drawings (Fig. 45).

But let us return to the mountains and to the *Peasant Girls*. Andorran women's dependence on the cycles of nature for their survival reinforces the symbolism of the fan. Placed between the two women, it is the key for interpreting the piece and its future development. When Picasso strips the two women of all their garments and ornaments, leaving them completely naked, curiously the fan remains between them (Fig. 49). Clearly it is not an ornament related to a dance (in *Peasant Girls from Andorra*), as peasant girls certainly did not dance naked in the village square carrying fans. They danced in their best dress and without fans. Given its placement and its link to female fertility, the fan could also refer to a possible mother-daughter relationship between the two peasant girls. I do not believe that we can interpret the fan as an indication of their intention to go to a dance, whereas their dress—their Sunday best—their pose, and the series of dance-related

drawings that Picasso produced during that period do support that view. In Paris, Picasso discarded the fan from the composition and the notion of fertility manifested itself in the bodies of the two women who had appeared as rather androgynous until then.

According to Gary Tinterow, *Peasant Girls from Andorra* (and other sketches of dancers) was intended for the composition I mentioned earlier, titled *The Dance*,¹⁶⁹ as was also the case of *Boy with Cattle and Composition: The Peasants*.¹⁷⁰ The latter two, as I mentioned before, were related to fertility ceremonies and dances. And it is important to remember that dance was a pantomime of metamorphosis, and required a (Romanesque?) mask to both conceal and enable the dancers' transformation into gods or demons, as would occur with the metamorphosis of *Peasant Girls from Andorra* in Paris.

Two Pairs Meet in Paris: *Peasant Girls from Andorra* and *Composition: The Peasants* (Autumn-Winter 1906)

Upon returning to Paris (August 17, 1906), Picasso worked separately on two images of couples: *Peasant Girls from Andorra* and *Composition: The Peasants*, both of which were hypothetically part of a broader composition on the subject of dance in his *Carnet catalan*. As we saw earlier, the painter had already stripped the *Peasant Girls* naked, and given his reputation as a womanizer, when Picasso strips a woman naked, we all think, "What a reveler." And indeed, Picasso loved women, but he was also a genius and ventured further. He explored women in all senses, not just at the physical level. Clothing protects our privacy (otherwise, why bother wearing any in the summer?) and when Picasso undresses a woman he removes that outer shell to seek what is most private and sacred within her. By undressing the *Peasant Girls*, Picasso did as he had done in Gósol with Fernande (*Reclining Nude, Nude with Joined Hands*),¹⁷¹ searching within her for the spark of her divine soul, and the soul has traditionally been depicted as naked.

In Paris, the *Peasant Girls from Andorra* experienced the same transformation as the dancers. In *Two Nudes* (H. Liesenfeld collection, Figs. PA. 2 and 52) they became clearly Pompeian, and Picasso was also transformed into a Pompeian artist. Just a few weeks earlier, the artist had signed as "Pau de Gósol" and was transformed into a local villager. At this point, he signed "Picasso fecit," identifying with the signature of the painter of the Pompeian fresco (also monochromatic) on which it was, in a sense, inspired: *The Knucklebone Players* (Fig. 51).¹⁷² Picasso gradually transformed the *Peasant Girls*, accentuating the more

fertile traits in their bodies and occasionally conveying the notion of fecundity with milk springing from a breast (*Two Nudes*, Ronald Lauder Collection, Fig. PA. 9). However, the artist also wished to introduce a primitive element that would place these women in the archaic world of mountain rites, and he turned the *Peasant Girls* into characters so primitive as to become ape-like (*Two Nudes*, Contemporary Art Establishment, Zürich, Fig. PA. 8). In this drawing, again, they could be mother and daughter.

Meanwhile, he continued to work on the couple in *Composition: The Peasants*, originally based on the old smuggler Fontdevila and his granddaughter (Fig. 41). But, as we saw earlier, they too were transformed. Fontdevila was rejuvenated and probably became "Pau de Gósol" (Picasso himself, Fig. 38). We must also remember that during the same summer (as in previous years) the artist had identified with Bacchus in *The Harem* (Fig. 22), and one of the alter egos of Bacchus is, precisely, the buck, the protagonist of the Gósol festivity. Finally, we must also bear in mind that Fontdevila's granddaughter (the bearer of death) is Persephone as well. The "curious metamorphosis"¹⁷³ of this pair can be understood by reading the Picassian signs related to the buck festivity in Gósol.

In the Paris drawings, Bacchus is literally portrayed as a buck (one of Bacchus's alter egos) and tempts a young Gósol girl with the pleasures of the horn of plenty (*Nude and Faun*, Solomon R. Guggenheim Museum, NY, Fig. CC. 3), since according to the local tradition whoever finds the spirit of the last wheat (the buck) will be endowed with great riches all year round.¹⁷⁴ The buck offers himself and the prize to the young searcher (Fontdevila's granddaughter-Persephone).

The buck will not only fertilize the wheat field, but his love (see the Cupid in *Nude, Faun, and Cupid*, Picasso Estate, Fig. CC. 4) also transforms the young girl into a fertile woman (*Nude and Faun*, The Alex Hillman Family Foundation, Fig. CC. 6). The figure of the girl takes on the proportions of a prehistoric Venus and becomes, in and of herself, the archaic image of fertility. The buck is no longer necessary as a symbol of fertility, and disappears in sketches thereafter.

Picasso's buck can be as primitive as the genius or the god of grain in cave paintings (*Cueva de Los Letreros*, Fig. 53), or more elegant, like the satyrs in the Pompeian tripod from the House of Julia Felix (Fig. 54). The image of the buck can also be identified with that of Pan, the Bacchic deity who protects the plant world and fertility, the lover of nymphs such as the hamadryad depicted in the Pompeian mosaic *Pan and Hamadryad* (Fig. 55). Hamadryads

evoke the spirit of the tree they inhabit, and they die when the tree is cut down. In his series with fauns, cupids, and nudes (Figs. CC. 3, CC. 4, CC. 5, and CC. 6), Picasso presents images of these mythical creatures which in the course of history have been associated with fertility, death, and the rebirth of nature.

At a certain moment, Picasso traces the independent development of the pairs constituted by the *Peasant Girls from Andorra*, on the one hand, and by the buck and the young girl, on the other, merging them into one single project. In a style that essentially picks up the traits of Romanesque art, Pompeian painting, and archaic sculpture, the artist transcends the physical model of the *Peasant Girls from Andorra*. From behind the masks of these regular dancers, Picasso (over the course of a long journey) draws out the spirit of two goddesses. As we know, Demeter and Persephone are referred to as "the two goddesses (To Theo)". Mother and daughter jointly preside over the Eleusinian cult, the cult of wheat, the cult of the cycle of death and rebirth announced by the *Peasant Girls*' fan. It is the cult closest to the primitive mother earth. In the process described here, the Persephone of Gósol (the girl with flowers bearing death) from *Composition: The Peasants* has merged into the *Peasant Girls from Andorra*. This is at once the dance and the journey of the *Peasant Girls from Andorra*, two young women from the mountains who became the *Two Nudes* (Fig. 60) at the Museum of Modern Art in New York.

In *Two Nudes*, Picasso may have been evoking Demeter and Persephone, the two goddesses, as they are depicted in the Greek bas relief (Fig. 58), without an age difference because they are divine and timeless. Some of the gestures in *Two Nudes* are drawn from religious models. The hand of one of the figures resting on the shoulder of the other can be found among Pompeian priestesses (Fig. 56),¹⁷⁵ and the one opening the curtain is the hand of Michelangelo's Erythrean Sibyl (Fig. 59), turning the pages of the book of wisdom.¹⁷⁶

The *Two Nudes* at the MoMA open a curtain and invite us to enter their temple of initiation, precisely to gain wisdom and immortality of the soul.

From *Peasant Girls from Andorra* to *Les Demoiselles d'Avignon*. The Importance of the Curtain, a Sign

The sketches for *Les Demoiselles d'Avignon* (Figs. 61-65) show the transformation of the *Two Nudes* into the *Demoiselles*.¹⁷⁷ In these pieces, the curtain is the veil that separates the sacred from the profane, and the goddesses invite us, the viewers, to cross that boundary. They draw the curtain aside to tear away the

veil so we can advance towards our inner selves.¹⁷⁸ This advance takes place in their temple of initiation. In that temple, which from a Christian perspective is considered practically as a brothel, the deity is carnally united with the initiand.¹⁷⁹ In this union, the initiand will die (like the Gósol grain of wheat, buried in the winter, or the hidden moon) in the profane world only to be reborn in a higher realm (like the grain of wheat in the spring and the returning moon). The fan in the peasant girl's hands (a symbol of the eternal cycle of death and rebirth) and the agricultural rites of Gósol lead us to man's essential task: to die in the material world and be reborn in the spiritual realm.¹⁸⁰

At least since he painted *Decorated Frame* (1902, Fig. 11), the artist approached this process at different moments, and, as I mentioned earlier, the impact of the Boscoreale wall paintings spurred him on to focus his interest on the classical world. But Picasso needed to experience the values, the traditions, and the primitive art of Gósol first-hand in order to truly understand a cosmos that until then had only been partially and intellectually accessible to him. The experience stimulated the emergence of multiple aspects of this complex process associated with fertility, death, and rebirth. Most of the Gósol paintings are larger or smaller links in a chain that would eventually lead to the masterpiece, the *unicum: Les Demoiselles d'Avignon* (Fig. 66)—the piece that, according to the artist, was his first exorcism painting.¹⁸¹ Some of these Gósol pieces, such as *Girl with a Goat*, (remember the buck, the male goat) and *The Harem* (Fig. 22) have always been regarded as forerunners of *Les Demoiselles*, but the links that were found between them were confined to a merely aesthetic or sexual realm, thus contributing to a misconception of the subject as a whole.

The visible Picassian signs become invisible if one is not familiar with the history behind them. An increasing ignorance of the Ancient World and Gósol traditions, as well as the identification of sex with a mechanical urge sated in brothels, have hindered critics from approaching sex as the artist did—as something both sacred and wild, joining an animal drive with a mystical quest on the same stage. In *Les Demoiselles*, Picasso returned to the ancient sacred role of sexuality, the magic staging of procreation as a source of life and of spiritual development.

Peasant Girls from Andorra bears the seed of the most important painting of the twentieth century, *Les Demoiselles d'Avignon*. The cycle of death and rebirth that was presented in *Les Demoiselles* to achieve the divinity of the woman at the center of the composition was preceded by the transformation of the two Andorran *Peasant Girls* into goddesses,

following the dances and rites of Gósol. To dissociate Picasso's painting from the context of Gósol, of Romanesque art, and of primitive agricultural celebrations is to hinder the understanding not only of the artist's output from this period, but also of the long journey that the *Peasant Girls from Andorra* had to undertake until they reached *Les Demoiselles d'Avignon*, a major pagan-Christian theophany in which Picasso evoked the process whereby man attains divinity. The two Andorran women led us all the way to the brothel-temple where the cubist adventure began—but that is another story altogether.

Notes

1. The first version of this article was published in *L'Erol*, issue 108 (summer 2011) and was based on my doctoral thesis, *Iconografía picassiana entre 1905 i 1907. Influència de la pintura pompeiana (Picasso's Iconography (1904-1907). The Influence of Pompeian Painting)*, available at <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/>, defended on November 9, 2009, and directed by Dr. Lourdes Cirlot Valenzuela, Professor of Art History at the University of Barcelona (specializing in twentieth-century art). Picasso Administration later translated the *Pageses d'Andorra* article into English, Spanish, and French, and published it in its *Ojo, Le Journal* online publication on the official Picasso website. It is available at the following links:

Spanish: <http://www.picasso.es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=andorre/texte_article.php>

English: <http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=andorre/texte_article.php>

French: <http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=andorre/texte_article.php>

The article that summarizes the thesis, "Iconografía picassiana, 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana" (published in *Goya* magazine, issue 335) was awarded the 2012 Bleca prize by the University of Barcelona. *Ojo, Le Journal*, (the Picasso Administration website) published and translate the article into Spanish, English, and French.

Spanish: <http://www.picasso.es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=pompei/texte_article.php>

English: <http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=pompei/texte_article.php>

French: <http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=pompei/texte_article.php>

2. I would like to thank the authors for their brilliant contributions to this publication. Dr. Josefina Roma has worked with the unpublished notes by Batista i Roca, of which she is the custodian (and currently in the process of transcribing them). The information provided clarifies the questions that some anthropologists were raising about the reliability of Joan Amades's compilations. With his field work in the area of Andorra and Gósol and his examination of provincial archives, historian Dr. Carles Gascón has succeeded in presenting a clear overview of the relations between Gósol and Andorra around 1906.

3. Regarding the influence of Gauguin, see John Richardson, *A Life of Picasso* (vol I, 1881-1906, pp. 456 and 463). Madrid: Alianza Editorial, 1997 and New York: Random House, 1991.

4. Amades, Joan (1952). *Costumari català* (vol III, pp. 335-342, 693-697). Barcelona: Salvat Editors. *Diari de la Renaixença* (1883). I especially recommend reading the two articles by Dr. Josefina Roma included in this publication, and those by Isabel de la Parte and Dr. Carles Gascón. For a perspective with a stronger focus on art, see that of Dr. Mercè Vidal.

5. Boncompte Coll, Concepció. "Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeiana" (*Picasso's Iconography (1904-1907). The Influence of Pompeian Painting*), doctoral thesis directed by Dr. Lourdes Cirlot and defended on November 9, 2009 at the University of Barcelona (see

www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323) and the article "Iconografía picassiana, 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana," published in issue 335, June 2011, *Goya* magazine. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

Dr. Alix Barbet, author of numerous works about Pompeian painting, has recently published two volumes titled *La villa de Boscoreale et ses fresques* jointly with Annie Vierbanck-Piérard (2013, Rennes: ed. Errance). Barbet, an international authority on the subject, has been kind enough to participate in this publication by confirming the influence of the Boscoreale frescoes and Pompeian painting during this period of Picasso's production. Her article provides information about the mentioned frescoes and specific findings about their influence on other artists of that time. I recommend her article for all those interested in the subject.

6. To further explore the transition from the Roman world to the Romanesque, as well as the influence of Romanesque art on Picasso, see the interesting article written for this publication by Dr. Rosa Alcoy, Professor of Art History at the University of Barcelona.

7. Pierre Daix was the foremost representative of this perspective. As he explained, "Picasso is provoked by Ingres, and he will not stop until he outdoes him in the classical realm, with works of unparalleled nobility, such as *Boy Leading a Horse* (early 1906) or his distinctly Greek nudes, such as *Two Youths* or *The Toilette* painted in isolation in the Catalan village of Gósol... [...] It is fascinating that Picasso's stay in Gósol, where he faced the psychological challenge of Ingres, brings forth a new area of exploration. Based on the subjects drawn from everyday life in the Catalan mountains, he developed simplifications and abstractions whose common goal was to strip away all psychological elements from his characters." Antonio Bonet Correa, Pierre Daix, et al. (1981). *Picasso 1881-1981* (pp. 28-29). Madrid: Ed. Taurus. See also: Pierre Daix. "Picasso et la tradition française," several authors (2008). *Picasso et les maîtres* (pp. 72-87). Paris: Ed. Réunion des musées nationaux.

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

9. Dr. Jèssica Jaques has also noted the prevalence of greens and grays in Gósol, rather than ochres. Jèssica Jaques Pi (2007). *Picasso en Gósol. 1906: un verano para la modernidad* (p. 51). Madrid: Visor ("La Balsa de la Medusa"). Another dominant color in Gósol was the blue used to paint eighty percent of the openings and porticos facing the livestock pens. So I was informed by Domingo Mora from Cal Pelat in Gósol, in the discussion after my lecture about *Peasant Girls from Andorra* in Puigcerdà on October 11, 2010. In a course at the Philosophy Department of the Universitat Ramon Llull in July 2014, a student who knew Gósol well claimed that in a specific part of the area around the village there is a patch of land that is not grey, but sienna. I doubt that Picasso would have been aware of this fact, and as an isolated instance it cannot justify changing the entire chromatic character of Gósol. Given the rainfall in the spring of 1906 (Fernande Olivier complains about the unrelenting cold and rain in her letter to Apollinaire dated May 29, 1906, and in the same letter Picasso sketches their lodging under a curtain of rain), that year Gósol may have been greener than it is now. The color of the clay roof tiles that so appealed to Fernande were unlikely to have impressed a native like Picasso, considering that it is the most widespread roofing material in the Iberian peninsula. On the other hand, the color of the stone and the soil (gray) has not changed.

10. The articles written so far about *Peasant Girls from Andorra* have been brief and usually appeared in exhibition catalogues focusing on other main subjects. The most interesting of these pieces is by Gary Tinterow (1981), *Master Drawings by Picasso* (pp. 70-71), a catalogue published by the Fogg Art Museum in Cambridge, Massachusetts. The catalogue for the *Picasso 1905-1906* exhibition includes an article on *Peasant Girls from Andorra*, jointly with other equally interesting drawings of dancers. Several authors (1992). *Picasso 1905-1906* (pp. 326-331). Barcelona: Electa.

11. To understand the relationship between Gósol and Andorra around 1906, aside from seeing the information provided in the present article, it is essential to read the essay by Dr. Carles Gascón, a historian focused on the Seu d'Urgell area (between Gósol and Andorra), included in this publication. His text is an in-depth study, the result of ample field work and archival research.

12. In the course of the discussion after my lecture on *Peasant Girls from Andorra* at the Town Hall in Andorra la Vella (May 19, 2010), Father Ramon de Canillo (Andorra) explained that in La Seu d'Urgell and, in general, throughout the Pyrenean mountain region, Andorrans, the poorest natives of the area and those most closely bound to the land, were referred to as

"peasants from Andorra" rather than "Andorrans" or "people from Andorra"; the term "peasants" was added because they were the most primitive population in the region. Father Ramon learned this term from his father, who, like him, was born in Urgell and had connections with La Seu, where he completed his military service in 1920. Several authors (2004). *Andorra i els seus veïns del sud* (16a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, August 23, 2003). Andorra: Societat Andorrana de Ciències. Ventura Roca i Martí explains in "L'Alt Urgell i Andorra" (p. 84): "Our grandparents considered Andorra a poor country of shepherds and people who lived off the land and the livestock."

13. The piece was a gift from the banker Robert Allerton and continues to be held at The Art Institute of Chicago. Information provided to the author by Emily Vokt Ziembka, Collection Manager, Department of Prints and Drawings, The Art Institute of Chicago, on November 30, 2010.

14. Information provided to the author by Emily Vokt Ziembka, Collection Manager, Department of Prints and Drawings, The Art Institute of Chicago, on November 30 and December 10, 2010.

15. *Peasant Girls from Andorra* is not, as some have suggested, a title made up by Americans who were unaware of the existence of Gósol. In 1931, the piece was reproduced in *Parnassus* magazine with the title *Paysannes d'Andorre*. *Parnassus*. Vol. 3, Issue 3, March 1931, pp. 52-53.

16. The new titles arbitrarily created by Palau have also caused confusion on other occasions. Richardson is critical of Palau's renaming of *Montrouge in the Snow* (1917), "which Palau has arbitrarily renamed *Rococo Composition*," and adds, "when ignorant of a work's provenance, Palau deems his useful corpus of plates by wrongly attributing works to 'the artist's heirs.'" John Richardson (2009). *A Life of Picasso* (vol III, p. 75 and note 33 in chapter 6, 1917-1932). London: Pimlico, Random House.

17. The artist asked Daix to change certain titles. See, for example, the correction for *Woman in a Mantilla*. According to Daix, "Picasso chose to make the change when the illustration was already set in this section of the catalogue." Pierre Daix; Georges Boudaille. *Picasso 1900-1906* (p. 308). *Catalogue raisonné*. Ed. Blume. Barcelona, 1972 (first edition: Ides et Calendes. Neuchâtel, 1966).

18. Daix, Pierre. *Catalogue raisonné*, 1900-1906. XV. 55 and Z. VI 763.

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

20. Daix, Pierre. *Catalogue raisonné*, 1900-1906. XV. 38.

21. Daix, Pierre. *Catalogue raisonné*, 1900-1906. XV. 38.

22. Daix, Pierre. *Aldeanas de Andorra. Catalogue raisonné* (p. 296).

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

24. Palau i Fabre, Josep (1981). *Picasso vivant 1881-1907* (p. 470). Albin Michel. Paris (first edition, Ed. Poligrafa, 1980).

25. A friendship, or relationship, that was not like the one Picasso had with his poet friends Max Jacob, Apollinaire, or even Cocteau, between whom there was a constant exchange of ideas and mutual enrichment. See Josep Palau i Fabre (1997), *Estimat Picasso*. Barcelona: Edicions Destino.

26. The postmark on the letters from Fernande Olivier (Picasso's lover who traveled to Gósol with the artist) to Apollinaire is from Tuixent. In Tuixent and the La Vansa and Fórnols valleys there were traveling Andorrans on their way to Gósol (see the article by Dr. Carles Gascón in this volume). In one of his letters to Fernande and Picasso, Apollinaire refers to the couple as *chers andorrans*. In her memoir, Fernande describes Gósol as a village overlooking an Andorran valley. She may have thought that the valley of La Vansa and Tuixent, from which the Andorrans arrived in Gósol, was part of Andorra. In any case, there were Andorrans in Gósol, and within Picasso's inner circle (Fernande and Apollinaire) we see a close association between Andorra and Gósol. For this correspondence, see Pierre Caizergues and Hélène Seckel (1992). *Correspondance Picasso - Apollinaire* (p. 53). Paris: Gallimard. Réunion des musées nationaux.

For the descriptions by Fernande Olivier:

Fernande Olivier (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. Barcelona: Ed. Parsifal. Loving Picasso. *The Private Journal of Fernande Olivier*. New York: Harry N. Abrams, Inc, 2001. First edition: *Souvenirs Intimes. Écrits pour Picasso*. Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1988.

27. Josep M. Farràs, the owner of Cal Coma café in Fórnols (La Vansa valley) told me in June 2010 that his great-grandfather worked in such conditions and returned to La Vansa on Sundays.

The first mining companies in the Berguedà region were founded in 1851, but it was not until 1904, when the narrow-gauge railway reached Guardiola, that they went into full production. In 1906, construction also began on the Collet hydroelectric power plant, which would eventually supply electricity to the mines. Source: ca.wikipedia.org/wiki/Mines_de_Salades, accessed on May 6, 2011.

28. Many Andorran families sent their daughters (ages 10-12) away as houseservants and their boys to work as farmhands. See Adelaida García Puy and Montserrat Ronchera Santacreu (2006). *Dones d'Andorra*. Andorra: Crèdit Andorrà i Gala.

29. Andorran girls would go to work in Spain and France from the age of 10 or 12 on. Sometimes the smugglers were actually in charge of delivering them, as explained in Adelaida García Puy and Montserrat Ronchera Santacreu, *op. cit.* (pp. 128, 154, 206, and others). Relationships between families and their housemaids were not cold and hierarchical in the mountain villages. Sometimes the girls were young relatives from other villages or valleys who went to earn some money and learn. They were usually treated like family members. This occasional employment arose from personal contacts, not from any sort of professional service that hired girls from the Pyrenees to work as housemaids in Barcelona.

30. To get a sense of the degree of poverty in early twentieth century Andorra, see, among other works: Several authors (2004). *Andorra i els seus veïns del sud*. Andorra: Societat Andorrana de les Ciències. 2004; Adelaida García Puy and Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.*

31. The article by Josefina Roma ("Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol") published in this volume describes how the groups of reapers moved from one valley to the next. Dr. Roma also points out that certain customs from La Massana and Andorra were also observed in Gósol. She explains in generic terms that these festivities could emerge from the places of origin of the reapers, who then spread their customs elsewhere. It seems logical to assume that groups of Andorran reapers would have traveled to Gósol.

32. Some Andorrans traveled through the mountains buying and selling oil, rice, salt, and other goods. See Adelaida García Puy and Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (p. 305).

33. The people who lived in the mountains gathered for the livestock fairs at Organyà, Salàs, La Seu, and Andorra la Vella. See Adelaida García Puy and Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (pp. 120 and 197, among others).

34. There had been marriages between Berguedans and Andorrans. See Adelaida García Puy and Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (p. 275).

35. Josep M. Farràs, the owner of Cal Coma café in Fórnols, told me on June 7, 2011 that one of the women who owned Cal Teixidor de la Massana (Andorra) was a descendant of the Cal Climent household in Fórnols. This fact was unclear to me when I spoke with one of the sons of the elder from Cal Teixidor on the telephone, and Josep M. Farràs and his family insisted that I speak directly with the elder of Cal Teixidor. Josep M. Farràs's great-grandmother on his father's side was also from La Massana. Exchanges and marriages among people from the valleys of Gósol, La Vansa, Tuixent, and Andorra were constant, and the presence of Andorrans was common in all these small villages.

In a later interview (winter of 2014) with Josep M. Farràs, his wife, his son, and his mother (Mercè Gispert, b. 1929, Lles de Cerdanya) they gave me more information based not only on their memories but also on a family tree and notes about the family. An ancestor from Cal Coma married an Andorran woman and moved to Fórnols: Jaume Baró (from Os de Civís) married M. Àngela Cirés (from L'Aldosa, La Massana). To sum up my notes, it turns out that this family, like others in La Vansa and Fórnols, had relatives in Civís, Os de Civís, and Sant Joan Fumat, and there were often marriages between people from these villages and their Andorran neighbors. Likewise, people from La Vansa and Fórnols married villagers from the small towns along the Andorran border, establishing family ties with Andorrans. Apparently now many have family members in Andorra, such as the owners of the Ponts Bartomeu jewelry store, on the Bartomeu side of the family. He did not remember when the two families were joined. They also have relatives in Sant Julià (Can Jaumet, the owners of the gas station). He believes that the family connection is through the relatives from Civís.

I was told about other natives of these valleys with relatives in Civís and family ties to Andorrans (the father and the uncle of

Joan de Cal Gabatx, whose last names are Areny Farràs). They suggested that I contact Neus Céspedes (with whom I have not yet spoken), who is apparently very knowledgeable about these relations in Andorra.

As to the length of the journey from Fórnols to Gósol, it is apparently over a three-hour walk; from Tuixent to Gósol there is a one to two-hour walk. Josep Farràs described an ancestor of his who worked in Saldes and lived in Gósol mid-week; he would join his friends to celebrate the village festivities in Tuixent every year, and afterwards, instead of walking back to Fórnols, they would go directly to Gósol after staying up all night.

In Sant Julià (the first parish in Andorra, near the border with Spain and La Seu d'Urgell) there are at least two families who seem to come from Gósol. One is the family of Isabel Escuder, from Cal Jossa. In February 2014, Isabel told me that her great-great-grandfather, Jaume Riera, was from Jossa and married a girl from Gósol whose last name was Cortina (from Cal Mitjaire) around 1860. Apparently after their marriage they moved from Gósol to Sant Julià and her great-grandfather (Bonaventura Riera Cortina) was born in Sant Julià. Her household is still known as Cal Jossa, because her grandfather, her father, and she liked this name, which refers to the family's place of origin. Her house still has the same name even though it is no longer in the same location and was built 50 years ago. Isabel believes that her grandparents arrived from Gósol after their marriage (neither one of them must have been heirs) and that, since they bought land in Sant Julià, they probably had received a dowry.

After the lecture I gave in La Seu in 2010, Conxita Cases, from Cal Vermell in Sant Julià, mentioned that her family was originally from Gósol, as were others who had settled in Sant Julià. When I spoke with her again in 2014, she told me that years ago she had gone to Cal Vermell in Gósol to ask about her relatives, but someone in the family was ill and they were unable to receive her. Her house in Sant Julià is also called Cal Vermell.

Albert Villaró, on the other hand, told me that the family of the former mayor of La Seu, the Cal Ganyet family, was also originally from Gósol. In his article published in this volume, Dr. Carles Gascón provides information about the relations between Gósol, La Seu, and Andorra. Ramon Ganyet is one of the interviewees (notes 12 and 13).

Since my article is neither an ethnographic nor a historical study, I believe that the examples mentioned here, which also suggest other relationships that could be examined, are enough for conveying to those outside the area that Gósol and Andorra had family ties, in addition to those resulting from smuggling, livestock fairs, etc., and that the valleys of La Vansa, Fórnols and Tuixent were an important link between Gósol and Andorra.

36. During those times, people were used to covering long distances on foot to attend dances, and young women were willing to do anything to go. See the book by Adelaida Garcia Puy and Montserrat Ronchera Santacreu, *op. cit.*, and Albert Villaró, "Dones avall, cabres amunt" in: Several authors (2014), *Andorra i els seus veïns del sud*. Andorra: Societat Andorrana de Ciències. 16a Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, August 23, 2003.

37. On the subject of smuggling, see the articles by Isabel de la Parte and Carles Gascón in this publication.

38. Olivier, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso* (p. 172). Barcelona: Ed. Parsifal. (First edition, *Souvenirs Intimes. Écrits pour Picasso*. Paris: Ed. Calmann-Lévy, 1988).

39. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906).

40. Father Ramon Rossell of Canillo told me in the spring of 2010 that during the hard times in the 1920s, one of his predecessors also did some smuggling.

See Adelaida Garcia Puy and Montserrat Ronchera Santacreu, *op. cit.* (pp. 70, 152, 171, 308 and others).

Smuggling was perceived similarly near the border between France and Italy. See Emilie Carles (1979) *La soupe aux herbes sauvages* (pp. 28, 29), Paris, Livre de poche. I would like to thank Deborah Bonner for suggesting this reading.

41. As told by Father Ramon Rossell of Canillo, in the discussion after my lecture on *Peasant Girls from Andorra* held in the Town Hall of Andorra La Vella on May 19, 2010.

42. For further information, see the articles by Isabel de la Parte, Josefina Roma, and Carles Gascón in this publication.

43. Freeston, Charles L. (2009). *The Passes of the Pyrenees*, quoted in *Els passos del Pirineu*. (L'Andorra dels Viatgers series, 5, "Els britànics"), Andorra. Published by the Andorran Ministry of Foreign Affairs, 2009.

44. Ventura Roca i Martí, in "L'Alt Urgell i Andorra" (Several authors. *Andorra i els seus veïns del sud -16*) Diada Andorrana XXXV Universitat Catalana d'Estiu. Prada de Conflent, August 23, 2003, Andorra. Published by the Societat Andorrana de Ciències. 2004, p. 84), explains: "our grandparents considered Andorra a poor country of shepherds and people who lived off the land and the livestock."

45. Alcover Sureda, Antoni M. (2006). *Dietari de l'excursió filològica 1906* (p. 99 and others). Barcelona: Proa, Alí Bei (Enciclopèdia Catalana).

46. Alcover Sureda, Antoni M. *Op. cit.* (p. 92 and others).

47. About the Romantic idealization of life in Andorra, see the article by Isabel de la Parte in this volume.

48. Not even Spanish soldiers were aware of Andorra's existence. "We heard that some soldiers had come down from the mountains. Five or six girls went to look at them. There was a leader in the group, a man about 40 years old, and apparently he asked what town they were in. The girls said they were in Andorra. 'Andorra, in Spain?' he asked. 'No, Andorra's independent, in the Pyrenees.' So the man asked, 'Who's in charge here?' and they offered to take him to the mayor." Adelaida Garcia Puy and Montserrat Ronchera Santacreu. *Op. cit.* (p. 94).

49. It seems unlikely that the French police would have known that shortly after Picasso arrived in Barcelona he left for Gósol; therefore, the artist himself must have provided that information. It also seems surprising that the files mention two stays in Gósol, the first in 1905 and the second in 1906. Daix, Pierre and Israel, Armand (2003). *Pablo Picasso, dossier de la préfecture de police. 1901-1940*. Paris: Ed. Acatos (Ed. des Catalogues Raisonnés). I would like to thank Antoni Ubach for pointing out the interest of this publication to me.

50. Barr, Jr., Alfred (1946). *Picasso: Fifty Years of His Art*. The Museum of Modern Art. New York; Fermitger, André (1969). *Picasso. Libraria Générale Française*. Paris: Ed. Poche. Exhibition catalogue: 'Picasso: Pastelle, Zeichnungen, Aquarelle'. Kunsthalle Tübingen (April 5 - May 25, 1986); Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf (June 6 - July 27, 1986); Stuttgart, 1986. ISBN 3-7757-0213-X.

51. Olivier, Fernande. *Op. cit.* (p. 82).

52. Letter sent by Apollinaire to Picasso and Fernande on June 22, 1906. Pierre Caizergues and Hélène Seckel. *Op. cit.*

53. See the article by Dr. Carles Gascón in this publication regarding this subject.

54. Charles Morice co-wrote *Noa Noa* with Gauguin. The sculptor Paco Durrio, a close friend of both Picasso and Gauguin, the former tenant of the painter's studio at the Bateau Lavori, considered Picasso to be the French artist's only possible successor. Picasso knew from Durrio about Gauguin's work and the quest behind it. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pp. 263-264, 1881-1906).

55. Deslandmand, Paul (1996). *Picasso par Picasso*. Paris: Ramsay.

56. Olivier, Fernande. *Op. cit.* (p. 171); and Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, p. 434, 1881-1906), in reference to P. Daix and G. Boudaille. *Op. cit.* (p. 292).

57. Gusman, Pierre (1906). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (p. 367 and following pages) (first edition 1899). Paris: Ed. E. Gouillard.

58. There is ample bibliography on the subject. In this publication, Dr. Rosa Alcay offers references that help to explain the assimilation of pagan iconography in medieval Christian art.

59. Another one similar to the Gósol Madonna is the figure from Tuixent.

60. Gusman, Pierre. *Op. cit.* (p. 135 and following pages).

61. See Mireia Freixa (1982), *Las vanguardias del siglo xx* (pp. 433-439). Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

62. Richardson points out that Picasso had inherited Alfred Jarry's remarkable ability to create symbols: "(Jarry) sets up a symbol, knocks it down, upends it, reverses it, conflates it with other symbols in other contexts." Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, p. 366, 1881-1906).

63. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, p. 340, 1881-1906). To explore the subject further, see the article by Marta-Volga de Minteguiga-Guezala included in this volume.

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

65. Picasso confirmed to Richardson that the drawing titled *Bacchus* (Picasso. Paris, 1906. Ink on paper. 19 x 15.5 cm.

Former Douglas Cooper collection, stolen) was his self-portrait. See John Richardson, *op. cit.* (vol. I, p. 471, 1881-1906). In my article about *The Dance* (Picasso. Paris, 1905. Drypoint on copper plate. 18,5 x 23,2 cm. MPP) I move this identification up one year, to 1905. See *Salomé* and *The Dance* in Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 103-143).

66. See, in general, the entire book: Sar Péladan (1909), *L'art idéaliste et mystique, précédé de la réfutation de Taine* (1894). Paris: Ed. Sansot. For references to Pompeian painting, see page 301.

67. See Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pp. 225-231).

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

69. To complete the information about the sale of the Boscoreale frescoes in Paris in 1903 and its influence on contemporary artists, see the article by Dr. Alix Barbet included in this publication.

70. "Big Find of Art Treasures": *New York Times*, September 28, 1902.

71. For in-depth information about the Boscoreale frescoes, see the article by Dr. Alix Barbet included in this volume.

72. *The Athlete and Seated Woman Playing a Kithara* are considered the most spectacular portraits from ancient times. In the exhibition catalogue, Sambon highlighted the social relevance of athletes in Rome and the villa's owner's interest in athletes and musicians. Arthur Sambon (1903). *Les fresques de Boscoreale. Décrites par Arthur Sambon* (pp. 2, 14, and 25). Paris/Naples. C. and E. Canessa. *The Athlete* is now generally known as *Man and Woman Seated Side by Side*, and there is speculation as to its possible reference to Tethys and Achilles. For the most up-to-date information about the Boscoreale frescoes, see Barbet and Verbanck (2013), *op. cit.*

73. See Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pp. 163-165).

74. For this publication, Alix Barbet has completed a study in which, after considering the notions presented in my thesis about the influence of Pompeian models and painting on Picasso's production between 1905 and 1907 (Concepció Boncompte, 2009, *op. cit.*), she contributes new research on the influence of the sale of the Boscoreale frescoes on other artists such as Léon Bonnat. Barbet and Verbanck (2013), *op. cit.*

75. See the Pompeian models for Picasso's young nudes in the study of *Boy Leading a Horse, Nude Boy, Two Brothers or Two Youths* in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* Different interpretations are available, not only in P. Daix's studies, but also in Phoebe Pool (1981), "El neoclasicismo de Picasso: primer período (1905-1906)" in *Estudios sobre Picasso* (p. 141), coordinated by Victoria Combalía. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. See also Susan Grace Galassi. "Picasso courtisant sa muse. L'Antiquité". Several authors (2008). *Picasso et les maîtres* (pp. 53-59). Paris: Ed. Réunion des Musées Nationaux.

76. Some examples of works associated with the Pompeian world that cannot be understood without taking into account their models and contents are *Boy with a Pipe, Woman from Mallorca, Les bâteleurs (Family of Saltimbanques)* and all those analyzed in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.*

77. See these images in the Pompeian frescoes reproduced in P. Gusman, *op. cit.*

78. Sar Péladan, *op. cit.* (pp. 318, 324, 333 and others). On this subject, see the articles by Dr. Rosa Alcay and by Dr. Josefina Roma ("Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Rocà and the *Dansa de la Llet* in Gósol"). By comparing Amades's drawing *Ball del porró a Tossa* (Fig. 14) with the plate by Picasso titled *Musiciens et danseur* (1957) reproduced in the article by Dr. Roma mentioned above, one could assume that after that summer in Gósol the artist was left with images of agricultural celebrations similar to the *porró* wine flask dance. In his reinterpretation in *Musiciens et danseur*, Picasso reinterprets these dances, placing them in the classical world and emphasizing their pagan origin.

79. William Rubin's 100-page article on Picasso's primitivism in the catalogue for the exhibition he curated for The Museum of Modern Art did not include one single word about Romanesque art or the Gósol traditions. Several authors (1984). *Primitivism in 20th Century Art* (vol. 2, pp. 241-343). Catalogue by William Rubin, MoMA. New York: New York Graphic Society Books.

80. It appears that Dr. Mercè Vidal addressed the context of Gósol and its celebrations in her article "Picasso i l'arcaisme mediterrà: el substrat de Gósol el 1906." (2005) *Materia. Revista d'Art* (pp. 105-128). Art History Department, University of Barcelona, Barcelona, 2005, pp. 105-28. In this article,

- Dr. Vidal also mentions the Romanesque influence. Quoting Palau, Richardson (note 45) suggests an excessive emphasis on the influence of Iberian art, downplaying that of Romanesque art, and supports this view with enough evidence to reconsider the issue. John Richardson, *op. cit.* (vol. I, p. 452, 1881-1906).
81. I am grateful to Dolores Llopert for her questioning of the continuity of the milk dance in Gósol—transcribed by Amades and reproduced in my article—which led her to find an article about this dance in Gósol in a 1883 issue of the *Diari de la Renaixença* newspaper, and for having let me know about it. For further information on the matter, see the article by Josefina Roma included in this catalogue, “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol.”
82. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol III, pp. 339, 342, and 697).
83. See Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 567-572) and the article “Iconografía picassiana, 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana” in *Goya* magazine (issue 335, June 2011). Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
84. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pp. 246 and 282, 1881-1906).
85. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pp. 207, 216, 331, and 334, 1881-1906).
86. For further information, see the article by Marta-Volga de Minteguiaga-Guezala included in this publication. See also the number of publications by Papus and Sar Péladan, among other occultists, in Apollinaire’s library: Boudar, Gilbert, and Décaduín, Michel (1983), *La bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, Paris, Editions du Centre Nacional de la Recherche Scientifique. See also Mireia Freixa, *op. cit.* (pp. 435-439); Gabriela di Milia, “Picasso and Canudo, a Couple of *Transplantés*,” in (1998) *Picasso: The Italian Journey 1917-1924* (pp. 75-77), several authors, edited by Jean Clair, London, Thames and Hudson; and John Richardson, *op. cit.* (vol. I, p. 340, 1881-1906).
87. According to Fernande Olivier, Picasso stopped consuming opium in 1908 after a friend’s suicide due to a multiple drug intoxication. In Gósol, they continued to smoke opium. Picasso and Fernande sought refuge in the small village of Rue-des-Bois, on the outskirts of Paris, in 1908 to put an end to their opium habit. Olivier, Fernande, *op. cit.* (p. 183).
88. Olivier, Fernande (1990). *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso* (pp. 149 and 150). Barcelona: Ed. Parsifal. And Olivier, Fernande (1964). *Picasso y sus amigos* (pp. 45 and 46). Madrid: Taurus Ediciones. (First edition, *Picasso et ses amis*. Paris: Stock, 1933; English edition, *Picasso and his Friends*. New York: Appleton-Century, 1965).
89. Cocteau, Jean (2002). *Opio*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. And Acton, Harold (2010). *Memorias de un esteta* (originally *Memoirs of an Aesthete*), pp. 522 and 523. Valencia: Ed. Pre Textos. *Opium: The Illustrated Diary of His Cure*. London: Peter Owen, 1990.
90. Richardson, John (2001). *El aprendiz de brujo* (pp. 313 and 314). Madrid: Alianza Editorial. (first edition, *The Sorcerer’s Apprentice*, University of Chicago Press, 1999).
91. Sar Péladan had staged theatrical versions of ancient mystery rites. Reference checked on May 9, 2011 in <fratreslucis.netfirms.com/Peladan01.html>
92. Malraux, André (1974). *La tête d’obsidienne* (p. 110). Paris: Gallimard.
93. See the studies of *Two Brothers and Two Youths or The Adolescents*. Concepció Boncompte (2009), *op. cit.*
94. Also in *Two Brothers, Girl with a Goat*, etc. See an analysis of these works in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.*
95. Fierz-David, Linda (2007) *La villa de los misterios de Pompeya* (p. 121). Girona: Ed. Atalanta. (first edition: *Dreaming in Red*. Spring Publications, 2005)
96. The cut cake represented the body of Bacchus. “The cake cut into portions is an edible item that has been broken up to be eaten in ritual form”. See Linda Fierz-David, *op. cit.* (p. 84).
97. Linda Fierz-David, *op. cit.* (pp. 50 and 124); Elaine K. Gazda (2000), *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual, Modern Muse* (p. 46). Ann Arbor: The Kelsey Museum of Archeology and The University of Michigan Museum of Art. And Karl Kerényi (2004). *Eleusis* (p. 87 and others). Madrid: Ed. Siruela.
98. Cirlot, Juan Eduardo (1979). *Diccionario de símbolos* (p. 244). Barcelona: Ed. Labor (third edition).
99. Fierz-David, Linda. *Op. cit.* (pp. 168-169).
100. The opacity of Picasso’s symbols is precisely due to their everyday character (bowls, sausages, *porrón* wine jugs).
101. *Bacchus Drinking from a Porrón*, 1957. Aquatint and gouache, 66 x 50 cm. Given his own age, Picasso uses the old, bearded Bacchus as a model.
102. Desalmand, Paul. *Op. cit.* (p. 82).
103. Plutarch (2007). *Sobre los oráculos* (p. 12). Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Ed.
104. Seaford, Richard. “The Mysteries of Dionysos at Pompeii”. *Pegasus: Classical Essays from the University of Exeter*. Ed. H. W. Stubbs. Fierz-David, Linda. *Op. cit.* (pp. 170-174). And Kerényi, Karl. *Op. cit.* (pp. 69 and 74).
105. Kerényi, Karl. *Op. cit.* (pp. 73, 74, and 85).
106. Chevalier, Jean (1985). *Diccionario de los símbolos* (pp. 1048 and 1049). Barcelona: Ed. Herder.
107. Regarding Pomeian votive still lifes, see Croisille, Jean Michel (1965). *Les natures mortes campaniennes*. Brussels: Latomus. *Révue et collection d’études latines*.
108. The notion of building an altar was not new to Picasso. In his studio, he had erected one around a small drawing of Fernande. See Fernande Olivier’s two books: *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*, *op. cit.* (p. 154), and *Picasso y sus amigos*, *op. cit.* (p. 43). In addition, the pagan tradition had been influenced by Christianity, and building altars was a widespread pastime in Catalonia: both children and adults bought lead figures of saints in fairs for their votive compositions (Joan Amades, *op. cit.*, vol. VIII, p. 866).
109. Caizergues, Pierre and Seckel, Hélène (2000). *Picasso-Apollinaire. Correspondencia* (pp. 49-52). Madrid: Visor. (“*La Medusa*”).
110. His lover Françoise Gilot, the mother of his two children, said: “Beginning on the day I went to live with Pablo, I got my indoctrination in how to live with superstition.” Françoise Gilot (2004). *Life with Picasso* (pp. 217-219). London: Virago Press. (first edition 1964. McGraw-Hill Inc.). Fernande tells us about the entire group’s fascination with the occult, talismans, etc. Fernande Olivier. *Picasso y sus amigos*. *Op. cit.* (p. 105).
111. He had already erected an altar to Fernande in his Bateau Lavoir studio in Paris. Fernande Olivier. *Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso*. *Op. cit.* (p. 154). Fernande Olivier. *Picasso y sus amigos*. *Op. cit.* (p. 43).
112. Gusman, Pierre. *Op. cit.* (pp. 68, 81, 100, 114-118, and 125).
113. See the study of *Still Life with Portrait* in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 343-364).
114. For Sar Péladan’s ideas, see Sar Péladan, *op. cit.* (pp. 240, 241-242, 318, 324, and 333, among others).
115. Otto, Walter F. (2003). *Los dioses de Grecia* (pp. 90, 231, and 234, among others). Madrid: Ediciones Siruela.
116. See other “divine” portraits of Fernande in which the artist used the same approach in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 453-485).
117. “The divine face does not express volition [...] no excess can shatter the great character of its expression.” Walter Otto, *op. cit.* (p. 231).
118. Immortal and ageless: those are the traits of divinity. Walter, Otto, *op. cit.* (pp. 136 and 231).
119. Malraux, André. *Op. cit.* (p. 151). From the translation of *Tête d’Obsidienne, Picasso’s Mask* (p. 158), Holt, Reinhardt & Winston, New York, 1976.
120. For Sar Péladan’s ideas, see Péladan, *op. cit.* (pp. 240, 241-242, 318, 324, and 333, among others).
121. In terms of the figure of the *Mestressa dels blats* (Lady of the Wheat), see the article by Josefina Roma included in this volume: “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol.”
122. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, p. 785).
123. “The union of god and man in the primitive essence. That is Greek thought.” Walter Otto, *op. cit.* (p. 231).
124. For the ethnographic context, see the articles by Josefina Roma and Isabel de la Parte in this publication.
125. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol III, pp. 335-342).
126. According to the artist’s notes in his *Carnet Catalan*, and as confirmed by Douglas Cooper. Cooper, Douglas. *Picasso. Carnet catalán*. Facsimile edition, 12 x 8 cm. Paris. Berggruen. 1958.
127. See: Several authors (1992). *Picasso 1905-1906* (pp. 326-328). Barcelona: Electa. Tinterow, Gary (1981). *Master Drawings by Picasso* (pp. 70-71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum, 1981. Exhibition catalogue.
128. For further information on the subject, see the two articles by Dr. Josefina Roma included in this publication, and specifically “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol,” the dance that Picasso depicted in his plate *Musiciens et danseur* (1957). The artist painted it the same year that he produced the aquatint and gouache *Bacchus Drinking from a Porrón* (Fig. 22). Both deal with the same subject matter from that summer in Gósol. Compare with the illustrations of dances in the work by Amades (Figs. 14, 15, and 32).
129. Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* (p. 164).
130. See Concepció Boncompte (2009). *Op. cit.* (pp. 485-490).
131. See the two articles by Dr. Josefina Roma included in this publication, especially “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol.”
132. Reproductions of these letters are available in: Several authors (2009). *Enric Casanovas. Escultor i amic*. Exhibition catalogue. Girona: Fundació Caixa de Girona.
133. A recent publication on this subject in the area of Valencia is relevant here, since the models for the examined pieces are from Catalonia. Puig, Aureli (2014). *Antología erótica. Balls, danses i cançons*. Ed. Matèria.
134. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. IV, p. 218). See the two articles by Josefina Roma included in this publication, especially “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol.” See also Mercè Vidal (2005), “Picasso i l’arcisme mediterrani: el substrat de Gósol el 1906”, *Matèria. Revista d’Art* (pp. 105-128), Art History Department, University of Barcelona, Barcelona; and Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 485-487 and 492-504).
135. See the previous note about the two articles by Josefina Roma and the article by Mercè Vidal.
136. Regarding *Saint Joseph and the Christ Child*, see John Richardson, *op. cit.* (vol. I, 1881-1906, p. 448).
137. “I wish to evoke the great Roman mosaics, merge the use of great decorative methods with direct, natural emotions...” (1898). Quoted by Joaquín Yvars, “*Ejercicios espirituales*”. *La Vanguardia* (November 26, 2006), Barcelona.
138. See the article by Josefina Roma in this publication, “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol,” in which the author describes this festivity in Gósol and in other towns (such as La Massana, where the spirit of the last wheat was called the hare instead of the buck; both animals symbolize fertility), following the (unpublished) field notes handwritten by Batista i Roca.
139. Zervos VI 804 and Palau 1331.
140. Amades, Joan. *Op.cit.* (vol. III, pp. 783-78).
141. Amades, Joan. *Op. cit.* (vol. III, p. 711).
142. Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, 1881-1906, p. 438).
143. Tinterow, quoting Richardson, states that the model for the drawing *Young Woman of Gósol* (The Metropolitan Museum, New York) is Fontdevila’s granddaughter. Several authors (2010). *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New York (pp. 96 and 97). New Haven and London. Yale University Press.
144. Olivier, Fernande. *Op. cit. Recuerdos íntimos. Escritos para Picasso* (p. 173).
145. Ovid (1999). *Metamorfosis* (pp. 206-212). Madrid: Ed. Espasa Calpe.
146. See an analysis of *Family of Saltimbancs (Les bâteleurs)* and *Composition: The Peasants* in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.*
147. On this subject, it is essential to read the article by Dr. Josefina Roma, “Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol,” included in this publication. To explain celebrations such as the “death of the bug” or the “search for the buck” in Gósol, Roma (following J. Frazer and Batista i Roca) traces their earliest

antecedents. She draws a connection between the ritual assassination of the *rex Nemorensis* (the embodiment of the plant deity) and the vestiges of agricultural rites (such as that of Gósol, documented by Batista i Roca) linked to nature. The death and rebirth of Persephone, associated with the death and rebirth of nature every year, is viewed as the Greek version of the primitive cult. As Dr. Roma points out, the death of the bug, or of the buck, is one of the last vestiges of the ritual killing of the woodland spirit to ensure fertility for the following year.

148. It is important to remember that the buck is associated with Bacchus, and Picasso portrayed himself as Bacchus as early as 1905 in *The Dance*.

149. In the first version of this article, I placed greater emphasis on Pompeian Bacchic processions as direct models for *Composition: The Peasants*. Having since been able to compare Picasso's work with Lorrain's *View of Delphi with a Procession*, and seeing the extraordinary coincidences, I consider Picasso's oil painting to be closer to the models of Claude Gellée (Lorrain), who, in turn, sought inspiration in the processions from the Greco-Roman world. This revision changes my initial interpretation somewhat, but not its essence nor its development, and confirms Picasso's inspiration drawn from these processional ceremonies.

I do not yet know where Picasso might have seen a reproduction of *View of Delphi with a Procession*, but considering that it is a piece by Lorrain, he may very well have come across a reproduction in Paris. The piece had already been studied in at least two publications: Smith, John (1837), *Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters...* (vol. 8, p. 293; issue 178, p. 295; issue 182), London; and Dulcea, Owen John (1887), *Claude Gellée Le Lorrain* (p. 81), New York.

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

I would like to thank Suzanne McCullagh, Martha Wolff, Stephanie L. Stroher, and Margaret Crosland from The Art Institute of Chicago for all the information they gave me on *View of Delphi with a Procession* by Claude Lorrain. I would specifically like to mention Margaret Crosland's patience in answering all my questions about the piece.

151. In 2007, at the *Picasso and his collection* exhibition held at the Museu Picasso in Barcelona, I saw a fairly large oil painting, *La procession du boeuf gras*, also known as *La fête du vin*. At the time, as now, I believed that the artist had bought it because of its closeness to the subject matter of *Composition: The Peasants*. The painter of *La procession du boeuf gras* is the *Maitre du cortège du bœuf*, a follower of the Le Nain brothers, to whom the piece was attributed at the time that Picasso bought it. In this work, the *Maitre du cortège* depicts a procession in the country with bulls and wine. They are living vestiges of the pagan processions shown in Pompeian frescoes, and also in the paintings by Lorrain, the last examples of which Picasso had the opportunity of witnessing in Gósol. Dr. Josefina Roma told me that when she visited most of the villages in which Batista i Roca had done his research, two generations had gone by, and since then the festivities not only were no longer held, but were not even remembered.

Regarding Picasso's interest in the Le Nain brothers and his comments about *La procession du boeuf gras*, see the catalogue of the Barcelona exhibition: Several authors (2007-2008), *Picasso i la seva col·lecció* (pp. 158-160), Barcelona: Ajuntament de Barcelona. For a reproduction of *La procession du boeuf gras*, see the *Catalogue des collections* published by the Musée Picasso in Paris (T. 44. Ref. 1973-71).

152. See the description of a procession held in Gósol, written by Fernande Olivier in a letter to Apollinaire, in Pierre Caizergues and Hélène Seckel (1992). *Picasso / Apollinaire, Correspondance*. Paris: Gallimard / Réunion des musées nationaux.

153. Regarding the relationship between Picasso's painting and magic, see Christopher Green (2005). *Picasso: Architecture and Vertigo* (pp. 196-206 and others), New Haven and London: Yale University Press.

154. This would be a possible explanation for the point raised by C. Green, questioning the basis on which Picasso and Miró were considered magicians or sorcerers. Christopher Green, *op. cit.* (p. 206).

155. See the *Raphael and La Fornarina* series, specifically *The Pope is Open-Mouthed in His Armchair*, 1968.

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

157. In reference to the Romantic idealization of life in Andorra, see the article by Isabel de la Parte in this publication.

158. In the Pompeian original, the half-naked woman is a lady and the clothed one is her servant or slave, as suggested by her smaller size and her pose.

159. See Garcia Puy, Adelaida and Ronchera Santacreu, Montserrat, *op. cit.*

160. Tinterow, like others, believes that Picasso had come across the two girls from Andorra at a local dance. Gary Tinterow (1981). *Master Drawings by Picasso* (pp. 70 and 71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. Exhibition catalogue published by the Fogg Art Museum in Cambridge (Massachusetts) in 1981. About the need to alternate between two sets of clothes (for work and for going to a dance), see Adelaida Garcia Puy and Montserrat Ronchera Santacreu, *op. cit.* For more information about dances and travel to festivities among the Pyrenean population, see the articles by Carles Gascón, Isabel de la Parte, and Josefina Roma in this volume.

161. According to several sources (elderly persons) in the valleys south of the Pyrenees and in the Pyrenean mountains. An exception are the fans in the Casa d'Areny-Plandolit in Ordino, but this is an isolated case because of the family's ties to the Catalan nobility. There are no fans in the Casa Rull Museum (La Massana) nor in the Casa Cristo Museum (Encamp).

162. In his article about the *Peasant Girls*, Gary Tinterow states, in my view mistakenly, that fans were a common accessory in dance attire. Most probably Tinterow, like most foreign scholars, does not make a distinction between Spanish and Catalan customs, and does not take into account the constraints the population of these high mountain areas had to endure. See Gary Tinterow (1981), *Master Drawings by Picasso* (pp. 70-71), Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. Exhibition catalogue published by the Fogg Art Museum in Cambridge (Massachusetts) in 1981.

163. There is a chance that Fernande Olivier, always careful about her attire, took a fan to Gósol and that the women there liked it. The Catalan painter Ricard Canals had portrayed his wife Benedetta with Fernande, and both were holding fans in *Una ilota als toros* (1904). Another possibility is that Picasso simply made it up.

164. Schapiro, Meyer (1988). "Mujer con abanico de Picasso. Sobre la transformación y la autotransformación". *El arte moderno* (pp. 95-101). Original edition, *Picasso's Woman with a Fan*. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1976.

165. Richardson notes that Madeleine had an abortion with Picasso's approval, and that around the time he embarked on an intermittent affair with Fernande; he also mentions that the artist's tender images of mothers and children date from this period, and that Picasso merged the facial features of Alice Deraïn with those of Madeleine and Margot. See John Richardson, *op. cit.* (vol. I, 1881-1906, pp. 303-307).

It appears to me that the oil painting titled *Woman with a Fan* is part of this process; it is also the piece that addresses the subject of the death of one's own child in greatest depth.

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

167. Péladan, Sar. *Op. cit.* (p. 309).

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

169. Tinterow, Gary (1981). *Master Drawings by Picasso* (pp. 70-71). Cambridge (Massachusetts): Fogg Art Museum. Exhibition catalogue published by the Fogg Art Museum de Cambridge (Massachusetts) in 1981.

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

171. See the studies of these pieces in Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 453-484).

172. "Alexander fecit." See the notes on and the photograph of *The Knucklebone Players*. Monochrome fresco from Herculaneum. Museo Archeologico Nazionale, Naples. Gusman. *Op. cit.* (p. 383).

173. The words in quotes are from Josep Palau i Fabre. *Picasso vivant*. *Op. cit.* (466).

174. Amades1, Joan. *Op. Cit.* (vol. III, pp. 784-785).

175. We find the same pose in the image known as *Santa* (second half of the thirteenth century) from Sant Vicenç d'Enclar in Andorra.

176. In the catalogue for the exhibition and auction of the Boscoreale frescoes, which Picasso must have seen and read, the figures from the villa Pompeian are compared to Michelangelo's figures in the Sixtine Chapel. Arthur Samson (1903). *Les fresques de Boscoreale. Déscriptions par Arthur Samson*. Paris/Naples. C. and E. Canessa.

177. This complex process is not the main focus of the present article, and here I only highlight the ones that are relevant to the subject in hand. For a study of *Les Demoiselles d'Avignon*, see Concepció Boncompte (2009), *op. cit.* (pp. 525-598).

178. The symbolic meaning of the curtain (veil) is drawn from Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.* (p. 149).

179. Note the ancient link between sex and religion, as well as the staging of the carnal union with the deity in initiation rites. See, among others: Linda Fierz-David, *op. cit.* (pp. 170-171).

180. See the article by Josefina Roma included in this publication: "Traditional Fertility Rites: *Matar la Cuca* and the *Garba de la Mestressa* in the Research Performed by Josep M. Batista i Roca and the *Dansa de la Llet* in Gósol."

181. Malraux, André (1974). *La tête d'obsidienne* (p. 18). París: Gallimard.

Picasso. De ‘Pageses d’Andorra’ a ‘Demoiselles d’Avignon’: un viatge romànic

Concepció Boncompte Coll

Historiadora de l’art i pintora

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

1. La primera versió d'aquest article va aparèixer a *L'Erol* número 108 (l'estiu del 2011) i deriva de la meva tesi doctoral ("Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana"), que es pot consultar a <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/>>, llegida a la UB el 2009 i dirigida per la Dra. Lourdes Ciriot Valenzuela, catedràtica d'història de l'art de la UB (especialista en art del segle xx). Posteriorment, la Picasso Administration va traduir l'article de les *Pageses d'Andorra* a l'espanyol i a l'anglès i al francès, i el va publicar a la seva revista *Ojo. Le Journal* del web oficial de Picasso Administration. Es pot trobar en els enllaços següents:
Versió espanyola: <http://www.picasso.fr/es/picasso_página_artículo.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php> 100%, 800
Versió anglesa: <http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php> 100%, 800
Versió francesa: <http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php> 100%, 800
L'article que resumeix la tesi "Iconografía picassiana, 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana" (publicat per la revista *Goya* núm. 335) va guanyar el premi Bleuca 2012 de la Universitat de Barcelona.
Ojo. Le Journal (lloc web oficial de Picasso Administration) el va publicar i traduir a l'espanyol, a l'anglès i al francès. Es pot trobar en els enllaços següents:
Versió espanyola: <http://www.picasso.fr/es/picasso_página_artículo.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php> 100%, 800
Versió anglesa: <http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php> 100% 800%
Versió francesa: <http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php> 100%, 800>
2. Voldria agrair totes les col·laboracions brillantíssimes dels autors. La Dra. Josefina Roma ha treballat amb els apunts inèdits de Batista i Roca, dels quals és dipositària (els està transcrevint). La informació aportada aclareix dubtes que alguns antropòlegs plantejaven respecte a la fiabilitat dels reculls d'Amades. L'historiador Dr. Carles Gascón, mitjançant el seu treball de camp a la zona Andorra-Gósol i la consulta d'arxius provincials, aconsegueix donar a conéixer clarament les relacions Gósol-Andorra al voltant del 1906.
3. Influència de Gauguin: John Richardson. *Picasso. Una biografia* (vol I, 1881-1906, pàg. 456 i 463). Madrid: Alianza Editorial, 1997. NY Random House, 1991.
4. Amades, Joan (1952). *Costumari català* (vol. III, pàg. 335-342, 693-697). Barcelona: Salvat Editors. *Diari de la Renaixença* (1883). Recomano especialment la lectura en aquesta publicació dels dos articles de la professora Dra. Josefina Roma, el d'Isabel de la Parte i el de Carles Gascón. I, des d'una perspectiva més enfocada a l'art, el de la professora Dra. Mercè Vidal.
5. Boncompte Coll, Concepció. "Iconografía picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana". Tesi doctoral dirigida per la Dra. Lourdes Ciriot i llegida el 9 de novembre del 2009 a la Universitat de Barcelona (vegeu: <<http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1120109-093323/>> i l'article "Iconografía picassiana, 1905-1907. Influencia de la pintura pompeyana" a la revista *Goya*, núm. 335, juny del 2011. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano).

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

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

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

Picasso, interessat en els processos realitzats per Gauguin en el món primitiu,³ es traslladà a aquest poblet del Prepirineu que conservava costums i tradicions d'origen arcaic.⁴ 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.⁵ A Gósol, el món pompeïà esclatà amb força en la

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

Però sovint s'ha dit que a Gósol Picasso havia pintat aïllat de l'entorn i s'ha analitzat l'obra del període a partir d'influències documentables des de les grans metròpolis. En aquest sentit, s'ha concedit una importància excessiva a la influència d'*Ingres*⁷ i de l'art ibèric,⁸ fet que ha condicionat la comprensió dels treballs gosolans. La principal aportació gosolana a la pintura de Picasso seria, per la crítica, el color ocre de l'entorn, quan Gósol és, a la primavera-estiu, intensament verd amb taques grises de la pedra i de la terra.⁹ La historiografia ha relegat la realitat gosolana dels estudis picassians i, d'aquesta manera, l'obra del 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.¹⁰ S'explicaran algunes de les influències que determinaven el treball de Picasso en arribar a Gósol, s'agruparan temàticament les obres gosolanes i se n'assenyalaran els aspectes que les lliguen a les *Pageses d'Andorra*. Amb aquest bagatge, es passarà a l'estudi de les *Pageses d'Andorra*, així com de la seva evolució fins a les *Dues dones nues* (1907) i *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Una breu introducció ens situarà en les poc coneudes 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.¹¹ Els contactes entre Gósol i Andorra permeten pensar que les dones dibuixades per Picasso podien ser andorranes o que Picasso les volgués andorranes. A més, el títol del dibuix coincideix amb la denominació amb què en aquell temps eren coneguts els andorrans a la regió: *pagesos d'Andorra*.¹²

El dibuix anomenat *Pageses d'Andorra* va arribar a l'Art Institute of Chicago l'any 1930¹³ amb dues inscripcions amb llapis al dors: la signatura de l'artista i el títol, *Paysannes d'Andorre*.¹⁴ Així doncs, des de fa com a mínim 86 anys, aquestes pageses són andorranes.¹⁵

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

1. Picasso *Pageses d'Andorra*

Gósol, 1906

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

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

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

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

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

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

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





2. Contraban. Paquetaire (contrabandista) detingut

Exvot. 1800 ca.

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

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

Palau, escriptor i poeta que realitzà una encomiable tasca de recopilació i arxivística de l'obra picassiana, afegí lliurament a les obres de l'estiu del 1906 l'építet de *gosolà* o *gosolanes*. Els nous títols de Palau difereixen dels de Daix, el catàleg del qual havia revisat i corregit el mateix Picasso.¹⁷ Així, *Cabeza de mujer*¹⁸ esdevé per Palau *Cap de gosolana*,¹⁹ i *Cabeza de aldeana*²⁰ és transformat per Palau en *Cap de gosolana vist de front*,²¹ per citar només algunes de les metamorfosis obrades per Palau. El nostre dibuix, *Pageses d'Andorra*, la inscripció al dors²² del qual Daix va respectar (*Paysannes d'Andorre*), Palau el reanomena *Dues andorranes i rostre de gosolana*.²³ L'escriptor, en un comentari superficial sobre l'evolució de les *Pageses d'Andorra*, diu:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Entre Gósol i Andorra, a més dels contactes esmentats, existien relacions derivades³² de les transaccions realitzades per venedors ambulants i pels traficants de bestiar (transhumància i fires).³³ També, relacions de parentesc,³⁴ per exemple, les visites que es feien a l'estiu entre parents (alguns gosolans s'havien instal·lat a Andorra, a Sant Julià de Lòria i a la Massana).³⁵ Aprofitant el desglaç, família i amics arribaven per Tuixent o, ocasionalment, pel pas dels Gosolans per assistir a balls i festes que eren la distracció més gran a la muntanya.³⁶

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

"Les noves que mos n'han donades no són gaire favorables. Mos han dit que els andorrans són una gent molt especial, que, surta dellevant, 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."⁴⁶

Primitius entre els primitius, astuts, independents, de parla catalana, contrabandistes... Els andorrans, probablement, fascinaren Picasso.⁴⁷ I, de fet, trobem, sovint, el nom de Gósol vinculat al d'Andorra entre els documents de l'entorn picassiana. Gósol no és descrit amb referència a la Seu, a Puigcerdà o a Berga, capitals de comarca, sinó respecte a un Principat microscòpic coneugut per molt pocs fora de la regió.⁴⁸ Apareixen mencions a Andorra i a Gósol en arxius de la policia francesa sobre Picasso,⁴⁹ en nombrosos estudis referents a l'artista⁵⁰ i en els llibres de Fernande Olivier:

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

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

"...chers andorrans..."⁵²

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



Le repas. (Peinture d'Herculaneum. Musée de Naples.)



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

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

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

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

"Yo no lo digo todo, pero lo pinto todo."⁵⁵

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

3. Gusman

L'àpat

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

4. Camperols catalans amb porró

1913

Postal de Picasso a Gertrude Stein des de Ceret.

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

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



5. Picasso

L'harem (detall porró i botifarres)

Gósol, 1906

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

6. Gusman

Pintures de la Termopolis de la via de Mercuri

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



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

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

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

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

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



Picasso pren com a model pintures pompeianes, i en trasllada, sovint, la monocromia rosada a les seves obres. L'artista arrossega a les seves creacions el sentit religiós dels originals, amb els errors i els defectes propis d'aquestes obres, i s'allunya, així, de convencionalismes tot buscant la modernitat (fig. 21, 22, 23). Al mateix temps, a Gósol i entorns, l'artista troba imatges romàniques, com la de la Mare i el Fill (Santa Maria de Gósol, fig. 29), de dibuix mediocre però de factura expressiva i lliure. Aquestes icones cristianes eren les descendents de divinitats paganes protectores de la fertilitat,⁵⁸ Venus i Eros, Isis i Horus (fig. 9), successores, alhora, de cultes més primitius que el cristianisme havia adoptat i representat (com l'esmentada Mare i Fill) ja a les catacumbes romanes (fig. 10). Les tosques talles romàniques de la muntanya⁵⁹ serien per a Picasso l'equivalent a les talles primitives que Gauguin va trobar i reproduir a Tahítí. Les talles pirinenques, o prepirinenques, com les processons populars (fig. 8) o els sants patrons (Santa Margarida, a Gósol, 20 de juliol) procedien de models pagans, del món clàssic (fig. 7, vegeu-la en color a Internet a: AOROC, *Bases de données, Décors antiques*). Així ho explica, entre d'altres, Gusman:

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

Les talles romàniques pertanyien a dos mons: al primitiu i al clàssic. Com s'ha dit, Picasso a Gósol fusiona coherentment etnologia, folklore, misticisme, cristianisme, paganisme, classicisme, superstició, simbolisme, primitivisme, idees Rosa-Creu de Sar Péladan...⁶¹ Al poble del Berguedà, el pintor construirà els seus propis símbols⁶² amb objectes quotidians. Picasso, el seu cercle i

7. Processó a la Magna Mater

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

8. Processó Verge Canòlic

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

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

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

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

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

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

9. Victor Duruy

Isis lactans

1884

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

10. Verge amb el Nen

S. II. Catacumbes de Santa Priscila
Fresc. Roma.



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

"Se podría decir de él (Picasso) que es un dios nacido para retocar el mundo. Pero es un dios oscuro, severo."⁶⁴

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



11. Picasso

Marc decorat

Barcelona, 1902 ca.

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

12. Picasso

Autoretrat a la platja

Barcelona, 1902

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

13. Picasso

El pintor Junyer i la seva visió de Mallorca

Barcelona, 1902

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





**14. Man and Woman Seated Side by Side.
(*Latleta* o també *Parella Retial*)**

Boscoreale, 40-30 aC.

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

15. Picasso

Latleta

París, 1905

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



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

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

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

dels límits parisenys, així es van divulgar arreu imatges i conceptes pictòrics pompeians.⁷¹ Picasso, de retorn a París (1904), començarà a reproduir models i cromatisme pompeïà, i introduirà lentament els vermells característics (el cinabri i també l'òxid de ferro) en les seves composicions. Es pot apreciar la influència d'aquests frescos en la reinterpretació que pintà per a Paul Fort (líder, amb Moreas, del moviment que impulsà el retorn al classicisme) de la figura més popular del catàleg esmentat, coneguda amb el sobrenom de *Latleta*⁷² (fig. 14). Aquesta figura junt amb la seva companyant avui s'anomena *Home i dona asseguts de costat* (Metropolitan Museum of Art, Nova York). *Latleta* (1905) de Picasso⁷³ (fig. 15) busca l'aparença plàstica del fresc, manté el cromatisme pompeïà, les proporcions del personatge masculí i la participació d'home i dona en la composició.



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



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

Gósol, entre el present i el passat, va permetre a l'artista viure en un espai sense coordenades fisicotemporals. Costums, vida quotidiana –gerres, bols, porrons, pans, botifarres...– (fig. 5, 6, 33),⁷⁷ cerimònies agrícoles –antics ritus pagans maquillats de cristianisme–, danses, llegendes... (fig. 16, 17, 33), traslladaren Picasso al món clàssic i al primitiu. L'artista troba a Gósol tradicions primigènies i un art autòcton, el romànic, que li serveix de model junt amb els patrons pompeians. Mites i creences es perpetuen a través de religions diferents canviant-ne, però, els noms.⁷⁸ El món gosolà proporciona a Picasso el sentit d'intemporalitat que volia expressar en el seu art; la immersió en el primitivisme mediterrani va determinar l'obra del període⁷⁹ i l'opi afavoriria aquesta vivència. Però, per comoditat o per desconeixement, s'ha preferit lligar l'obra gosolana a un primitivisme ibèric fàcilment consultable al Musée du Louvre,⁸⁰ sense valorar que l'entorn gosolà i català ens proporciona informació del món que buscava Picasso en el seu viatge a Gósol. El *Costumari català* de Joan Amades, així com el *Diari de la Renaixença* (1883)⁸¹ o, específicament, l'article titulat “Rituales de fertilidad tradicionales: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol” de la Dra. Josefina Roma, en aquesta publicació, ens permeten apropar-nos a costums de les muntanyes, del camp, de Gósol i d'Andorra, al principi del segle xx. Pel que fa a Amades,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



18. Brassai

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

28 de novembre del 1946

19. Perséfone amb la flor. *Copa de Festos*

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

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

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

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

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



20. Picasso
Flor de cascall (detall)

Gósol, 1906
Carnet català.

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

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

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

L'opi equiparava aquests artistes amb els antics iniciats, i la capacitat de metamorfosi que els proporcionava els permetia percebre com ells. Les escenificacions teatrals dels antics misteris iniciàtics en els cercles esotèrics parisenys⁹¹ tenien a Gósol alguns dels seus darrers vestigis reals.

Temàtiques de les pintures gosolanes de Picasso

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

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

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

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

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

I Richardson, John. *Op. cit.* (vol. I, pàg. 340, 1881-1906).

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

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

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

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

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

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

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

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

Picasso evoca, mitjançant la màgia de la pintura, la seva pròpia iniciació en diverses obres⁹³ i la de la seva amant, Fernande, a *L'harem*⁹⁴ (fig. 22). A *L'harem* l'artista s'identifica amb Bacus, o amb un sacerdot bàquic. Com a tal, oficia el ritu amb què inicia Fernande. Ell alça litúrgicament el porró calze, substitut i únic hereu del *rhyton* (fig. 3, 4), que conté vi (sang de Crist i símbol de Bacus), per invocar la presència del déu⁹⁵ sobre un pa tallat (símbol de la *fractio panis* cristiana, cos de Crist i també cos de Bacus desmembrat),⁹⁶ una botifarra fàl·lica (el *phallus* de la *cista mystica* dionisíaca, símbol de Bacus resuscitat)⁹⁷ i ous (símbol de resurrecció).⁹⁸

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

Com s'ha dit, Picasso utilitza objectes quotidians com a símbols. Un berenar de pagès pot ser un conjunt d'objectes litúrgics: el gibrell on es renta Fernande evoca la purificació de la iniciada en aigües de l'Illisos o del Jordà, i el porró substitueix el *rhyton* en mans de Bacus, Picasso.¹⁰⁰ L'artista es tornaria a retratar com a *Bacus bevent amb porró* el 1957¹⁰¹ (fig. 24). I és que Picasso darrere una aparença convencional representava, normalment, quelcom més:

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

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

“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.”¹⁰³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



21. Teseu alliberador

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

22. Picasso

L'harem

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

23. Gusman

Adonis ferit, cuidat per Venus i els amorets

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

24. Picasso

Bacus bevent amb porró

1957

Aiguatinta i guixa. 66 x 50 cm.





25. Gusman Estatueta de l'abundància

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

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

2. Bodegons votius: *Natura morta amb quadre*

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

"Sortosa tu, Alice, que per obra de Princet prenyada tens al teu ventre un pulgarcito. Espero que Espanya em faci, també, mare a mi."¹⁰⁹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26. Picasso

Natura morta amb quadre

1906

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



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

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

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

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

Als retrats de Fernande, l'artista transcendeix el model físic per arribar a l'ànima divina del retratat¹¹⁴ i expressar el que hi ha de superior per sobre del personal en l'ésser humà.¹¹⁵ Una recerca plasticofilosòfica que seguirà amb les *Pageses d'Andorra* i que el conduirà a les *Dues dones nues* del MoMA i a *Les demoiselles d'Avignon*.

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

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

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

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



27. Ceres

Roux. Vol. IV. Pintura 50.

28. Cibele (detall)

Roux. Vol. IV. Pintura 53.

29. Verge de Gósol

Vers el 1200

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

30. Picasso

Portadora de pans

Gósol, 1906

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

31. Picasso

Dona dels pans

Gósol, 1906

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

32. Gusman

Pans

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

126. Segons anota l'artista al *Carnet català* i confirma Douglas Cooper. Cooper, Douglas. *Picasso. Carnet catalán*. Album facsímil 12x8cm. París. Berggruen. 1958.

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

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

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

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

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

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

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

Picasso, immers en aquest ambient, decideix fer una macrocomposició referent al tema de la dansa i tant *Pastor amb cistell* com *Composició: "Els camperols"* haurien format part d'aquest quadre que no va pintar, almenys no com a conjunt físic de balladors.¹²⁶ També es diu¹²⁷ 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 arcaica¹²⁸ ens obliga a demanar-nos què simbolitza la dansa, sobretot si Picasso



34. Picasso
Pastor amb cistell

Gósol, 1906
Guaix sobre paper. 59,9 x 47 cm. Columbus Museum of Art. Ohio.

35. *Teseu*

Casa de Mart i Venus. Posterior a l'any 62 dC.
Fresc. Pompeia. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Nàpols.

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

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

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

36. Narcís i Eco (detall)

Casa de l'Efebus. Segle I aC.

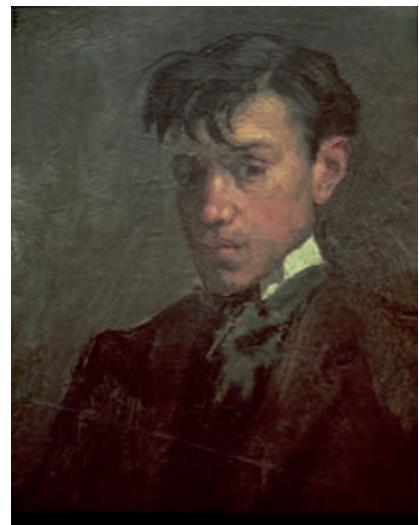
Fresc. Pompeia.

37. Picasso

Autoretrat

1896

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



A *Pastor amb cistell* (fig. 34)¹³⁰ Picasso evoca una fase de la tradicional celebració del ball de la Llet de Gósol¹³¹ amb models procedents dels frescos pompeians. Reproduceix les tintes planes, la juxtaposició de les imatges i els colors terrosos d'aquestes pintures (fig. 36), per suggerir l'acabat desigual i transparent dels seus frescos. El cos i els moviments del pastor són els del Teseu pompeïà (fig. 35), i els bous substitueixen el minotaure.

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

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

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

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

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



38. Picasso

Composició: "Els camperols"

París, 1906

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

39. El triomf de Bacus

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

40. Picasso

Estudi per a "Composició: Els camperols"

Gósol o París, 1906

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



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

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

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

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

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

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

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

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

139. Zervos VI 804 i Palau 1331.

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



41. Picasso

Minotaure cec guiat per una nena amb flors

Boisgeloup, 22 de setembre del 1934

Punta seca, rascador i buri. 25,1 x 34,8 cm.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1672

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



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

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

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

Picasso confereix a *Composició: "Els camperols"* l'atmosfera d'antiga celebració ritual, com ara les processons bàquiques¹⁴⁸ o sacrificials que podem veure a la pintura pompeiana (*El triomf de Bacus; Toro portat al sacrifici; Caupona, processó bàquica*, entre d'altres), algunes de les quals havien aconseguit gran difusió ja abans del 1906. Però els models picassians semblen extrets d'una pintura posterior que evoca, també, aquestes cerimònies processamentals. Es tracta de la *Vista de Delfos amb processó* (Claude Lorrain, 1673) (fig. 42). Lorrain no

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

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

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.¹⁵³ Els ritus gosolans li van brindar l'oportunitat d'associar-se amb els déus per controlar les forces de la natura (l'artista es consideraria sempre un déu, un bruixot, un sacerdot un *monseigneur*).¹⁵⁴ Picasso controlaria així la fertilitat, i la fertilitat en un artista es manifesta, també, en la seva obra.¹⁵⁵

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Picasso deia:

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

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

Les 'Pageses d'Andorra'

Així com Gauguin va traslladar-se a les illes Marqueses per buscar en els seus ídols, i les seves dones, veritats cosmogòniques més antigues que les que troava a Tahítí, Picasso podia veure en dues andorranes el símbol d'un món més primitiu¹⁵⁷ que el gosolà. Un món que, com s'ha exposat, depenia més exclusivament que el dels seus veïns dels cicles de la natura per a la seva supervivència.

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

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

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

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



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

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

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

43. Picasso *Parella*

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

44. Picasso *Pageses d'Andorra*

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

45. Picasso *Dona amb ventall*

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

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

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

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



46. Picasso
Dona amb ventall
1905

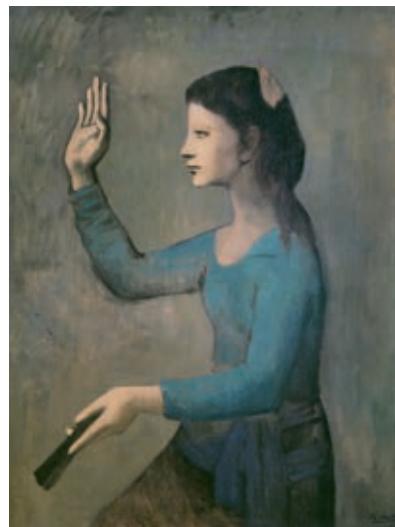
Ploma i tinta sobre paper. 32 x 24,5 cm. National Gallery of Victoria. Melbourne.

47. Picasso
Dona amb ventall

París, 1905
Oli sobre tela. 99 x 81,3 cm. National Gallery of Art. Washington DC.

48. Ingres
Tu Marcellus eris

1819
Oli sobre tela. 138 x 142 cm. Museu Reials. Brussel·les.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

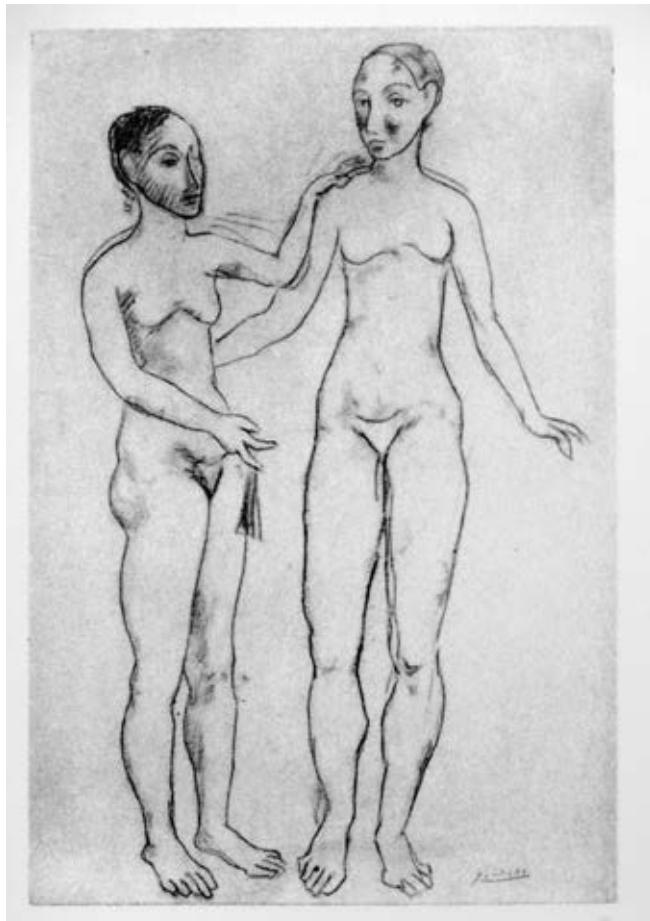
168. Cirlot, Juan Eduardo. *Op. cit.* (pàg. 49).

49. Picasso

Dos nus

Gósol, 1906

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

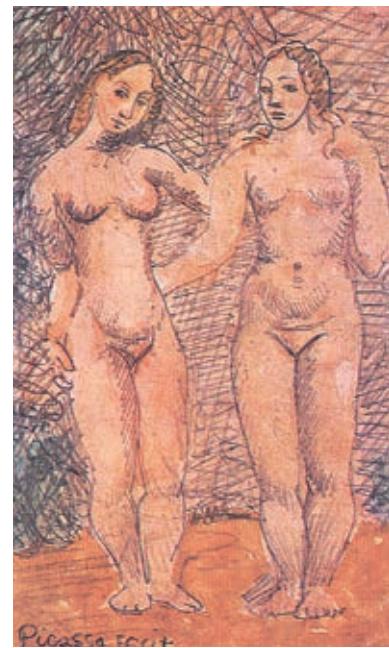


curiosament, seguirà al mig (fig. 49). És obvi que el ventall no és (a les *Pageses d'Andorra*) un ornament per a la dansa, ja que les pageses no ballaven nues a la plaça amb un ventall. Ballaven mudades i sense ventall. Per la seva ubicació i per estar vinculat a la fertilitat femenina, el ventall podria,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

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

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

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



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

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

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

50. Picasso
Pageses d'Andorra

Gósol, 1906
Llapis i tinta marró sobre traços de carbonet amb guai blanc sobre paper crema. 63,5 x 43,5 cm. Art Institute of Chicago. Donació de Robert Allerton, 1930.933.

51. Gusman
Les jugadores d'ossets

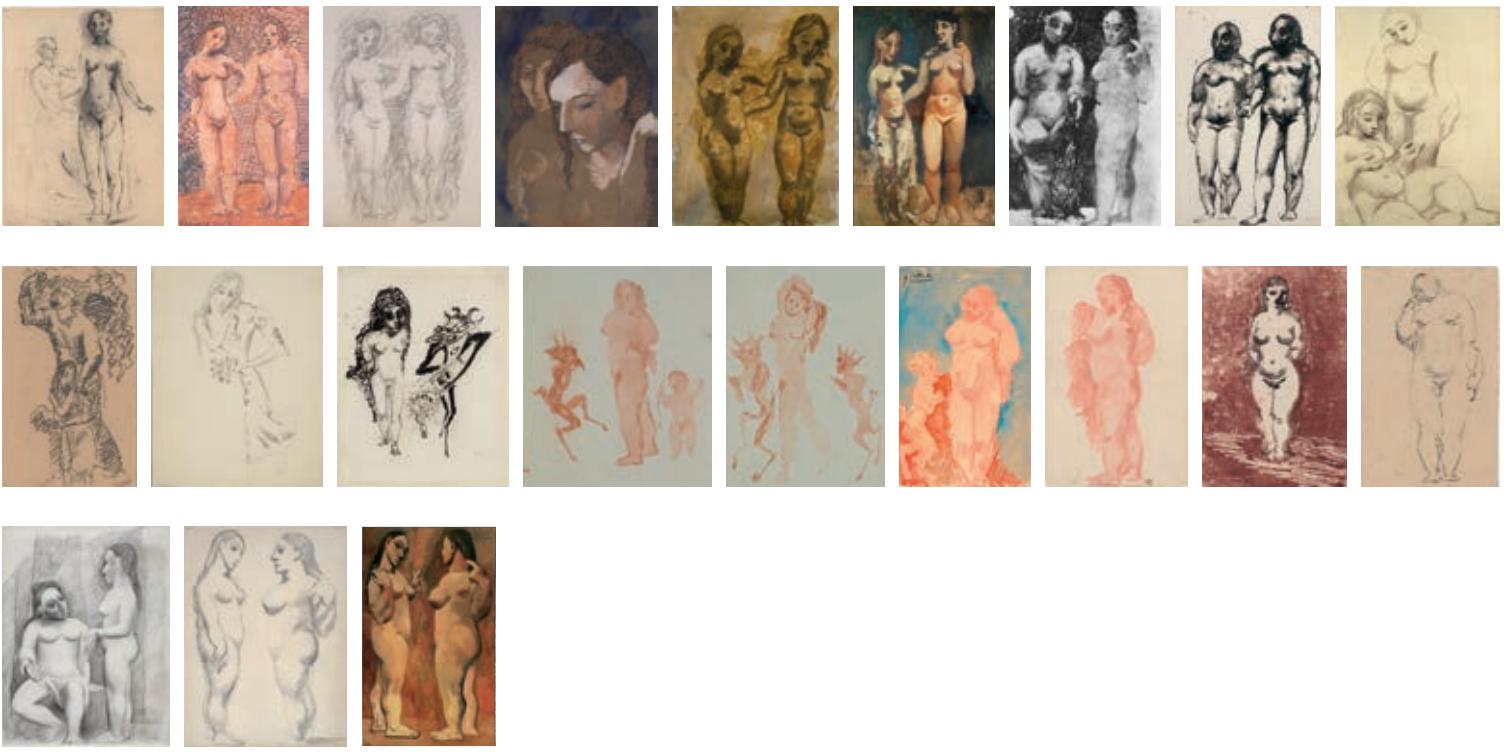
Pintura d'Herculà. Museo Archeologico Nazionale di Napoli. A: Pierre Gusman (1899). *Pompéi: la ville, les moeurs, les arts* (pàg. 383). París: Ed. E. Gouillard, 1906.

52. Picasso
Dues dones nues

París, tardor del 1906
Aquarel·la i tinta sobre paper. 21,2 x 13,5 cm. Col·lecció Herbert Liesenfeld. Düsseldorf. (Signat: "Picasso fecit").

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

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



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

PA. 1. Picasso *Dona vestida i dona despullada*

Gósol, 1906
Tinta i guix sobre paper. 62,9 x 46,4 cm. Metropolitan Museum of Art. Nova York.

PA. 2. Picasso *Dues dones nues*

París, tardor del 1906
Aquarel·la i tinta sobre paper. 21,2 x 13,5 cm. Col·lecció Herbert Liesenfeld. Düsseldorf. (Signat: "Picasso fecit").

PA. 3. Picasso *Estudi per dos nus*

París, 1906
Carbó sobre paper. 62,2 x 45,7 cm. The Museum of Fine Arts Houston.

PA. 4. Picasso *Dos caps de dona*

Estiu-tardor del 1906
Guix. 62 x 47 cm. The Hakone Open Air Museum. El Japó.

PA. 5. Picasso *Dos nus*

París, tardor del 1906
Guix i carbó. 64 x 48 cm. Baltimore Museum of Art. (The Cone Collection).

PA. 6. Picasso *Dues dones enllaçades*

París, 1906
Oli sobre tela. 151 x 100 cm. Kunstmuseum. Basilea.

PA. 7. Picasso *Nu de cara i nu de perfil*

París, 1906
Guix sobre paper entelat. 58,5 x 43,2 cm. Col·lecció Walter D. Floersheimer.

PA. 8. Picasso *Dues dones nues*

París, 1906
Tinta xinesa i aquarel·la. 48 x 32 cm. Contemporary Art Establishment. Zuric.

PA. 9. Picasso *Dues dones nues*

París, tardor del 1906
Dibuix al carbó. 63 x 47 cm. Col·lecció Mr. Ronald Lauder.

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

CC. 1. Picasso *Estudi per Composició: "Els camperols"*

Gósol o París, 1906
Tinta sobre paper. 17,5 x 10,8 cm. Metropolitan Museum of Art. Nova York. (Al darrere: *Nu dona dempeus*).

CC. 2. Picasso *Venedora de flors*

Gósol o París, 1906
Dibuix a la ploma. 63,1 x 48,2 cm. MoMA, Nova York.

CC. 3. Picasso *Daimon i donzella*

Gósol o París
Dibuix a la ploma. 30,8 x 23,2 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York. Thannhauser Collection. Donació de Justin K. Thannhauser, 1978.78.2514.46.

CC. 4. Picasso *Daimon, Cupido i donzella*

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

CC. 5. Picasso *Daimon i donzella*

París, estiu del 1906
Colors a l'aiguarràs. 21,2 x 13,5. Musée Picasso Paris. París.

CC. 6. Picasso *Faune-daimon i donzella*

París, tardor del 1906
Aquarel·la sobre paper. 20,3 x 13,3 cm. Col·lecció Mrs. Alex L. Hillman. Nova York.

CC. 7. Picasso *Dona nua de perfil*

París, estiu del 1906
Colors a l'aiguarràs. 21,2 x 13,5. Musée Picasso Paris. París.

CC. 8. Picasso *Nu dempeus amb mans creuades a l'esquena*

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

CC. 9. Picasso *Dona nua dempeus*

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

Confluència de les dos llistes anteriors:

P i C. 1. Picasso *Nu sentat i nu dempeus*

París, tardor del 1906
Dibuix al carbó. 61,5 x 47 cm. Philadelphia Museum of Art.

P i C. 2. Picasso *Dues dones nues*

París, 1906
Lapis sobre paper crema. 63 x 46,9 cm. Art Institute of Chicago.

P i C. 3. Picasso *Dues dones nues*

París, 1906
Oli sobre tela. 151,3 x 93 cm. MoMA. Nova York.



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

Paral·lelament treballa la parella de *Composició: "Els camperols"*, originàriament protagonitzada pel vell contrabandista Fontdevila i la seva néta (fig. 40). Però, com s'ha vist, ells també es transformen. Fontdevila rejoyeneix i esdevé, probablement, "Pau de Gósol" (el mateix Picasso, fig. 38). Recordem, d'altra banda, que l'artista, aquell estiu (i en anys anteriors), s'havia identificat amb Bacus a *L'harem* (fig. 22) i un dels *alter ego* de Bacus és, precisament, el boc, el protagonista de la festa gosolana. Finalment, cal també tenir present que la néta de Fontdevila (la que porta la mort) és, alhora, Persèfone. La curiosa metamorfosi¹⁷³ d'aquesta parella es pot comprendre llegint els signes picassians relacionats amb la celebració gosolana del boc.

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

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

53. Pintura rupestre a la Cueva de Los Letreros. Almería

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

54. Trípode de Júlia Fèlix

Bronze. Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

55. Pa i nimfa hamadriada

Mosaic romà. S. II

Gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

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

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



56. Gusman
Estàtua d'una sacerdotessa

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

57. Marededéu de Canòlic

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

58. Demèter i Persèfone

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

59. Miquel Àngel
Sibil·la Eritrea

1509
Fresc. Capella Sixtina. Roma.

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

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

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



60. Picasso

Dues dones nues

París, 1906

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

61. Picasso

Tres nus

París, tardor del 1906

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

62. Picasso

Estudi composició de "Les demoiselles d'Avignon"

Primera idea. 1907

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

63. Picasso

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

París, maig-juny del 1907

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

64. Picasso

Estudi per a "Les demoiselles d'Avignon"

1907

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

65. Picasso

Estudi per a "Les demoiselles d'Avignon"

1907

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



66. Picasso
Les demoiselles d'Avignon

París, 1907

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

Bibliografia

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

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

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

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

Bibliografia digital

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

Boncompte Coll, Concepció. "Iconografía picassiana entre 1905 i 1907. Influència de la pintura pompeyana". *Ojo, Le Journal* (lloc web oficial de Picasso Administration). Traduït a l'espànyol, a l'anglès i al francès: Versió espanyola: <http://www.picasso.fr/es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800>

Versió anglesa: <http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800>

Versió francesa: <http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/pompei/texte_article.php,S&fopt=100%,800>

Boncompte Coll, Concepció. "Al voltant de les *Pageses d'Andorra*". *Ojo, Le Journal* (lloc web oficial de Picasso Administration). Traduït a l'espànyol, a l'anglès i al francès:

Versió espanyola: <http://www.picasso.fr/es/picasso_pagina_articulo.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800>

Versió anglesa: <http://www.picasso.fr/us/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800>

Versió francesa: <http://www.picasso.fr/fr/picasso_page_article.php?tmpl=article&lid=/andorre/texte_article.php,S&fopt=100%,800>

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Després de llegir la meva tesi *Iconografia picassiana, 1905-1907. Influència de la pintura pompeiana*, entre un sector del públic acostumat a contemplar exposicions de Picasso que presenten l’obra de l’artista inspirada en la d’altres mestres sense raons que vagin més enllà de la recerca de models estètics, ha sorgit la pregunta següent: “vol dir que Picasso pensava tant?”.

El suport que va rebre la meva tesi amb el premi Blecua 2012 de la Universitat de Barcelona provocarà –en futurs no llunyans– canvis en actituds tan anquilosades. Però el llast que ha deixat aquesta manera superficial de veure l’obra picassiana requereix un contrapunt. En aquesta obra, Marta Volga de Minteguiaga-Guezala ens parla de l’entorn intel·lectual parisenc de Picasso (vegeu: “«Cita amb els poetes...» Picasso i alguns simbolistes durant els anys 1898 a 1905”). Finalment, el que fa de Picasso un geni és el seu art al dibuixar sobre un paper el resultat d’un impacte, d’un desig, d’un diàleg intel·lectual... Tècnicament, com ho fa? Com deuria realitzar l’artista els traços de les *Pageses d’Andorra*? És Rachel Mustalish, conservadora d’obra sobre paper del Metropolitan, qui esbrina amb microscopi el grafit picassiana i els seus moviments sobre el paper (vegeu: “Dibuixos del Metropolitan Museum of Art: un microcosmos de materials i tècniques a Gósol”).

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

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

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

Concepció Boncompte Coll

Historiadora de l'art i pintora

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

A cura de Concepció Boncompte Coll



Govern d'Andorra

Edita: Govern d'Andorra (Ministeri de Cultura)

Primera edició: Juny 2016

Tiratge: X exemplars

Direcció del catàleg i coordinació: Concepció Boncompte Coll

Secretaria d'edició: Anna Allué

Disseny: Xeixa Rosa Trias

Recerca iconogràfica: Valérie Vidal

Revisió lingüística: Anna Allué

Traduccions a l'anglès: Deborah Bonner

Texts de:

Rosa Alcoy Pedrós

Concepció Boncompte Coll

Carles Gascón Chopo

Rachel Mustalish

Isabel de la Parte

Josefina Roma Riu

Mercè Vidal Jansa

Marta-Volga de Minteguiaga-Guezala

Fons fotogràfics:.....

Agraïments

Tot el nostre agraïment a la inestimable col·laboració de Christine Pinault (Picasso Administration, París)

Daniel Busquets Corbera (Biblioteca de Catalunya)

Margarida Cortadella (Museu Picasso Barcelona)

Carmen Giménez Martín

Rosa M^a Malet Ybern (Fundació Joan Miró, Barcelona)

Suzanne Folds McCullagh (The Art Institute of Chicago)

Rebecca Rabinow (Metropolitan Museum, NY)

Karole Vail (Solomon R. Guggenheim Museum, NY)

Albert Villaró Boix (.....

Emily Vokt Ziembra (The Art Institute of Chicago)

Imprès per:

Dipòsit legal:

ISBN:

7 Presentació

Olga Gelabert Fàbrega
Ministra de Cultura, Joventut i Esports

11 Introducció

Concepció Boncompte Coll
Historiadora de l'art i pintora

17 Picasso, de 'Pageses d'Andorra' a 'Demoiselles d'Avignon': un viatge romànic

Concepció Boncompte Coll
Historiadora de l'art i pintora

63 Picasso i el deliri de les formes. Una reflexió a partir dels models de l'art clàssic i medieval

Rosa Alcoy Pedrós
Catedràtica d'història de l'art i directora del Grup de Recerca Consolidat Emac Romànic i Gòtic.
Universitat de Barcelona

79 Dansa i música com a font de vida i creativitat per a Picasso

Mercè Vidal Jansa
Professora titular del Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona

93 'Cita amb els poetes...' Picasso i alguns simbolistes durant els anys 1898 a 1905

Marta-Volga de Minteguiaga-Guezala
Historiadora de l'art. Consultora en conservació i patrimoni artístic

107 Dibuixos del Metropolitan Museum of Art: un microcosmos de materials i tècniques a Gósol

Rachel Mustalish
Conservadora al Sherman Fairchild Center for Conservation of Works on Paper and Photographs..
Metropolitan Museum of Art, Nova York

117 Els pintors i la venda dels frescos de Boscoreale a la Galeria Durand-Ruel el 1903

Alix Barbet
Arqueòloga. Directora honorària de Recerca. Unité mixte archéologie et philologie,
Orient et Occident, Ecole Normale Supérieure et Centre National de la Recherche Scientifique. París

125 L'Andorra del 1906. Temps de crisi, temps de canvis

Isabel de la Parte Cano

Antropòloga. Tècnica de l'Arxiu d'Etnografia. Arxiu Nacional d'Andorra

137 Andorrans a Gósol

Carles Gascón Chopo

Historiador. Tècnic de Patrimoni Cultural del Consell Comarcal de l'Alt Urgell

153 L'encís de les xiquetes d'Andorra

Josefina Roma Riu

Professora honorífica d'antropologia social. Universitat de Barcelona

167 Rituals de fertilitat tradicionals: matar la cuca i la garba de la mestressa, en la recerca de Josep M. Batista i Roca, i la dansa de la Llet, de Gósol

Josefina Roma Riu

Professora honorífica d'antropologia social. Universitat de Barcelona

177 English translation

