



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La influència de l'art català sobre Picasso a través de dues generacions: Santiago Rusiñol i Isidre Nonell com a paradigmes (1897-1904)

Eduard Vallès Pallarès

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA INFLUÈNCIA DE L'ART CATALÀ SOBRE PICASSO A TRAVÉS DE DUES GENERACIONS: SANTIAGO RUSIÑOL I ISIDRE NONELL COM A PARADIGMES (1897-1904)

Tesi doctoral

Departament d'Història de l'Art. Universitat de Barcelona

Programa de doctorat: *Història i teoria de les Arts*

Directora: Dra Mireia Freixa Serra

Doctorand: Eduard Vallès Pallarès

Barcelona, setembre del 2015

Al meu fillol Gerard

AGRAÏMENTS

Tots els anys de treball en aquesta tesi han donat lloc a molts contactes, consultes i visites de tota mena, que espero no haver oblidat a l'hora dels agraïments. A causa del desenvolupament d'algunes recerques paral·leles a la tesi, centrades en la relació entre Picasso i l'art català, el meu agraïment es farà extensiu a persones que em van ajudar en projectes i publicacions que finalment han repercutit en aquesta tesi.

Voldria agrair l'ajut d'experts russinyolians, com el Pare Joan de C. Laplana, Margarida Casacuberta i Vinyet Panyella. Pel que fa a l'entorn nonellià, ho faig extensiu a Mercè Doñate i sobretot a Glòria Escala, per totes les seves correccions a causa de la seva autoritat sobre Nonell. També he d'agrair l'ajut de Francesc Fontbona, gran coneixedor de tots dos artistes, que sempre ha tingut la mà estesa. També vull agrair l'ajut de Teresa-M. Sala al voltant del simbolisme russinyolià i la figura de Sebastià Junyent. Pel que fa a l'àmbit estrictament picassià, el meu agraïment a diversos experts picassians, com la conservadora del Museu Picasso, Malén Gual, així com Isabel Cendoya, coordinadora d'exposicions del mateix museu. També a Margarida Cortadella, pel seu impagable ajut des de la Biblioteca del Museu Picasso de Barcelona. També a l'equip del Museu Nacional d'Art de Catalunya, començant pel director, Pepe Serra; el seu cap de col·leccions, Juan José Lahuerta; i Francesc Quílez i Adela Laborda, per donar-me accés als dibuixos de Nonell. També a tot l'equip de la biblioteca del museu. El meu agraïment també a tot l'equip del consorci del Patrimoni de Sitges, amb qui vaig treballar de forma regular en la relació Picasso-Rusiñol, a partir de moltes visites. A la seva actual directora, Vinyet Panyella (i a l'anterior, Antoni Sella), així com als membres del seu equip, Ignasi Doménech, Anna Llanes i Elisenda Casanova.

També voldria agrair l'ajut de Rafael Inglada, de la Fundación Picasso-Museo Casa Natal de Màlaga. Amb relació al Museo Picasso de Màlaga, voldria agrair l'ajut de Juana Suárez, la seva bibliotecària. Puntualment, he tingut les correccions i els ajuts d'experts com John Richardson, Pierre Daix (descansi en pau), i, molt especialment, Marilyn McCully. També, dintre del món picassià, voldria agrair l'ajut prestat pels diversos membres de la família, com Claude Ruiz-Picasso, Maya Ruiz-Picasso i

Bernard Ruiz-Picasso. Aquest agraïment el faig extensiu a Christine Pinault, de la Picasso Administration, i a Marie Brisson, de la Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. També voldria agrair l'ajut de Josefina Matamoros, exdirectora del Museu d'Art Modern de Ceret i actualment directora del Museu de Cotlliure. A tot l'equip del Musée Picasso de París, començant pel seu director, Laurent Le Bon, per deixar-me accedir als arxius. El meu agraïment a la responsable dels arxius, Laure Collignon, i a Violette Andrés. Vull agrair també la disponibilitat de Marta Bilbeny (Ateneu Barcelonès), Lourdes Martín (Biblioteca de Catalunya), Alícia Vacarizo, Maria Choya (Fundació Palau), Manel Riera (El Conventet), Núria Téllez (Arxiu Històric del Centre Excursionista de Catalunya), Merçè Obón (Fundación Francisco Godia), Santi Barjau (Arxiu Històric de la Ciutat), Maria Mena (Arxiu fotogràfic de la Ciutat), Artur Ramon i Navarro (Galeria Artur Ramon), Núria Peiris (Institut Amatller d'Art Hispànic) i David Cervelló Ros (David Cervelló Galeria d'Art). També voldria agrair el recolzament del personal de la Bibliothèque Nationale i del Musée d'Arts Décoratifs de París.

També vull agrair l'ajut de conservadors i directors de museus d'arreu del món que tenen obres de Picasso i que han atès les meves peticions o consultes, entre ells, Albert Kostenevich (Museu L'Hermitage), Julie Barten (Guggenheim Museum, Nova York), Magda Nemcová (Narodny Gallery, Praga) i William Robinson (Cleveland Museum of Art). Vull agrair també l'ajut d'Enrique Mallén, director de la pàgina web dedicada a Picasso, *On Line Picasso Project*, per permetre'm l'accès al web i pels seus comentaris.

I finalment voldria agrair molt especialment el recolzament de la meva directora de tesi, la doctora Mireia Freixa, pels seus consells, pel seu coneixement, pel seu guiatge en tot aquest llarg procés. I sobretot per la il·lusió que va mostrar des de primera hora en aquest projecte, que no ha decaïgut en cap moment i que m'ha esperonat a tirar-lo endavant.

I demano disculpes a aquells que no hagin estat mencionats.

ADVERTIMENTS

Sobre el títol

La data que marca el títol és 1897, però en realitat hauria de ser 1896. Vam situar la data del 1897 a l'inici de la tesi a causa d'una carta on Picasso citava Nonell, la primera referència directa a un dels dos artistes. Posteriorment, vam comprovar l'existència de Picassos del 1896 que semblaven influïts pels artistes de la *Colla del Safrà*, i això ens obligava a avançar la data en un any. Vam treballar en aquesta línia durant un temps, però no vam modificar el títol. I quan ho vam advertir era molt tard i suposava unes tasques administratives que allargaven massa la data de lliurament de la tesi.

Sobre la introducció

A causa de l'estructura binomial de la tesi, no hem realitzat una introducció general sinó que n'hem realitzat dues, una a l'inici dels capítols dedicats al binomi Picasso-Rusiñol i una altra a l'inici dels capítols dedicats al binomi Picasso-Nonell.

Sobre l'estructura de la tesi:

Aquesta tesi té una estructura binomial. Es compon de dues grans parts, la dedicada al binomi Rusiñol-Picasso, i la dedicada al binomi Nonell-Picasso. Cadascun d'ells té entitat pròpia i els seus capítols corresponents.

El bloc introductori inicial (resum, justificació i objectius, mètode i fonts, estat de la qüestió), així com els blocs finals (retrats, conclusions i bibliografia), es refereixen a les dues parts en conjunt.

Sobre les notes a peu de pàgina:

Totes les notes són seguides, no es diferencien per capítols.

Sobre les imatges:

Les imatges normalment apareixen en paral·lel a la seva cita en el cos del text. La cita es realitza amb l'expressió "fig.", i les imatges estan numerades totes seguides,

no es diferencien per capítols. No es repeteix la cita d'una imatge, només es posa l'abreviació "fig." quan es produeix la primera aparició al text.

Sobre l'idioma de les cites:

Normalment utilitzarem el català, sempre que n'existeixi traducció. No realitzarem cap traducció expressament, sinó que mantindrem l'original.

Sobre algunes abreviacions:

MPB: Museu Picasso, Barcelona

MP: Musée Picasso, París

Z.: Equival a la menció al catàleg raonat d'obra de Picasso de Christian Zervos.

ÍNDEX

pàg.

A. RESUM	15
B. JUSTIFICACIÓ I OBJECTIUS	17
C. MÈTODE DE LA RECERCA I FONTS DOCUMENTALS	23
D. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	29
1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ RUSIÑOL - PICASSO	31
2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ NONELL - PICASSO	35
E. INTRODUCCIÓ	53
1. INTRODUCCIÓ RUSIÑOL-PICASSO	54
2. INTRODUCCIÓ NONELL- PICASSO	62
2.1 Picasso a Catalunya. Distància i proximitat amb Nonell	62
2.2 Nonell, referent del postmodernisme i del miserabilisme	65
2.3 Factors de vinculació mediata: Artistes epígons i crítics favorables	68
2.4 Precisions cronològiques	72
F. RUSIÑOL - PICASSO. DE L'ADMIRACIÓ AL BLASME	75
1. L'ESCENARI COMÚ: BARCELONA	77
1.1 Un antic referent modern	79
1.2 Primers contactes. Els <i>Quatre Gats</i>	83
2. RUSIÑOL I EL MITE DE PARÍS	89
2.1 Rusiñol i Picasso a Montmartre. Crònica de París	90
2.2 Picasso, Rusiñol i Satie	95
3. CONSTRUCCIÓ I IMATGE DE L'ARTISTA	99
3.1 De <i>L'Alegria que passa a la Suite 347</i>	100
3.2 Imatge de l'artista i revers amarg de la bohèmia	106
4. PICASSO I EL GRECO A TRAVÉS DE RUSIÑOL	111
4.1 El retrat-homenatge: Rusiñol com <i>El cavaller de la mà al pit</i>	113
4.2 Grequians a l'entorn de Picasso i Rusiñol	116
4.3 Del Cau Ferrat al Museu Picasso	119
4.4 Pervivència d'El Greco a l'obra de Picasso	121

5. ELS JARDINS I LES CARRETERES	125
5.1 Rusiñol a <i>Arte Joven</i>	125
5.2 Madrid 1897-1898 / 1901	129
6. MALALTIA I MORT. CREACIÓ D'ATMOSFERES	135
6.1 L'Atmosfera de la mort i la malaltia	136
6.2 Escenes d'interior i el blau en el context	145
7. BLASME I OBLIT DEL REFERENT	157
7.1 Els darrers retrats de Rusiñol. De la ironia al blasme	158
7.2 Crítica generacional. "La mort del Xistós"	161
ANNEX I : RUSIÑOL, COL·LECCIONISTA DE PICASSOS	167
ANNEX II : LES IL·LUSTRACIONS DE <i>L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE</i>	171
G. NONELL - PICASSO. L'EXEMPLE DE L'OFICI	185
1. PICASSO I LA <i>COLLA DEL SAFRÀ. UNA PRIMERA INTERSECCIÓ</i>	187
1.1 Primavera de 1896. Els picassos <i>grocs</i>	187
1.2 Contacte amb artistes de la <i>Colla del Safrà</i>	193
1.3 La paleta d'Horta	203
2. COSTUMISME. MIRADES MODERNES SOBRE LA VIDA QUOTIDIANA	205
2.1 La vida menestral: Parcs i mercats	208
2.2 Passavolants i <i>voyeurs</i>	214
2.3 La mirada de l'espectador	217
3. ELS DIBUIXOS <i>FREGITS</i>	221
3.1 El prestigi del dibuix. Nonell, pioner dels <i>fregits</i>	221
3.2 Els <i>fregits</i> de Casagemas i Picasso	227
4. EL MISERABILISME I. LA GÈNESI	231
4.1 Picasso, "pintor de la misèria humana". Intitulacions moralitzadores	235
4.2 La marginalitat col·lectiva	240
4.3 El puntual gitanisme a l'obra de Picasso	248

5. EL MISERABILISME II. UNA <i>ESPAÑA NEGRA</i> FRUSTRADA	253
5.1 Màlaga, gener del 1901	254
5.2 Nonell a <i>Arte Joven. Arlequín</i>	257
5.3 Un microcosmos negrista castellà	264
6. PICASSO I NONELL A FRANÇA: EXPOSICIONS CONJUNTES	269
6.1 Carnet de París, 1900. Un <i>fregit</i> a París	270
6.2 “Exposició eclèctica”. París i Dinard 1901	276
6.3 La influència de l’obra parisenca de Nonell sobre la pintura de Picasso de 1901	285
7. PICASSO I NONELL, 1902: CAMINS PARAL·LELS	295
7.1 Exposició Nonell a la Sala Parés. Gener 1902	299
7.2 Figura humana: Monumental i aïllada. Noves perspectives. Indumentària i cromatisme	305
8. EVOLUCIONS PER CAMINS DIFERENTS	325
8.1 Nous referents i noves propostes	328
8.2 Simbolistes i realistes. <i>¿Super-Homo?</i>	333
8.3 Contacte personal i retrats. Els darrers temps	338
 ANNEX 1 : LA <i>BANDERA</i> NONELL. ELS FACTORS ADMIRATIU, APROPIATIU I IMITATIU	 345
 H. ELS RETRATS DE PICASSO	 359
1. RUSIÑOL VIST PER PICASSO	362
2. NONELL VIST PER PICASSO	377
 I. CONCLUSIONS	 385
1. CONCLUSIONS PICASSO-RUSIÑOL	387
2. CONCLUSIONS PICASSO-NONELL	393
3. CONCLUSIÓ GENERAL	402
 J. BIBLIOGRAFIA	 405

A. RESUM

Aquesta tesi tracta sobre la influència que exercí l'art català sobre Picasso durant els anys en què aquest artista residí a Catalunya. Aquesta influència no es planteja en abstracte sinó que es vehicula a través de dos artistes concrets, Santiago Rusiñol i Isidre Nonell. La seva tria és deguda a que foren els capdavanters de les dues generacions amb les quals es va relacionar Picasso. Santiago Rusiñol pertany a la vella generació modernista, de la qual era el principal referent. Isidre Nonell, sense ser un líder en sentit estricte, seria l'artista més emblemàtic de la següent generació, que suposava un trencament amb els postulats de la generació que representava Rusiñol, de manera que Picasso basculà de la primera envers la segona. El motiu d'escollir dos artistes concrets és degut a que ostenten la condició de "paradigmes", no només perquè entre els dos abasten gairebé tots els registres de l'art català sinó perquè en alguns casos els lideren. La recerca s'ha centrat en els diversos nivells d'influència possibles, des dels que exerceixen els propis artistes de forma directa fins als que, de forma el·líptica, procedeixen de les propostes o els discursos que ambdós representaven. Això farà que la recerca s'eixampli, per porositat, cap a altres artistes que eventualment interseccionen amb qualsevol d'ells. Aquesta recerca s'ha realitzat sobretot en base al mètode formal i a l'iconogràfic, en la mesura que hem comparat les obres de tots tres artistes. Aquesta recerca ens ha permès descobrir noves influències i, de retruc, noves lectures de l'obra primerenca de Picasso. De tota manera, les influències sobre Picasso gairebé sempre són multidireccionals, i quan es produeixen, no sempre són explícites, ja que eludeix la còpia directa i tendeix a altres formes d'apropiació més subtils, que també hem consignat en aquesta tesi. Si bé és coneguda la vinculació de Picasso amb l'art català, a dia d'avui mai s'havia analitzat en profunditat la incidència d'aquestes dues personalitats sobre l'obra de Picasso. Malgrat que aquesta tesi tracta de la comparativa entre Picasso i dos artistes concrets, l'objectiu final és elaborar un discurs unitari per agregació dels dos cossos teòrics. En definitiva, demostrar que la influència de l'art català sobre Picasso no només fou una realitat sinó que es produí a través dels seus principals representants i amb un grau d'intensitat inconegut fins a dia d'avui.

B. JUSTIFICACIÓ I OBJECTIUS

La motivació principal d'aquesta tesi és el nostre interès, ja antic, per l'etapa catalana de Picasso. Malgrat que es coneixen catàlegs i estudis sobre el Picasso dels anys catalans, considerem que no sempre s'ha estudiat en profunditat quina era la veritable naturalesa d'aquesta relació. Amb aquesta tesi hem procurat que, a través de dos noms com Rusiñol i Nonell, és a dir, artistes concrets, es pugui anar al detall per mesurar la veritable dimensió d'aquesta influència. Cal deixar molt clar que, malgrat haver-los triat com a paradigmes, ni Rusiñol ni Nonell es compten entre els artistes més pròxims a Picasso. Per motius d'edat, però temem que també perquè es tracta de personalitats absolutament oposades, tal com analitzarem en aquesta tesi. Malgrat aquesta distància –i malgrat que existeixen artistes més propers a Picasso—, hem optat per dos noms que, en realitat, són dos símbols, condició que no es dona en cap dels altres artistes que Picasso tractà més estretament.

Existeix una abundant bibliografia sobre l'estada de Picasso a Catalunya, així com de l'obra produïda durant aquest període. Rusiñol és un artista que, *a priori*, no semblava tenir aspectes en comú amb Picasso. I, pel que fa a Nonell, malgrat que es tracta d'una relació llargament comentada, rarament s'hi havia entrat en profunditat. De fet, no existeix cap monografia que vinculi l'obra de Picasso amb Rusiñol i Nonell, dos artistes que representen i sobretot encapçalen les dues generacions amb què contactà Picasso.¹ Rusiñol és un dels artistes catalans que presenta més elements d'intersecció amb Picasso, tot i que la diferència generacional i d'interessos ha fet suposar la no-existència d'elements d'influència. En el cas de Nonell, per raons diferents al cas de Rusiñol, tot i que la seva relació amb Picasso ha estat objecte de diferents anàlisis, pensem que es podria anar més enllà. L'existència de diverses teories sobre el tema, en ocasions totalment oposades, aconsellen aquest apropament més detallat.

¹ Exceptuem els nostres treballs sobre la relació entre Picasso i Rusiñol, que són en part el resultat d'aquest procés de recerca.

Tot i que els noms escollits són els de Rusiñol i Nonell, val a dir que només consten en la seva condició de “paradigmes”, és a dir que no seran els únics artistes estudiats en aquesta tesi. Existeixen molts indicis que els elements de vinculació de Picasso amb les generacions que encapçalaven Rusiñol i Nonell són molts i molt més importants que aquells que, de forma esporàdica, han aparegut en algunes publicacions. Per tant, pensem que s’imposa un tractament monogràfic d’aquesta relació.

En cadascun dels artistes partim d’una pregunta seqüencial que ens permetrà entrar en una altra. En primer lloc, cal esbrinar si l’obra de Rusiñol i Nonell va influir sobre la producció de Picasso. En cas que la resposta sigui afirmativa, cal analitzar quin és l’abast d’aquesta influència, és a dir, la seva rellevància o bé irrellevància. Un cop establerta l’existència d’una influència rellevant, cal dilucidar en quins aspectes, terrenys o disciplines es va produir. Si bé en el cas de Nonell la seva influència es refereix només a l’àmbit pictòric, en el cas de Rusiñol va més enllà en la mesura que els seus interessos eren més amplis, fins al punt d’abastar fins i tot a la literatura.

També cal establir els elements que vinculen Picasso amb Rusiñol i Nonell, i relacionar-los amb alguna de les etapes que conformen les respectives produccions. Aquest seria un apropament a nivell individual, que es basa en la focalització de l’estudi dels binomis Picasso-Rusiñol i Picasso-Nonell. Per elevació, equival a tractar la influència del moviment modernista —i postmodernista— sobre Picasso. Fer-ho a partir de dues personalitats tan definides —i definitòries— del seu temps com són Rusiñol i Nonell, ens permet relligar Picasso amb dos dels principals vectors que determinen l’art català del canvi de segle.

En el context d’aquesta tesi caldria delimitar amb exactitud la paraula que encapçala el seu títol: *influència*. La influència, tot i que, com que es tracta d’artistes, es pot donar en diferents àmbits, aquí l’entendrem a nivell iconogràfic, a nivell intel·lectual, a nivell estilístic, a nivell formal, i a qualsevol altre que s’esdevingui en el decurs de la investigació. Val a dir que la primera pregunta és gairebé innòcua, en el sentit que si hem encetat aquesta investigació és perquè existeixen elements que permeten plantejar la nostra teoria. De tota manera, aquesta primera pregunta admet diferents nivells de concreció i, en ocasions, es tendeixen a veure més influències de les que realment existeixen. Tinguem en compte que tots tres artistes van viure en una

mateixa època (tot i que Picasso era més jove que els altres dos) i en un mateix entorn artístic, on hi havia unes mateixes influències i uns mateixos referents. En el cas que existeixin dubtes raonables sobre un aspecte concret, ho consignarem com a tal i ho deixarem en el terreny de la hipòtesi.

A l'inici de la nostra recerca, teníem certs indicis sobre la vinculació amb tots dos artistes. Pel que fa a Rusiñol, un aspecte rellevant era la gran quantitat de retrats que en realitzà Picasso, i que després de la recerca augmentaríem el número. La raresa rau no tant en el nombre de retrats, sinó en la diferència d'edat, vint anys, un fet que no es dona en cap dels personatges més retratats per Picasso. Pel que fa a Nonell, Palau i Fabre, tot parlant de la vinculació entre Picasso i Nonell, assegura que hi havia *tot un estudi a fer* (Palau 2006, 163). I així ens ho va repetir en diverses ocasions, durant els anys que vam mantenir d'amistat. Efectivament, i a dia d'avui, encara no existeix aquest estudi en profunditat, motiu pel qual hem confeït el segon capítol d'aquesta tesi, dedicat íntegrament al binomi Nonell-Picasso.

L'objectiu d'aquesta tesi no consisteix (només) a consignar l'existència d'una influència de Rusiñol o Nonell sobre Picasso, i que referim a l'estat de la qüestió, sinó a delimitar aquells terrenys en els quals aquests dos artistes han estat els líders o referents, i que Picasso ha fet seus o bé ha seguit puntualment. Aquesta matisació està explicitada al títol de la tesi. Nonell i Rusiñol no són la finalitat última de la tesi, sinó que són els "paradigmes", els instruments dels quals ens valem per explicar la influència de l'art català sobre Picasso, més enllà que una o altra temàtica l'hagués influït directament o no. Existeixen també altres objectius, per exemple, posar en relleu la bibliografia prèvia que s'ha ocupat del tema i que –especialment en el cas de Nonell– li dona a la tesi un component historiogràfic que volem destacar. Un altre objectiu de la tesi és fer algunes aportacions –mínimes, si es vol– sobre Rusiñol i Nonell que puguin ser inèdites per als experts en aquests artistes. Evidentment, el nostre punt de partida és Picasso, per raons òbvies, i la nostra recerca sempre tindrà en compte la bibliografia existent dels experts en Rusiñol i Nonell, a la qual confiem fer alguna aportació amb els resultats d'aquesta tesi.

PICASSO-NONELL. LA NATURALESA INTUITIVA D'UNA RECERCA NECESSÀRIAMENT CIENTÍFICA

La segona part de la tesi, representada per la relació entre Picasso i Nonell, no pertany al terreny de les novetats, almenys com a enunciat. Qualsevol expert o fins i tot coneixedor amb una mínima noció sobre l'art català de canvi de segle (i ja no diguem picassians i/o nonellians), no desconeix tot allò que suggereix aquest binomi artístic. Les afirmacions categòriques sobre la influència de l'un sobre l'altre (en les dues direccions, n'hem trobat) provenien gairebé sempre d'una intuïció automàtica que estava a l'aire. Insistim en el concepte *intuïció* perquè moltes d'aquestes afirmacions s'han fet des del desconeixement del gruix de l'obra nonelliana —que difícilment pot ser complet a causa del fet de no existir a dia d'avui un catàleg raonat definitiu²—, i sobretot en en relació amb els olis de gitanes, a partir de 1902. Molt rarament es dóna per feta la influència d'Anglada o Mir sobre Picasso (que existeix), però amb Nonell és diferent. Aquest mètode intuïtiu, ultra la seva migrada científicitat, ens atorga sense voler-ho una nova línia de treball:

¿Es pot deixar caure en el no-res la *intuïció* de quantitat d'historiadors, crítics i *connaisseurs* que han *intuït* tan nítidament aquesta influència de Nonell sobre Picasso, en ocasions amb un coneixement superficial de l'obra de tots dos? Per què tants experts de l'art català del canvi de segle han percebut aquesta relació artística, bona part d'ells gairebé sense entrar-hi a fons? Aquí no estem al·ludint a aspectes extra artístics com podria semblar, al contrari, anem al nervi mateix del sentit de l'art: allò que és capaç de transmetre una obra d'art més enllà dels aspectes pròpiament formals. Si la intuïció té un paper tan important en la creació artística, per què no ha de tenir un determinat paper —de cap manera substitutiu— en la seva anàlisi, que és del que tractem aquí?

En un principi ens vam negar a donar per bona cap de les versions conegudes i vam pensar que hi havia una tasca a fer, en aquest cas relligant la figura de Picasso amb un dels grans representants de l'art català del canvi de segle, Nonell. Aquesta impressió de *dejà vu*, valgui l'expressió, no implica cap facilitat per al treball, ni molt

² En aquests moments està en curs la preparació d'aquest catàleg raonat, a càrrec de l'experta nonelliana Glòria Escala.

menys, ans al contrari. Aquesta mateixa *intuïció* és la que afegeix apriorismes, per tant, genera riscos pel que fa a les conclusions del treball, perquè els jutges poden ser molts més dels habituals.

En aquesta tasca d'aproximació *de facto* realitzada per tants experts via mètode intuïtiu, s'amaga, en realitat, una anàlisi subjacent de tall diríem que socioartístic, que ens serà molt útil per a aquest treball. No només Nonell, sinó tot allò que ell representa dintre de l'art català, esdevé una fenomenal autopista per on avançarà Picasso durant uns anys. Aquesta tasca ens obligava a anar molt més enrere del que és habitual, ja que Picasso sabia de Nonell molt abans, de ben segur ja a l'època de Llotja, no debades Nonell n'havia estat alumne durant els dos cursos anteriors a l'arribada de Picasso a la mateixa institució. I les personalitats artístiques, com Nonell, no passen desapercibudes als seus coetanis.

Curiosament, es produeix un esglaonament en la percepció d'aquest binomi artístic. Una dada: els experts —amb algunes excepcions—, quant més propers es troben pel que fa a l'època dels dos artistes, més clara tenen la relació entre tots dos artistes. Bona part de les opinions contràries parteixen o bé d'experts que no coneixen a fons el món artístic català del canvi de segle (la majoria estrangers) o d'altres que no tenen la visió completa de l'obra de tots dos. Per tant, aquesta tesi no només tracta de situar quina és la influència que hi ha entre els artistes i fins a quin nivell arriba, sinó que també tracta de valorar sobre el terreny i a partir de les obres fins a quin punt eren fonamentades aquestes intuïcions.

C. MÈTODE DE LA RECERCA I FONTS DOCUMENTALS

Des del punt de vista acadèmic, aquesta tesi té el seu punt de partida en el *Treball de recerca* (antiga tesina) sobre la relació entre Santiago Rusiñol i Picasso realitzat l'any 2008. Posteriorment, el Pla d'investigació de la tesi doctoral s'ampliaria a un segon binomi, la relació entre Picasso i Isidre Nonell. Per tant, la recerca des de l'òptica acadèmica ha estat de set anys, si bé aquest procés d'investigació presenta unes circumstàncies molt especials, que van més enllà d'un pla d'investigació concret. En realitat, aquesta tesi l'hem estat realitzant en paral·lel a altres recerques durant la nostra tasca professional, per tant, s'ha vist beneficiada per treballs paral·lels que a priori no formaven part del pla de recerca traçat al començament. La vinculació de Picasso amb l'art català no és un fet aïllat en els nostres treballs habituals, sinó que està sovint en el seu epicentre. Bona part de les recerques que hem dut a terme els darrers anys (llibres, comissariats, articles...) han confluït en un moment o altre amb els objectius d'aquesta tesi. És per aquest motiu que alguns d'aquests fragments han estat incorporats al cos de la tesi. A continuació, citem alguns dels treballs paral·lels més destacats:

Cal destacar el catàleg *Picasso versus Rusiñol*, realitzat amb motiu de l'exposició homònima al Museu Picasso de Barcelona (2010), una versió ampliada i superada del *Treball de recerca* sobre la relació entre Picasso i Rusiñol. De fet, un dels dos grans blocs de la tesi es basa en aquest catàleg, amb algunes incorporacions, que són el resultat d'una tasca contínua de recerca. Gràcies a la nostra tasca professional, hem adquirit noves dades i documents a partir d'un parell d'encàrrecs editorials sobre els anys catalans de Picasso, molt vinculats a aquesta tesi doctoral. Això ha estat gràcies a la redacció del llibre *Picasso. Obra catalana*, on hem pogut accedir als arxius digitals de moltes obres que analitzo a la tesi en alta resolució. També ens ha servit per visualitzar algunes de les obres de Picasso en directe. També ha estat molt útil la tasca de recerca amb motiu de l'assaig *Picasso i el món literari català*, que ens ha permès consignar la influència de la literatura catalana sobre l'obra de Picasso.

Si bé els tres *tags* principals d'aquesta tesi són Picasso, Rusiñol i Nonell, a la pràctica se n'ha afegit un quart, concretament dintre de la recerca Picasso-Nonell. Es tracta de la figura de Carles Casagemas, amic íntim de Picasso i admirador de Nonell. La veritat és que, si bé coneixíem algunes de les obres d'aquest artista, encara no teníem clar fins a quin punt aquesta era deutora de Nonell. A mesura que s'anà confirmant el seu paper de frontissa entre Picasso i Nonell, ens vam adonar que per a la tesi era fonamental aprofundir en la seva figura. L'anàlisi de l'obra de Casagemas, en bona part inconeguda, ens ha permès constatar fins a quin punt era deutora de Nonell. Aquesta recerca, en principi tangencial a la tesi, ens va permetre construir un cos teòric important sobre aquest artista. A partir d'aquí se'ns va encarregar el comissariat de l'exposició *Carles casagemas. L'Artista sota el mite*, al Museu Nacional d'Art de Catalunya. La recerca es va realitzar durant els anys 2013 i 2014, i l'exposició ha tingut lloc entre finals de 2014 i principis de 2015. D'alguna manera podríem dir que les publicacions citades han esdevingut unes fonts més d'aquesta tesi.

Els mètodes d'investigació utilitzats han estat diversos, però, pel fet de tractar-se d'una comparativa entre obres de tres artistes es prioritzarà el mètode iconogràfic. El treball ha consistit a confrontar totes aquelles obres de similar temàtica de Rusiñol i Nonell amb l'obra de Picasso, un cop estaven perfectament delimitades les seves datacions. A partir d'aquí, s'han establert les corresponents comparacions entre les obres o bé entre elements d'aquestes que en ocasions també podrien resultar coincidents. Aquest mètode ha sigut aplicat també a les obres de Picasso en relació amb altres obres d'artistes catalans que haguessin adoptat estils, discursos o temàtiques provinents de Nonell i Rusiñol. Finalment, hem emprat aquest mètode també per analitzar tots els retrats que Picasso realitzà de Rusiñol i Nonell.

A partir d'un mètode formalista, hem analitzat les afinitats estilístiques i formals existents entre ambdós artistes i Picasso a partir d'una anàlisi global de les obres, però també a partir d'elements aïllats que permetin lectures individuals al marge. En aquest sentit hem dilucidat quines de les vinculacions a nivell formal de Picasso troben el seu origen en les propostes russinyolianes i nonellianes. En l'intent d'analitzar aquesta relació, no ens podem sotstreure al context cultural i artístic d'aquella època, fet que ens remet al mètode sociològic. Els papers de Rusiñol i Nonell van transcendir la seva condició d'artistes i van representar un canvi

important dintre de la societat artística catalana. En primer lloc, amb Rusiñol es considera que neix el primer artista modern a Catalunya, amb tot el que representa a diferents nivells. Igualment, s'ha fet una menció especial al col·leccionisme, ja que Rusiñol just per aquelles dates fou segurament un dels primers col·leccionistes que li comprà obra a Picasso. En el cas de Nonell, hem analitzat la influència de les desigualtats socials i la marginalitat de determinats grups o col·lectius que van donar lloc a una producció de caire miserabilista.

El protocol d'investigació ha estat realitzat sota la supervisió de la directora de tesi, que ha marcat les línies mestres a seguir. El pla d'execució, que ha consistit a establir diferents línies de treball, ha estat també prèviament consensuat amb la directora de tesi. La primera tasca consistia a elaborar un gran dossier sobre el camp de treball en el qual operaríem durant els anys següents. Vam mantenir entrevistes personals amb investigadors especialistes sobre els tres artistes estudiats, amb l'objectiu d'obtenir idees, referències bibliogràfiques i tot tipus de consell sobre la tasca a dur a terme. Val a dir que la recerca l'hem focalitzat en tots els artistes, especialment sobre Picasso, ja que és l'artista al voltant del qual gira la recerca, però sobretot perquè és aquell sobre el qual tenim un coneixement més extens i profund.

Posteriorment vam realitzar un buidat bibliogràfic exhaustiu sobre els tres artistes, centrat sobretot en la cronologia que ocupa la tesi. Entre la documentació consultada caldria tenir en compte llibres, catàlegs raonats, catàlegs d'exposicions, revistes, etc. Hem establert una gradació en la importància de les publicacions, tot partint de les fonts primàries. La bibliografia picassiana és la més extensa, i hem utilitzat els llibres de John Richardson, Pierre Daix i Josep Palau i Fabre, bàsicament, que són els autors que més han treballat l'obra de joventut de Picasso. Pel que fa a Rusiñol, sobretot, hem treballat a partir dels llibres de Josep de C. Laplana i Mercedes Palau-Ribes, Isabel Coll, Vinyet Panyella i Margarida Casacuberta. I pel que fa a Nonell, al marge dels clàssics com Enric Jardí o Rafael Benet, hem treballat sobretot amb les publicacions de Glòria Escala, Francesc Fontbona, Mercè Doñate i Cristina Mendoza. Tant a *L'Estat de la qüestió* com a *Bibliografia* apareixen les referències de les publicacions i part dels continguts d'aquestes. Per descomptat, també hem consultat revistes importants per a la nostra recerca, per exemple, *Pèl & Ploma*, *Forma*, *Joventut*, *Arte Joven*, *Arlequín*, *Quatre Gats*, *Catalonia*, *Luz*, *Catalunya*

Artística etc. També hem realitzat buidatges de diaris, dintre de la forquilla cronològica, com *El Liberal*, *La Vanguardia*, *La Tribuna*, *La Veu de Catalunya*, entre altres. Sortosament, cada cop resulta més fàcil accedir-hi a través d'edicions digitals.

Pel que fa a les obres d'art, una part molt important de la tesi, hem acudit a les catalogacions més o menys oficioses de tots tres artistes. Pel que fa a Picasso, hem consultat els volums de Christian Zervos, editats per Cahiers d'Art. També ha estat cabdal la pàgina web ON LINE PICASSO PROJECT (<https://picasso.shsu.edu/>), de la Sam Houston University, dirigida pel Dr. Enrique Mallén. Pel que fa a Santiago Rusiñol, hem utilitzat els volums del catàleg raonat a cura del Pare Laplana i Mercedes Palau-Ribes, de 2004, editat per Mediterrània. Pel que fa a Nonell, no existeix un catàleg raonat en sentit estricte, però hem partit, sobretot, de la monografia d'Enric Jardí (editada el 1962 i posteriorment el 1984, ambdues per Polígrafa), encara que també hem consultat inventaris en catàlegs d'exposicions i en algun article important. També han estat importants els catàlegs de subhastes, especialment els internacionals, normalment Christie's i Sotheby's, per a les obres de Picasso, ja que en ocasions es tracta d'obres que no acostumen a sortir als catàlegs a l'ús. També hem consultat les subhastes nacionals, sobretot per a artistes com Rusiñol o Nonell. Hem utilitzat la base de dades de subhastes *Art Price*, molt útil per trobar obres subhastades.

A més, ens hem desplaçat a totes aquelles institucions públiques i col·leccions particulars que tinguessin obra dels tres artistes, ja fos perquè calia estudiar-la en directe o fins i tot perquè era inèdita i calia fotografiar-la. També hem consultat les reserves dels diferents museus, perquè en ocasions guarden obres menors que mai han estat exposades i que poden aportar informació valuosa a la nostra investigació. Hem consultat obres al Museu Picasso de Barcelona, al Museu Nacional d'Art de Catalunya, al Museu de Montserrat, al Musée Picasso de París, al Cau Ferrat de Sitges, al Museo Picasso de Màlaga, a la Fundación Picasso-Museo Casa Natal de Màlaga, així com a moltes col·leccions particulars. En els casos que no ha estat possible fer-ho, hem contactat amb els conservadors de diferents museus per obtenir informació de determinades obres, per exemple, la Narodny Gallery, Museu de l'Ermitage, el Guggenheim Museum de Nova York, el Cleveland Museum of Art, el Metropolitan Museum of Art de Nova York, la Col·lecció Ludwig de Colònia o el Museu Putxkin de Moscou, entre d'altres.

També ha resultat clau la consulta d'arxius de diverses institucions, com ara biblioteques públiques i privades, biblioteques de museus, centres de documentació, arxius privats, etc. Destaquem sobretot el treball fet al Centre de Documentació i Arxiu del Museu Picasso de Barcelona, a la Biblioteca de Catalunya, a la biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, als arxius de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac, als arxius del Cau Ferrat i la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, així com a la Biblioteca i Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. També hem consultat arxius particulars diversos, com el del pare Laplana, important pel que fa a Rusiñol. Per aspectes fotogràfics, hem visitat també l'Arxiu Fotogràfic de la Ciutat, l'Institut Amatller i l'Arxiu del Centre Excursionista de Catalunya. Només a la part final de la recerca hem pogut també consultar l'arxiu del Musée Picasso de París, que durant molts anys ha estat absolutament inaccessible.

D. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Abans de referir l'estat de la qüestió, s'imposen dues prèvies. Aquesta tesi, per la seva naturalesa, en el seu cos teòric s'hi amaga un gran estat de la qüestió, que en aquest apartat ja anticipem en les seves línies centrals. No tant pel que fa a la relació Picasso-Rusiñol que, per raons òbvies, no ha tingut el recorregut historiogràfic que ha tingut la vinculació Picasso-Nonell. En aquest sentit, per fonamentar el nostre argumentari —o per rebatre el d'altres—, en primer lloc, hem anat citant de manera regular aquells experts que han abordat el tema amb anterioritat. En segon lloc, malgrat l'existència d'aquest estat de la qüestió important, bàsicament respecte a Nonell, entenem que s'havia centrat sobretot —fora d'algunes excepcions que citarem més endavant— en l'obra més coneguda de Nonell, les gitanes de 1902.

En general, aquesta tesi versa sobre un tema sobre el qual no s'ha entrat en profunditat, com a mínim, la que pensem que requereix la interacció entre un dels més grans artistes de tots els temps i dos dels màxims representants de l'art català durant l'època en què Picasso va viure a Barcelona. En el cas de Rusiñol, es coneixen alguns textos monogràfics, però sempre inserits dintre d'altres publicacions o catàlegs. Al marge d'aquests textos específics, existeixen referències puntuals inserides en publicacions diverses, que s'ocupen tant de Rusiñol com de Picasso. En el cas de Nonell, la situació és diferent, perquè és un tema que s'ha plantejat en moltes més ocasions i des de més punts de vista i, sobretot, amb opinions absolutament contraposades. Abans d'analitzar l'estat de la qüestió amb relació a cadascun dels dos artistes, passem a referir a grans trets l'estat de la qüestió tant a nivell intern com internacional.

En el cas de Rusiñol, existeix un prejudici sobre la seva figura alimentat per l'evolució de l'artista cap a posicions conservadores i antiavantguardistes, tot i que no era aquest el paper que representava en el passat. Possible corol·lari: Picasso, tot un emblema de modernitat i avantguarda, és impossible que hagi rebut cap influència d'un artista com Rusiñol. Això ha provocat que siguin pocs els experts que

realment hagin vist un cas digne d'estudi en aquest binomi. En el cas de Nonell, el tema ha estat més analitzat, si bé no sempre els experts que s'han ocupat d'aquest binomi ho han fet des del coneixement de l'obra de tots dos artistes. En ocasions s'ha traslladat sovint un prejudici que prové, sens dubte, de la historiografia internacional, que no sempre ha contextualitzat correctament la figura de Nonell, tal com analitzarem més endavant.

I, a continuació, algunes notes sobre l'estat de la qüestió a nivell internacional. Pel que fa a Rusiñol, el fet que no la seva obra no sigui gaire coneguda internacionalment fa que no hagi tingut una fortuna crítica important fora de Catalunya. I, més enllà que el seu nom se l'hagi vinculat al de Picasso puntualment, les referències més sòlides sobre el binomi s'han realitzat des d'aquí. El fet que el binomi Nonell-Picasso hagi estat més comentat des de la historiografia internacional té una doble virtualitat: ha contribuït a difondre el paper de Nonell, però, per contra, alguns dels experts ho han fet des d'apriorismes. I el que és més greu, sense tenir una visió mínimament global de l'obra nonelliana. En el cas de Nonell, la seva obra és una mica més coneguda internacionalment que la de Rusiñol, i alguns experts ja han assenyalat la seva influència sobre Picasso. I normalment, la seva figura ha estat mencionada per la seva vinculació amb Picasso, ja sigui per atribuir-li alguna influència, per negar-li, o fins i tot per establir la influència a la inversa, és a dir, de Picasso envers Nonell.

Al nostre entendre, les aportacions anteriors sobre ambdós binomis requereixen matisacions i noves aportacions. A dia d'avui, només existeixen diversos articles, capítols i fragments de llibres que presenten arguments dispersos. Al nostre entendre diversos elements de l'obra de Rusiñol i Nonell que influïren sobre Picasso han passat inadvertits fins a dia d'avui i, quan han estat advertits, no sempre han estat suficientment desenvolupats. Per exemple, a nivell de retrats, direm que l'article que menciona més retrats de Rusiñol per Picasso parla de tretze retrats, quan nosaltres n'hem trobat un mínim de vint-i-dos. Pel que respecta a Nonell, entre altres aspectes referim un parell d'exposicions conjuntes, per posar un parell d'exemples amb relació a ambdues vinculacions. Després d'aquesta reflexió general, ens centrem en l'estat de la qüestió referent als dos binomis estudiats:

1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ RUSIÑOL- PICASSO

Precisament perquè se'ls considera dos artistes situats en registres artístics, sociològics i fins i tot humans completament oposats, rarament s'ha incidit en aquesta relació de manera monogràfica. A això cal afegir que pertanyen a generacions diferents i que es porten vint anys, per tant, *a priori* no semblaria tenir massa sentit establir un estudi sobre aquest binomi. Un cop definit el camp d'estudi, podem afirmar que es coneixen pocs documents on, de forma monogràfica, es faci referència al binomi Rusiñol-Picasso.

El primer article monogràfic sobre el tema fou el realitzat per Josep Palau i Fabre a la revista *Serra d'Or* l'any 1981, "Influències de Rusiñol sobre Picasso" (Palau 1981). Aquest article presenta alguns aspectes inèdits, concretament, la influència de Rusiñol sobre Picasso a partir de l'obra literària de Rusiñol. Palau planteja per primer cop com Picasso es veu seduït per la imatge de l'artista construïda per Rusiñol com un personatge enfrontat a la seva pròpia societat. Es fa molt explícit en una de les seves obres emblemàtiques, *L'Alegria que passa*, tal com explica Palau. L'autor situa aquesta influència com un antecedent conceptual del període blau però també de l'època rosa, en què l'arlequí, tot sovint un *alter ego* de l'artista —i sovint el mateix Picasso—, és el protagonista de moltes de les teles. Palau també incideix en les il·lustracions realitzades per Picasso de *L'Auca del Senyor Esteve* a partir de l'any 1962, un tema sobre el qual no s'ha incidit massa i que té gran importància en la relació entre tots dos artistes. Ho faria de nou en altres publicacions, com en el llibre *Picasso a Catalunya* (Palau 1975, 239).

Malgrat que no és un treball monogràfic, un dels textos que dóna pistes sobre la relació entre ambdós artistes és el llibre *Picasso: La seva vida i la seva obra*, d'Alexandre Cirici Pellicer (Cirici 1981). En aquest llibre, Cirici assenyala la influència de Rusiñol sobre Picasso en determinats temes. El mateix any, Isabel Coll va escriure un article al voltant de la vinculació entre tots dos artistes, que aparegué publicat a un número especial de la revista *L'Avenç*, coordinat per Josep Palau i Fabre (Coll 1981, 46-49).

Margarida Casacuberta, dintre del llibre *Els noms de Rusiñol*, dedicà un dels capítols a la relació entre Rusiñol i Picasso (Casacuberta 1999, 89-96). Casacuberta se centra sobretot en la dimensió literària del seguiment, i ens fa observar algunes concomitàncies entre el simbolisme literari de Rusiñol i l'obra plàstica de Picasso. També reflexiona sobre la dimensió iconològica dels retrats de Rusiñol realitzats per Picasso. També fa una interessant reflexió sobre les il·lustracions de *L'Auca del senyor Esteve* de Rusiñol per Picasso, un tema molt poc tractat fins aleshores.

Un dels aspectes novedosos, i que han estat claus per afrontar part de l'argumentari d'aquesta tesi, és que l'autora dóna una especial importància al relat autobiogràfic que amaga l'obra de Rusiñol (també present a l'obra de Picasso). I sobretot planteja una paral·lelisme molt interessant que té a veure amb la manera com tots dos construeixen la seva imatge d'artista a través de la seva obra:

Picasso veu en Rusiñol el reflex de la seva pròpia condició d'artista. Li fa de mirall. Sobre Rusiñol projecta les seves ànsies de modernitat, la necessitat de trencar amb els ambients acadèmics [...] Davant dels ulls tenia la prova més conclouent: l'artista professional, modern, reconegut (Casacuberta 1999, 94).

Casacuberta també s'hi referí posteriorment, amb motiu de l'article "Els museus imaginaris" de Rusiñol i Picasso: entre el mirall imaginari i el mausoleu de l'artista modern", integrat al catàleg *Picasso versus Rusiñol* (Casacuberta 2010, 145-156).

Vinyet Panyella va escriure l'any 1995 un article sobre el tema al catàleg *Picasso i els 4Gats. La clau de la modernitat*. Amb el títol "Dels Quatre Gats al Cau Ferrat: la relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso. 1896-1903", estableix diverses vinculacions personals i artístiques entre Rusiñol i Picasso (Panyella 1995). A més a més, Panyella fa un primer inventari de tots els retrats realitzats per Picasso de Rusiñol. En aquest sentit insisteix en la influència simbolista de Rusiñol sobre l'obra postacadèmica de Picasso. Panyella va escriure un altre text monogràfic, concretament sobre el paper de Rusiñol en l'apropament de Picasso a l'obra de El Greco, que forma part del catàleg de l'exposició *Picasso versus Rusiñol* (Panyella 2010, 215-219). Es tracta de l'article "Paisatges d'influències de modernitat: El Greco, Rusiñol, Picasso", on tractava de la relació a tres bandes entre tots tres artistes.

A nivell internacional, pocs experts se n'han ocupat, entre ells Marilyn McCully, que, amb motiu de l'exposició que comissarià l'any 1978 al The Art Museum Princeton University, va escriure el següent tot parlant dels deutes de Picasso amb el Modernisme:

Finally, the more subtle and perhaps more important influence of Rusiñol on the early work of Picasso must also be considered. Picasso's friendship with Rusiñol and his first-hand knowledge of Rusiñol's painting, both at Els Quatre Gats and in Sitges, gave him the opportunity to consider the implications of Rusiñol's conception of modernista painting. The special combination of an approach based upon naturalism, drawing subjects from the real world, and the evocation of mood or symbolism through painterly means was ultimately understood and developed by Picasso to a degree that surpassed that of Rusiñol and the other modernista painters at the turn of the century (McCully 1978, 37).

En el mateix text, McCully afirma que, des del punt de vista temàtic, Picasso presenta més deutes amb Rusiñol i Nonell que no pas amb Ramon Casas: *Thematically, Picasso probably owes more to Rusiñol and Nonell during the Quatre Gats period than to Casas (McCully 1978, 36).*

Una entrada de diccionari gairebé anècdotica apareix inserida al *Le Nouveau Dictionnaire Picasso* de Pierre Daix, de 2012 (Daix 2012, 798). Daix fa una sumària aproximació a la vinculació entre ambdós personatges, però el més important és que diu que Rusiñol *joua un grand rôle dans la formation de Picasso, comme champion du modernisme*. Daix no va més enllà ni ho desenvolupa, però és una afirmació prou contundent i explícita, si tenim en compte que es tracta d'un dels més grans experts picassians.

A un altre nivell més genèric, tots dos noms s'han vinculat de forma regular en llibres i catàlegs, però sense desenvolupar la possible influència. S'han celebrat diverses exposicions internacionals (*Barcelona 1900 i Barcelona and Modernity*, per exemple), on els noms de Picasso i Rusiñol han quedat lligats, però més aviat pel paper de Rusiñol com a representant del Modernisme, no pas per la seva possible influència sobre Picasso.

Amb posterioritat als textos citats, nosaltres vam realitzar un estudi exhaustiu sobre la relació entre aquests dos artistes, que és precisament el *Treball de recerca* (antiga tesina) previ a aquest projecte d'investigació i pel qual ens ha estat de gran utilitat. El treball de recerca duia el títol *Pablo Picasso i Santiago Rusiñol: Confluències, influències i vivències*, i fou llegit a la Universitat de Barcelona el mes d'abril de l'any 2008. Aquest *Treball de recerca* fou la base a partir de la qual va sorgir l'exposició *Picasso versus Rusiñol*, que va tenir lloc al Museu Picasso de Barcelona l'any 2010 i de la qual vaig ser-ne comissari (Vallès 2010).

2. ESTAT DE LA QÜESTIÓ NONELL - PICASSO

Al contrari de l'estat de la qüestió anterior, el binomi Nonell-Picasso presenta una bibliografia més extensa. De tota manera volem fer algunes matisacions: una part important ha pivotat sobre una mateixa discussió, la possible influència o no de l'obra de Nonell sobre la de Picasso. I la majoria l'han situat només en l'època blava. Fora d'algunes excepcions, que citarem, aquest enfocament ens sembla reduccionista, en primer lloc, perquè la influència de Nonell —sobre Picasso, però també ampliable a bona part dels artistes coetanis— presentà unes característiques molt concretes, perquè el paper de Nonell —com el de Rusiñol, per això els hem triat— transcendeixen a bastament la seva obra. En segon lloc, entenem que la influència —o confluència, segons el cas— precedeixen l'època blava. I finalment, determinats autors han basat la possible influència només en anàlisis formals de les respectives obres, fet que ens sembla insuficient perquè aquesta anàlisi ha d'anar acompanyada d'un estudi en profunditat de les respectives produccions i fins i tot de les biografies. Una simple comparativa iconogràfica no ens dona totes les claus, bàsicament perquè Picasso molt rarament copia de forma explícita, normalment fa versions, parafraseja o simplement fa seus aspectes molt subtils de l'obra que difícilment es poden simplificar. Aquest cas es fa evident amb relació a Nonell de forma molt clara, tal com intentarem demostrar. Dit això, passem a referir l'estat de la qüestió en sentit estricte.

Aquesta vinculació ha estat tractada per diversos autors, tant des del vessant picassià com des del vessant nonellià. L'estat de la qüestió, enfocat des d'una perspectiva de mencions puntuals, seria inabastable i requeriria una sola tesi, des del moment en què de manera regular s'han vingut associant aquestes dues figures. En canvi, pel que fa a treballs monogràfics sobre el binomi o bé llibres o articles que han analitzat més o menys en profunditat, ja no són tants, i només citarem aquells que realment aporten punts de vista nous.

Tinguem en compte que, tot i el ressò obtingut per Nonell dintre de l'art espanyol, a dia d'avui encara no existeix un catàleg raonat de la seva obra—s'entén exhaustiu o definitiu, si és que algun ho és—, fet que dificulta establir una comparativa amb

l'obra de Picasso, sobretot perquè sense una catalogació resulta arriscat emprar determinades obres sense tenir la seguretat de la seva autenticitat.³

Destaquem que una majoria dels textos —no tots— que s'hi han referit s'han mogut en el terreny del blanc o negre i, com hem dit, això ens sembla reduccionista, perquè impedeix fer-ne una lectura més panoràmica, ja que la influència de l'art català sobre Picasso, al nostre entendre, té unes arrels més profundes. Per exemple, autors com Rafael Benet o Francesc Fontbona han conceptualitzat correctament aquesta influència. Aquesta és una de les claus que expliquen l'evolució de l'obra de Picasso, més enllà d'influències puntuals, més o menys explícites. De fet, és aquest un dels aspectes que tracta de demostrar aquesta tesi, que l'obra de Picasso evoluciona en paral·lel a l'art català del seu temps.

Cal dir que dos treballs estrictament monogràfics sobre el tema —i que han estat realitzats des de l'anàlisi de tots dos artistes— han posat de manifest l'existència d'una influència de Nonell sobre Picasso. Un d'ells és un treball predoctoral de l'historiador nord-americà Joseph Phillip Cervera, i l'altre, al nostre entendre el més complet, el realitzat per la historiadora catalana Glòria Escala, màxima autoritat en l'obra de Nonell. El text de Cervera (Cervera 1970), dedicat monogràficament a Nonell, dedica el capítol III a la relació entre Picasso i aquest artista. Comença així:

The fact that Nonell's art influenced that of the early Picasso has become a truism but the exact nature of that influence and its extent has never been clearly explored [...] Although most scholars consider Picasso's developments stemming from French influences, Picasso's indebtedness to Modernismo is incontrovertible (Cervera 1970, 36).

³ La única publicació que s'aproxima a un catàleg raonat data ni més ni menys que de l'any 1969, el llibre *Isidre Nonell* d'Enric Jardí, que seria reeditat amb noves aportacions el 1984 (Jardí 1984). En l'actualitat, la gran especialista en l'artista Glòria Escala està preparant el catàleg raonat de l'artista, encara sense data de publicació. Escala ha fet notòries aportacions a partir del comissariat d'exposicions, i és especialment destacable (de cara a una futura catalogació) el número 265-266 de la *Revista de Catalunya*, amb el títol "Sèries Nonell", on fa una important catalogació de grups d'obres de Nonell (Escala 2010, 109-165). S'han realitzat diverses exposicions sobre Nonell, però cap dels catàlegs editats al respecte eren catàlegs raonats, si bé incloïen llistat d'obres, en alguns casos prou considerables. El número monogràfic de la revista *Art* de 1934, a cura de Rafael Benet (Benet 1934), o la monografia del mateix autor de 1947 incorporaven un notable llistat d'obres. En aquest sentit destaquem també un parell de catàleg d'exposicions que han aportat informació al respecte. El catàleg de l'exposició al Palau de La Virreina de 1981, a cura de Joan Barbeta, on a la part final incorpora un inventari d'obres de Nonell (Barbeta 1981). I finalment el catàleg editat amb motiu de l'exposició dedicada a Nonell pel Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2000, a cura de Cristina Mendoza i Mercè Doñate (Mendoza i Doñate 2000).

I, pel que fa a la influència de Nonell sobre Picasso, afirma:

It is not improbable that the strenght and forceful form which Picasso's works of this period take on may be attributed to the influence, direct, or indirect, of Nonell (Cervera 1970, 39).

De tota manera, Cervera no entra a fons en la relació i, si bé apunta alguns aspectes interessants, es queda en un estadi prou epidèrmic.

Glòria Escala ha escrit un article per a la revista *Locus Amoenus* amb el títol *La influència d'Isidre Nonell en el jove Picasso* (Escala 2015)⁴, molt ben estructurat i amb gran coneixement de l'obra de tots dos artistes, on supera l'aportació de Cervera i és, a dia d'avui, el millor i més acurat text sobre el tema, al nostre entendre. Escala planteja l'existència d'una influència de Nonell sobre Picasso i ho fa a partir d'un relat cronològic, tot establint relacions entre l'obra de tots dos artistes. Escala ha estudiat les biografies de tots dos artistes en paral·lel i situa diversos terrenys en els quals conflueixen. L'autora planteja una influència de Nonell sobre Picasso, la qual la situa més en el terreny temàtic que no pas en l'estilístic. Aquest article, per la seva importància, l'anirem citant en aquesta tesi.

Rafael Benet, un dels historiadors que millor van conèixer l'obra de Nonell i Picasso, dedica alguns passatges a la relació Picasso-Nonell dintre de l'article "Isidre Nonell com a bandera". Aquest text fou publicat a la revista *Art* en un número monogràfic (Benet 1934, 291-319), però no era un text de farciment o de compromís, sinó d'una profunditat que, encara avui, sorprèn. En aquest article anticipa les tres mateixes idees força que defensarà en el seu llibre de 1947 sobre Nonell: amb Nonell s'obre un nou escenari en l'art català; que són també diversos els aspectes que els separen; i, en darrer lloc, que qui va per davant és sempre Nonell. També és en aquest article on Benet sintetitza el paper de Nonell sobre Picasso:

Una glòria de Nonell, fou la d'haver puixant influència en la formació de la personalitat de Picasso. El sentit de la deformació de Nonell que informa d'una manera sinceríssima ja des del començament tant els seus dibuixos

⁴ A data d'avui encara en premsa, amb previsió de publicació segons m'ha comunicat l'autora, el desembre del 2015. Hem pogut consultar el text, però, al no tenir la versió definitiva ni el seu paginat, hem preferit no fer cites textuals i fem mencions genèriques.

com les seves pintures, influí poderosament l'esperit de Picasso [...] Cal reconèixer les grans diferències que avui separen Picasso de Nonell, però sense Nonell el primer Picasso no s'explicaria (Benet 1934, 314).

Per descomptat, Benet també aborda el tema al llibre *Isidro Nonell y su época* (Benet 1947), la primera gran monografia sobre l'artista, que ja incloïa un inventari d'obres seves. Al darrer apartat del capítol VI, dedica unes pàgines específiques al binomi Picasso-Nonell que, pel fet de tractar-se de l'any 1947, revesteix un gran mèrit. Benet situa un trencament a l'art català a partir de l'estada de Nonell a Boí, i considera que el nou panorama artístic incidiria sobre Picasso. Per tant, avala una influència de caràcter el·líptic, que posteriorment situa en el terreny més directe, concretament a partir de 1897:

Hasta la fecha de 1897 lo infernal de Nonell no se encuentra en su forma y es en estos mismos tiempos que Picasso empieza también a encontrarla. ¿Cuál de los dos fue el que primeramente culminó en este aspecto expresivo de la fealdad, gloria que por otra parte no les envidio? El problema es algo complejo y una respuesta demasiado simple sería sin duda contraproducente. Nonell y Picasso son producto del maremágnun artístico, filosófico y literario que se produjo en aquel fin de siglo barcelonés, ácrata y confusionista (Benet 1947, 44).

Després d'apuntar aquest magma previ, Benet fa una afirmació molt contundent, que ve a dir que sense la figura de Nonell no s'explica l'evolució de Picasso:

Pero sin el tono maniqueo introducido en Barcelona por Nonell despues de su estancia en Caldes de Boí, Picasso no hubiera sido el pintor actual que conocemos (Benet 1947, 44).

Benet, lúcid, en un mateix fragment incideix només en allò que els uneix, sinó també sobre el que els separa:

Yo sé muy bien que entre Nonell y Picasso existen no sólo abismos estéticos, sino incluso fronteras temperamentales que difícilmente podrían ser franqueadas; pero los que no damos demasiada importancia en el arte a la invención por la invención, hemos de reconocer no obstante que el inventor está casi siempre en Nonell; que el "pionnier" fue Nonell. Pablo completó

algunos aspectos de Isidro, pero el sentimiento deformador lo encontramos tal vez en estado original mucho más auténtico en Nonell que en Picasso (Benet 1947, 45).

És probable que Enric Jardí tingué en compte la reflexió de Benet quan el 1962 escrigué el text “Nonell. El hombre y el artista”, amb motiu del 90è aniversari del naixement de l’artista, dintre del catàleg de l’exposició que tingué lloc al Palau de la Virreina:

¿Fue realmente nuestro pintor [Nonell] un precursor de la moderna estética? La afirmación no es aventurada si consideramos los entronques de su obra con la producción inicial del artista que de un modo unànime ha sido reconocido como su más preclaro representante: Pablo Ruiz Picasso (Jardí 1962, 25).

Jardí fa servir l’expressió *entronques*, però més endavant és molt més explícit:

Unas afinidades que para nosotros no tienen nada de extraño pero que sorprendieron al público y a la crítica de Suiza cuando algunos cuadros de Nonell fueron exhibidos con los Picassos barceloneses en el Museo de Arte e Historia de la ciudad de Ginebra, la primavera de 1956, en el conjunto antológico de la III Bienal Hispano-Americana de Arte (Jardí 1962, 25).

Jardí realitzà també una nota sobre la relació entre Picasso i Nonell amb motiu del llibre *Picasso, Barcelona i Catalunya*, editat per *Quaderns de l’Avenç* l’any 1981 (Jardí 1981, 59-61). Jardí, a la seva cèlebre monografia sobre Nonell, ens parla de la relació entre Nonell i Picasso així com del seguiment que aquest realitzà de l’obra de Nonell. Jardí acaba afirmant que *la influència que la pintura d’aquest exercí sobre la que produïa l’andalús els anys a què fem referència és innegable* (Jardí 1984, 196). De tota manera, a causa de la importància del llibre, sorprèn que no desenvolupi a fons en aquest binomi tan important.

Francesc Fontbona, que ha treballat en profunditat i des de diferents òptiques l’art català del canvi de segle, dedicà un llibre específic a *Nonell*, editat per Nou Art Thor l’any 1987, tot i que també parla d’aquest binomi en moltes altres publicacions. En aquest llibre hi inclou l’epígraf específic “Nonell i Picasso”, on apunta alguns aspectes sobre la seva relació. Fa una oportuna —i fins llavors inexistent— relació

dels historiadors internacionals que han inclòs la figura de Nonell en publicacions i enciclopèdies de referència, tot destacant que sovint ha estat a través de Picasso:

Nonell hi és tractat sempre com a artista influent sobre el primer Picasso i no com a personalitat independent dins el panorama pictòric europeu del seu temps. Així és que l'espai, estret però real, que Nonell ocupa en la consideració històrico-artística internacional l'ha obtingut a través de Picasso (Fontbona 1987, 36).

Fontbona situa la influència en un moment posterior, quan Picasso no només ha fet més coneixences, sinó que sobretot s'ha fet una millor composició de lloc sobre l'entorn artístic català. Pel que fa a la possible influència, és molt explícit:

Els temes nonellians de les dones abatudes apareixeran freqüentment a l'obra de Picasso de l'anomenada època blava (1901-1904), especialment l'any 1902 (Fontbona 1987, 37).

En aquest sentit, parla d'una influència en un segon moment, a partir de la coincidència amb la teoria *benetiana*:

D'altra banda, a Barcelona els qui veritablement "consumien" un art modern eren una minoria [...] Pablo Picasso sí que valorava Nonell, malgrat tot, especialment des que, superat l'escull que representava primer la joventut del malagueny, va anar entrant en el cercle central de l'art nou català (Fontbona 2002, 226-227).

Al marge d'aquesta influència d'espectre més ampli, Fontbona situa la petja més explícita de Nonell en les figures de les gitanes, i més concretament arran de l'exposició Nonell a la Sala Parés el gener de 1902:

Aquellos gitanos se convirtieron en un hito artístico sin parangón, y pese a que alguien lo ha puesto en duda, la huella de aquellas figuras femeninas sombrías de Nonell es claramente apreciable en la obra del Pablo Picasso recién llegado de su segunda visita a París, el Picasso de la llamada "época azul" (Fontbona 2007, 13).

A nivell català, la crítica ha estat en general més aviat favorable a la influència de Nonell sobre Picasso, que s'ha basat sobretot en la diferència d'edat entre tots dos i

en el paper preeminent que ja tenia Nonell quan Picasso arribà a Barcelona. De tota manera, més enllà del binomi personal que, insistim, pot entrar en el terreny de les valoracions subjectives, Fontbona va fer una notable aportació dintre de la historiografia catalana. Es tracta de la delimitació exacta del Modernisme, a partir de l'establiment d'un tall entre la generació més jove, que es movia en altres codis i registres, i que conceptualitza, per primer cop, com a *postmodernistes*. I aquest grup –que amb bon criteri no focalitza en l'edat, ja que alguns dels més joves s'arreglaren més aviat amb la generació vella– és el que cerca donar el relleu a la vella generació modernista. Ho recull al llibre *La crisi del modernisme artístic* (Fontbona 1975), on desplega aquest nou plantejament, i fins i tot estableix un quadre sinòptic on diferencia els artistes catalans entre modernistes i postmodernistes. Amb bon criteri, situa Casagemas entre els segons i dedica un capítol específic a Picasso (Fontbona 1975, 156-167). El miserabilisme és un dels elements –en aquest cas temàtic– que caracteritza la generació postmodernista, si bé no l'únic, ja que hi situa altres artistes que només l'adoptaren temporalment (Mir), i d'altres que evolucionaren en línies diferents (Anglada-Camarasa).

Sense ser un article monogràfic sobre la relació Picasso-Nonell, Fontbona va escriure un dels textos més reveladors sobre aquest binomi. Es tracta de “La influència del Modernisme en Picasso”, publicat dintre dels *Papers del Minotaure* l'any 1999, resultat d'una conferència realitzada l'any 1990. Una considerable part de l'article està dedicada a la influència de Nonell sobre Picasso:

Les figures solitàries, abatudes, pintades amb tons foscos, que caracteritzen el Picasso de l'època blava coincideixen curiosament, en postura i expressió, amb les gitanes que Nonell feia a la mateixa època (Fontbona 1999, 37-38).

Fontbona fa diverses consideracions de caire cronològic, un aspecte clau per enfocar aquesta possible influència. Tot plantejant la influència de Nonell sobre Picasso amb motiu de les figures femenines de 1902, fa una afirmació contundent:

Sigui com sigui, el cert és que el tema fins aleshores era molt més nonellià que picassià. Nonell havia fet atenció a les figures solitàries de vells i desheretats de la fortuna, des de feia pel cap baix cinc anys (Fontbona 1999, 38).

L'expert picassità Josep Palau i Fabre va tenir moltes ocasions de parlar amb Picasso al llarg dels vint-i-cinc anys durant els quals hi va mantenir contacte. Al seu llibre *Picasso i els seus amics catalans* (Palau 2006), on ressegueix nominalment els amics de Picasso, titulà un dels epígrafs "Nonell i Canals", on fa una mínima referència a la relació de tots dos artistes amb Picasso. Palau no parla directament d'influència, però admet la transcendència de la relació i, sobretot, reclama que hi ha un camp per estudiar:

És evident que l'època blava de Picasso no és gaire llunyana, per l'esperit, de certes obres de Nonell d'aquells anys, o viceversa. Però el punt de màxima coincidència entre Picasso i Nonell no se situa, precisament, en aquest moment que estan junts, sinó més aviat vers el 1902, en certes figures de dones soles, replegades sobre elles mateixes...Tot un estudi a fer, que em sembla que ens duria a concloure una certa coincidència, com alguns dibuixos de Picasso del 1901 o de començament del 1902 [...] semblen provar-ho (Palau 2006, 163).

També deixà escrit quin era el nivell d'admiració de Picasso per Nonell:

Creiem que Nonell és l'artista del nostre país que Picasso ha admirat d'una manera més profunda i sincera. Encara recordo el signe admiratiu que Picasso va fer amb la mà el dia que vaig dir-li que posseïa uns petits dibuixos de Nonell (Palau 2006, 100).

Al clàssic *Picasso vivent* (Palau 1980), Palau i Fabre parla d'un *paral·lelisme* entre les obres de Picasso i Nonell, però sense aprofundir-hi, si bé també en constata les diferències. Palau insisteix en la importància del text d'Eugeni d'Ors "La fi d'Isidre Nonell", i considera que Ors, Picasso i Nonell *marquen un viratge importantíssim en l'estètica catalana* (Palau 1980, 288). En un altre llibre més centrat en la relació, *Picasso a Catalunya*, Palau torna sobre el tema i parla més de confluència que no pas d'influència:

Durant l'any 1902 la seva obra té algunes analogies i alguns punts de contacte amb la de Nonell, que han d'ésser interpretats més com una coincidència que com una influència (Palau 1975, 104).

Joan Merli fou un dels experts que més defensà la importància del paper de Nonell sobre Picasso. És important perquè és un dels pocs que va estudiar l'obra de tots dos artistes. Sobre Picasso, va publicar la seva monografia en una data tan llunyana com 1948. Merli incideix en el deute de Nonell amb Picasso, i el situa més enllà d'una cronologia concreta, en la línia de Benet i Fontbona:

Nonell se anticipa a su época. Picasso, con su perspicaz intuición le descubre y desde ese instante Nonell constituye el segundo tiempo de su caminar (Merli 1948, 45).

Joan Mates, la monografia del qual sobre Nonell fou publicada l'any 2000, dedica algunes pàgines a comparar tots dos artistes. D'una banda, constata la realització dels mateixos temes, però sobretot se centra en les diferències. L'obra simbolista de Picasso —que considera influïda per la literatura—, oposada a la realista de Nonell, fet que li suposà tantes simpaties al primer com atacs al segon. Mates també féu valoracions d'ordre moral, que no vénen al cas —per subjectives—, però que ens plantegen una perspectiva des de la que sovint es judica els artistes:

El pintor que portava a dintre seu el mateix esperit del dimoni no era pas Nonell, com ja hem dit, sinó Picasso. Si avui comparem l'obra coetània d'ambdós artistes veurem com la de Nonell no trascendeix les tragèdies casolanes o els drames del carrer, mentre que la de Picasso s'enfonsa en el sadisme més pregon de l'ànima, apareix inspirada en la visió més pessimista del món (Mates 2000, 28).

Mates no entra en comparatives formals entre les obres de tots dos, i realitza interessants reflexions socioartístiques. Una de les aportacions importants al binomi Picasso-Nonell és el paper de Sabartés com a enemic irreconciliable de Nonell. El testimoni de Mates, juntament amb textos de Plàcid Vidal i Alfred Opisso, ens ajudarà a situar la figura de Sabartés entre Picasso i Nonell, amb molta més presència de la que fins ara es pensava.

Si Sabartés era l'antagonista de Nonell, Casagemas era el seu gran seguidor, per tant dos amics íntims de Picasso queden vinculats de forma directa a Nonell. Pel que fa a la relació entre Casagemas i Nonell, amb una certa profunditat, se'n parla sobretot al *catàleg Carles Casagemas. L'artista sota el mite* (Vallès 2014), del qual

vam tenir cura. Es va editar amb motiu de l'exposició homònima que vam comissariar l'any 2014 al Museu Nacional d'Art de Catalunya. En aquest catàleg es reproduïen diverses obres de Casagemas que beuen directament de Nonell, especialment alguns dibuixos *fregits*, que analitzarem en el seu moment.

Mireia Freixa i Carlos Reyero també han incidit en la influència de Nonell sobre Picasso, concretament al llibre *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, on afirmen que tots dos artistes segueixen un *proceso similar*:

Finalmente, Picasso mantiene su relación con Isidre Nonell, que ya había definido una temática expresionista y que en esos momentos está derivando hacia la temática de los gitanos. El período azul, más que por el predominio obsesivo de este color, se caracteriza por una temática concreta, en la línea simbólico-expresionista, en un proceso similar al que está experimentando Isidre Nonell (Freixa i Reyero 1995, 426).

Des d'un altre terreny, Arnau Puig fa una lúcida aportació sobre l'ascendència de Nonell sobre Picasso:

Nonell [...] fue un ejemplo de personalidad y de estética para el joven [Picasso] recién llegado a Barcelona. La obra de Nonell es una obra que desprende autoridad y respeto, se impone de entrada por sí misma por la ausencia de toda concesión a lo establecido, tanto en lo del "oficio" como en lo estético y, además, por someter lo primero a lo segundo [...] Nonell es también, como Mir o Picasso, un hombre "nuevo" incluso respecto de su tiempo (Puig 2000, 40-41).

Puig fixa els principals motius de l'acostament de Picasso a Nonell. En primer lloc, l'obra, *una obra que desprende autoridad y respeto*, mai millor dit. A ulls de Picasso, poc impressionable per naturalesa, allò que el degué colpir més fou veure en directe l'ofici de Nonell, en definitiva, veure com feia lliscar el llapis o el pinzell. *Autoritat i respecte*, dos conceptes que Nonell irradiava i, al contrari de Rusiñol, no ho embolcallava amb l'aura del personatge, ni del temple (Cau Ferrat), ni del seu seguici d'aduladors, sinó que tenia com a única projecció la seva obra i, sobretot, la solidesa d'aquesta. I, en segon lloc, Puig afirma que Nonell és un *home nou, fins i tot respecte al seu temps*. Aquesta reflexió és clau, perquè Picasso era un artista en

formació a la recerca de referents. Un cop abandonà els primers referents –Casas i Rusiñol, sobretot–, s'adonà que una de les millors lliçons que li podia oferir l'art català era la de Nonell, més enllà del nivell d'influència que finalment tindria sobre la seva obra.

Pel que fa a la possible influència, al catàleg *Barcelona and modernity*, Cristina Mendoza i Francesc Quílez parlen de *similituds* entre l'obra de Picasso i la de Nonell, i ho situen en el període 1902-1904, per tant més avançat en el temps:

Certainly there are similarities among the themes and chromatic range of Nonell's paintings from 1902-4 and those created by Picasso during what is known as his Blue Period. (Mendoza i Quílez 2006, 132).

Amb motiu de la mateixa exposició, Jordi Falgàs va escriure una de les reflexions que, per òbvies, és important que es tinguin en compte a l'hora d'analitzar l'obra de tots dos artistes i que no sempre s'ha tingut en compte:

Unaware of Nonell's earliest work, many scholars have repeatedly argued in favor of Picasso's influence on Nonell, even though the latter was nine years older and was developing his personal depiction of the dispossessed as early as 1894 (Falgàs 2006, 102).

És important aquesta reflexió de Falgàs inserida en un catàleg de dimensió internacional, bàsicament perquè ubica Nonell i Picasso cronològicament i adverteix sobre l'existència de l'obra anterior de Nonell, que cal tenir en consideració. En aquest mateix catàleg, a l'apartat de biografies, a cura de Margaret Burgess, escriu: *Isidre Nonell i Monturiol's expressive modernista painting style and themes of social marginalization were seminal influences on the young Pablo Picasso* (Burgess 2006, 499).

La crítica i historiadora nord-americana Phyllis Braff, que ha escrit també sobre Nonell, considera que cal tenir en compte el paper de Nonell a l'hora d'estudiar l'època blava de Picasso: *Any investigation of the sources of Picasso's Blue Period must inevitably discover its qualities of form and its specific subject matter in Nonell's work* (Braff 1972). Aquest comentari el féu amb motiu d'una ressenya que realitzà per a la revista *The Art Bulletin*, sobre la publicació de la monografia d'Enric Jardí

sobre Nonell, on considerava —encertadament— que no havia desplegat com calia aquest binomi.

A nivell d'assaig literari, sense ser un expert en Nonell, però de gran influència popular com a escriptor, cal citar el nom de Josep Pla. Durant els anys seixanta, Pla exigia un museu dedicat a Nonell, i va dibuixar des de les pàgines de *Destino* un contrast entre Nonell i Picasso. Més enllà d'alguna caricatura, acabava proclamant que el Museu Picasso de Barcelona de pròxima creació hauria de dedicar *una parte del museo en proyección a Isidre Nonell [sic.]*. I ho justificava en aquests termes:

Pero si en aquellos años Picasso se aprovechó tanto de Nonell, no sería lógico que ahora, que se trata de elevar un monumento a Picasso [...] tuviera en el museo de referencia el rincón que merece su obra considerable (Pla 1961).

En certa manera, Pla no se centra només en la producció de gitanes, sinó que planteja un nivell d'influència més ampli —encara que això la faci més difusa— i la situa des dels cretins de Boí (1896) i del miserabilisme, en endavant:

[Nonell] fue el creador —sin proponérselo— de la escuela catalana moderna de pintura, realístico-caractericista que ha tenido gran importancia. Fue quien llevó a Picasso hacia esa línea a través de los cretinos de Boí y de las escenas de pobreza. Creer que Picasso nació con la ciencia infusa y que de su paso por Barcelona no absorbió nada es una pura ilusión del espíritu (Pla 1972, 30).

Si bé existeix una majoria d'autors a favor d'aquesta influència, a nivell internacional trobem postures molt diferenciades. Al marge del ja citat Joseph Phillip Cervera, sens dubte el que ha entrat més a fons en la qüestió, la veritat és que intuïm que pocs han vist obres de Nonell —o per ser més exactes, no n'han vist prou com per fer-ne una valoració com cal.

Potser el més explícit en el sentit d'atribuir influència a Nonell sobre Picasso és l'historiador de l'art francès Pierre Cabanne, a la seva monumental monografia sobre Picasso *El siglo de Picasso*. Ho analitza des d'una visió integral, i des d'un cert coneixement de l'obra de Nonell:

[Nonell] había expuesto en París un par de veces con notorio éxito, pero Pablo le envidiaba menos ese principio de consagración que su virtuosismo y su sentido de la vida real. El ascendiente de Nonell era, pues, palpable: no sólo adoptó Picasso sus temas, sino también su manera, los empastes densos hasta el exceso; los grandes desnudos de escultóricas formas, cual bloques mal desbastados; las figuras de mujer agachadas, acurrucadas en ellas mismas, a menudo representadas de espaldas, en colores terrosos, ocre y rojizos, como vistas en penumbra. Hizo suyo asimismo el miserabilismo que correspondía a sus propios sentimientos (Cabanne 1982, 75).

Però Cabanne va més enllà i situa Nonell a l'inici del gir picassià, a la vegada que confirma una de les teories que sosté aquesta tesi:

Nonell le puso a Picasso frente a esa tragedia, y gracias a eso dejaría las insulsas lindezas del modern-style y el manierismo simbolista, para abordar un arte más humano fundado en la visión directa de la vida. (Cabanne 1982, 75).

I Pierre Cabanne és també el primer dels experts que fa una afirmació rotunda sobre un aspecte que desenvolupem en aquesta tesi: *Nonell es el primero de los artistas que Picasso acapara para su universo. Ante ciertas obras es difícil saber si son del uno o del otro (Cabanne 1982, 75).*

De tota manera, el deute de Picasso amb Nonell, segons Pierre Cabanne, seria extraordinari, al punt que arribaria a realitzar dos afirmacions d'allò més contundents:

Es de muy lamentar que nadie, o casi nadie, conociera a Isidre Nonell fuera de Cataluña. Pero esa ignorancia erigió al joven Picasso como creador, cuando en realidad, con su extraordinaria destreza, lo que hizo fue copiar pura y simplemente a su compatriota (Cabanne 1982, 74).

Un dels llibres pioners de la historiografia anglosaxona sobre l'obra de joventut de Picasso és *Picasso. The formative years. A study of his sources* d'Anthony Blunt i Phoebe Pool, de l'any 1962. Ambdós historiadors dediquen un dels capítols íntegrament a Nonell –“Sympathy with the poor. Isidro Nonell”–, i destaquen la seva influència sobre Picasso a partir de suggerents comparatives iconogràfiques. Fins i

tot arriben a fer una afirmació sorprenent, tenint en compte que en aquelles dates a nivell internacional no s'havia incidit massa en el tema:

Comparison of the style and dates of the works by Nonell and Picasso [...] suggests that the former's share in the genesis of the Blue Period has been somewhat underestimated (Blunt i Pool 1962, 57).

Aquest adjectiu, *subestimat*, té la seva transcendència, perquè fins aleshores, a la historiografia picassiana anglosaxona, no s'havia incidit mai d'una forma tan directa sobre el tema. Malgrat que el llibre és de petites dimensions, amb poc paginat i moltes il·lustracions, van reproduir ni més ni menys que un total d'onze obres de Nonell, que en la majoria de casos es confronten amb les de Picasso.

Aquests autors són molt explícits, al punt que donen per descomptada una certa influència: *It is almost certain that his works influenced the paintings of the Blue Period in both style and content* (Blunt i Pool 1962, 11). De tota manera, més endavant, en el mateix article, matisen que en algun cas la influència podria ser mútua: *their influence on each other may have been mutual* (Blunt i Pool 1962, 11). Aquest text és especialment important per la seva influència dintre de la historiografia picassiana.

En un sentit contrari, un parell dels més importants experts picassians s'han posicionat en contra de l'existència d'aquesta influència, però cap dels dos dubta de l'existència d'unes produccions paral·leles. L'expert picassià nord-americà John Richardson, autor de la monumental biografia sobre Picasso –la més divulgada al món anglosaxó– afirma que *carece de fundamento* la influència de Nonell en l'època blava picassiana. L'únic argument que dóna és que durant els anys 1902-1903 *ninguno de ellos tenía la menor idea de la evolución del otro. Cuando Picasso estaba en París, Nonell estaba en Barcelona y viceversa* (Richardson 1991, 235). Una acurada revisió cronològica desmenteix categòricament aquest argument, ja que tant Nonell com Picasso van coincidir –i durant molts mesos– durant aquests dos anys a Barcelona. Tot i això, Richardson reverteix l'argument a rebatre i acaba afirmant que *Nonell tomó más de Picasso –color, factura, dramatismo– que a la inversa* (Richardson 1991, 235). Aquesta línia que segueix Richardson a penes ha estat

seguida a nivell internacional. Paradoxalment, Richardson situa la influència de Nonell sobre Picasso en un període anterior a 1902, quan la influència ens sembla menys explícita: *Parte de la goyesca oscuridad de Nonell se filtró en la obra tenebrista de Picasso de 1899* (Richardson 1991, 235).

Marilyn McCully ha posat de relleu els paral·lelismes entre diverses obres de Nonell i Picasso a diversos nivells, des del tema fins a la pinzellada, sense entrar a fons en les possibles influències. Però també assenyala el paral·lelisme a nivell més general, mentre considera Nonell l'artista a qui més s'apropà en una temàtica concreta:

Picasso shared an interest with his Quatre Gats friends, particularly Nonell, in the changing structure of Spanish society and its effects on the individual. With the move to the large city, those who would normally be cared for in the village, such as the ill, retarded, or poor, are cast aside. Their marginal position forces them to resort to life on the street as beggars, entertainers, or prostitutes (McCully 1978, 104).

En un moment determinat, McCully admet que existeix una evident influència de Nonell sobre Picasso:

It is in this fundamental attitude toward the human struggle, as symbolized by the poor and alienated, that Nonell influenced Picasso in his own choice of figures on the margins of society, particularly in the years 1902 to 1904, to express his personal concern with the human condition (McCully 1978, 84).

Altres autors, com Pierre Daix, opten per una postura a mig camí. Daix afirma en el seu *Dictionnaire Picasso*:

Il est vraisemblable que ses oeuvres [de Nonell] on fait réfléchir le jeune Picasso par ses thèmes sortis de la misère, et par l'expressionisme d'une peinture de l'abandon au malheur (Daix 2012, 625).

No obstant, el propi Daix li atribueix a Nonell alguna influència el·líptica sobre Picasso, per exemple, quan diu que Picasso conegué Daumier gràcies a Nonell (Daix 2012, 233). Si segons Richardson les dones de Saint-Lazare a finals de 1901 exclouen una possible influència de Nonell, Daix afirma, en base a només un

exemple —sense conèixer amb certa garantia l'obra de Nonell—, que la influència és a la inversa:

Quand on compare les oeuvres de la période bleu de Picasso à celles de Nonell, on découvre que l'influence plastique s'est davantage exercée — palette mise à part— dans les sens de Picasso vers Nonell. Les femmes postrées que Picasso a peintes après sa visite à la prison de Saint-Lazare, fin 1901, sont présentes dans "Les Deux Gitanes" de Nonell, en 1903 (Daix 2012, 625).

Les deux gitanes que cita Daix és l'oli *Dues gitanes* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, però afirmar això és tant com desconèixer l'obra de Nonell, no només la de 1902, sinó també l'anterior.

A continuació, detallem algunes mencions més puntuals recollides en manuals i enciclopèdies. El diccionari Bénézit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* consigna la contribució de Nonell a la revista *Arte Joven*, i considera que Nonell va influir sobre Picasso durant l'època blava de forma contundent: *Il est toutefois admis que Nonell eut une influences sur l'époque bleue de Picasso* (Bénézit 1999, 266). A un altre nivell, Maurice Gieure, al seu manual *La peinture moderne*, dedica un capítol a l'expressionisme espanyol i fa referència al paper de Nonell com a clara influència en l'època blava picassiana (Gieure 1958). Al *Dictionnaire des Pétits Maîtres de la Peinture. 1820-1920*, Pierre Cabanne i Gérald Schurr consideren que *l'influence de Nonell es sensible sur la période blue de Picasso* (Cabanne i Schurr 2003, 804). Émile Langui, dintre de *Les sources de vingtième siècle*, fa referència a Nonell de passada quan es refereix a Picasso:

Sa première présence en France coïncide avec le séjour de son compagnon Isidro Nonell dont les figures des bohémiens et de clochards, librement traitées dans une gamme de sombre de gris, de vert et de rouge rompu, ont marqué ses débuts parisiens (Langui 1961, 138).

Un altre autor, com Hans H. Hofstätter, a la *Historia de la pintura modernista europea*, consigna el deute de Picasso amb Nonell i considera que és un tema pendent d'estudi:

Hasta hace poco, Nonell no ha entrado en el campo visual de la moderna historiografía del arte. Tanto en la elección de los motivos –figuras de gitanos i mendigos—, como en el estilo conciso, de grandes superficies, con figuras literalmente encapsuladas en la forma cerrada, Nonell prestó muchas sugerencias al estilo primitivo de Picasso; las investigaciones sobre este punto todavía no han concluido (Hofstätter 1981, 243).

De nou Francesc Fontbona, a l'entrada dedicada a Nonell a *Cien años de pintura en España y Portugal. 1830-1930*, cita la influència durant l'època blava i fa referència al lideratge exercit per Nonell:

De esta época data la influencia que sus figuras femeninas sombrías y abatidas tienen sobre las del Picasso de la época azul [...] Ambos artistas tendrían en 1904 estudios vecinos en la calle Comerç de Barcelona, y dejando atrás épocas en que sus relaciones no fueron del todo cordiales, seguramente a causa del liderazgo que Nonell tenía sobre la joven pintura catalana y que Picasso envidiaba (Fontbona 1991, 61).

Autors com Valeriano Bozal també han incidit en aquesta vinculació, si bé ho delimita a alguns aspectes concrets:

Posiblemente la pintura de Nonell, uno de los pocos pintores catalanes que Picasso admiraba, influye para radicalizar ese proceso, pues dos notas nonellianas se acentúan aquí: la monocromía y la presentación de figuras monumentales (Bozal 1992, 184-185).

Camón Aznar, que va escriure una biografia sobre Picasso i també va escriure sobre Nonell, incideix en atribuir-li a Nonell la condició de *precursor*, i fa èmfasi en un aspecte clau, parla de la influència, però denuncia alhora la *teatral sentimentalidad* de Picasso:

El Picasso de la primera época puede explicarse en sus mejores obras por el influjo de este pintor [Nonell] [...]. Y en su época azul, Picasso simplifica los problemas nonellianos, según una ruta de más nervioso expresionismo, y con concesiones en una más fácil y teatral sentimentalidad (Camón Aznar 1966, 356-357).

En definitiva, pocs textos monogràfics i només alguns de profunditat sobre el tema. En canvi, interessants reflexions sobre l'humus artístic liderat per Nonell que influeix sobre Picasso, més enllà d'influències puntuals, tant a nivell nacional com internacional. Molt pocs experts neguen la influència de Nonell sobre Picasso, i encara són menys els que la situen a la inversa. Gairebé cap d'ells nega l'existència d'uns patrons iconogràfics similars, almenys durant un temps. Molts textos, sobretot els de caire internacional, parteixen d'una comparativa entre tots dos artistes on s'evidencien dos aspectes: en primer lloc, el desconeixement de l'obra de Nonell en el seu conjunt; i, en segon lloc –com a efecte del primer–, el recurs a apriorismes sense haver realitzat una contextualització exacta de quins eren els agents de l'art català d'aquell temps i quin espai ocupaven en una hipotètica jerarquia.

E. INTRODUCCIÓ

1. INTRODUCCIÓ RUSIÑOL- PICASSO

Només en un període d'aproximadament quatre anys Pablo Picasso executà un mínim de vint-i-dos retrats de Santiago Rusiñol.¹ Més enllà de qualsevol altra valoració, aquesta dada ja ens planteja l'existència d'un interès que depassa els paràmetres de la normalitat. Podríem citar algun altre artista que va suscitar l'atenció de Picasso en un espai tan curt de temps i amb un gran nombre de retrats, per exemple Apollinaire, però les circumstàncies eren unes altres. I, sobretot, també Picasso era un altre, precisament perquè l'interès per Rusiñol coincideix amb l'inici del procés de construcció de la seva pròpia personalitat que tingué el punt de màxima intensitat a Barcelona, no per cap motiu inherent a la ciutat sinó pel moment de la vida de Picasso en què es produí. Picasso arribà a Barcelona amb tretze anys i l'abandonà als vint-i-dos i mig, un període clau en la formació de qualsevol persona.

Però el fet que Picasso executés tants retrats de Rusiñol, parlant en termes picassians, no ho podem qualificar d'extraordinari; la capacitat retratística de Picasso donava per a això i molt més. Ara bé, tres lectures que rarament es donen en d'altres casos converteixen el cas de Rusiñol en una notable especificitat pel que fa a la retratologia d'un artista. En primer lloc, la gran diversitat de lectures i situacions que presenten els retrats, no gaire habitual en Picasso atès que tenia tendència a construir imatges icòniques que en ocasions reproduïa –sovint seriadades– dels personatges que li interessaven. En segon lloc, aquests retrats donen valor a alguns dels terrenys en els quals Rusiñol destacava o directament liderava, és a dir, incorporen un factor de reconeixement sobre el paper de Rusiñol en determinats àmbits. I una tercera lectura –potser la més novedosa– només l'hem sabut veure al final del recorregut de diversos anys de treball, un cop hem tingut la panoràmica suficient. Aquesta mirada final sobre el procés retratològic de Rusiñol ha posat al descobert l'existència inequívoca d'una seqüenciació dels retrats que cal llegir com el correlat plàstic d'un procés de progressiu apropament/distanciament de Picasso respecte a

¹ L'existència d'una vintena de retrats és referida per primer cop a Vallès 2008, on es dona la xifra de vint retrats. Posteriorment a la publicació d'aquest llibre, el Museu Picasso de Barcelona adquirí el dibuix *Miquel Utrillo i Santiago Rusiñol fumant amb pipa* (1903), concretament el desembre de l'any 2008.

Rusiñol. Ras i curt, existeix un paral·lelisme cronològic gairebé exacte entre els anys d'introducció efectiva de Picasso a la vida cultural barcelonina (1899-1904) amb la retratologia de Rusiñol. Individualment, aquestes tres lectures les podem trobar en sèries de retrats de Picasso d'altres personatges, però és difícil detectar-les totes tres en un mateix artista com en el cas de Rusiñol. Aquest procés personal i íntim focalitzat en Rusiñol esdevé la millor de les metàfores sobre l'actitud de Picasso respecte al món artístic barceloní al qual, com veurem, no fou en absolut aliè.

La lectura iconològica d'aquesta vintena de retrats ens parla d'un procés que podríem anomenar trifàsic: comença amb la curiositat (retrats executats potser des de la desconeixença personal i encara mentre s'estudia el personatge); continua per l'admiració (retrats més acabats a partir de construccions icòniques properes a l'homenatge) i acaba amb l'allunyament del personatge (retrats irònics i, finalment, satiritzants). Després de constatar aquest interès retratístic, cal preguntar-se què li podia interessar, a Picasso, del Rusiñol-personatge? La resposta possiblement cal cercar-la en allò que Rusiñol representava com ningú en aquella Barcelona i durant aquells anys: la figura de l'artista per excel·lència. La seva complexa personalitat depassava la condició de pintor en tant que era també literat —en el vessant de crític, periodista, poeta, narrador i dramaturg—, col·leccionista, viatger, arqueòleg aficionat i, per sobre de tot, activista cultural i referent indiscutible del moviment modernista. Rusiñol era, en definitiva, allò que podríem anomenar un *artista total*, tal com l'han definit repetidament els seus estudiosos.

Rusiñol ha estat habitualment citat com un dels artistes amb els quals es relacionà Picasso a Barcelona en una inacabable llista on sempre s'inclouen els mateixos noms, com si d'un cànon es tractés. En poques ocasions s'ha entrat monogràficament en aquesta relació.² Pierre Daix, en un intent d'individualització, va escriure que Rusiñol *joua un grand rôle dans la formation de Picasso, comme champion du modernisme* (Daix 2012, 798). Dissortadament, Daix no va entrar en detalls però l'afirmació, venint d'un picassià que conegué l'artista personalment, no la podem negligir, ans al contrari. Aquest *gran paper*, però, requereix no només un

² Sobre els textos anteriors monogràfics sobre la relació entre Picasso i Rusiñol vegeu el capítol *Estat de la qüestió*.

desglossament acurat –és un dels objectius d'aquest treball– sinó que exigeix matisar-lo adequadament per no pervertir-ne el sentit. Cal anar molt en compte sempre que s'estableixen paternitats sobre Picasso perquè sovint, en un intent de vincular-lo a tot i més, es va més enllà d'allò recomanable. També cal ser curós amb Rusiñol en tant que la seva figura presenta una complexitat que depassa la d'un artista en sentit estricte, *ergo* també el seu àmbit d'influència real. Tot i aquest estudi de naturalesa binomial, cal matisar que Picasso i Rusiñol eren artistes que presentaven també moltes diferències. Aquesta circumstància fa que *a priori* pugui semblar paradoxal que un personatge en principi tan allunyat de Picasso esdevingui un punt de partida per explicar-lo.

Tot i les diverses proves de seguiment estricte que referirem més endavant, al nostre entendre, el *gran paper* exercit per Rusiñol sobre Picasso té un caire el·líptic atès que Picasso, quan arribà a Barcelona, s'abeurà d'unes propostes, temàtiques i discursos que tenien en Rusiñol un dels màxims exponents i, sobretot, precedents. Quan Daix postil·la *com a campió del Modernisme* està al·ludint a aquest paper menys directe que també acabà influent sobre el jove artista. Quan Picasso s'obsessiona amb El Greco o amb els jardins ho fa, sense cap mena de dubte, empès pel lideratge de Rusiñol. A un altre nivell, també el món dels arlequins i el seu possible ús com a alteritat serà detectat per Picasso, potser per primer cop, a partir de l'obra de Rusiñol. Picasso mateix li ho reconegué a través de tres retrats directament vinculats a aquestes temàtiques: en un d'aquests retrats Rusiñol apareix en un dels seus clàssics jardins; en un altre, caracteritzat com a *El cavaller de la mà al pit* d'El Greco; i en un tercer el retrata envoltat de pierrots. Al marge d'aquestes temàtiques directament vinculades a Rusiñol, n'hi ha d'altres on el paper que hi juga no resulta tan explícit. Aquest és el cas dels temes de malaltia i mort, una temàtica de la qual Rusiñol seria un dels més destacats representants i a la qual s'adherí Picasso gairebé des del primer moment. Quelcom semblant podríem afirmar de la creació d'atmosferes a partir d'efectes lumínics, tant en interiors com per mitjà de la utilització del color blau.

Aquests retrats ens parlen de l'interès per un personatge –bàsicament, a Picasso, de Rusiñol, li interessava el personatge–, però cal preguntar-se si existia també algun interès per la seva obra. Ara no tenim cap dubte que Picasso seguí la producció

artística de Rusiñol de molt més a prop del que fins avui s'ha pensat. Demostrarem com versionà o reinterpretà algunes de les seves obres, tant del moment pictòric naturalista com del simbolista, però també de la creació literària. Una de les plomes més lúcides en l'anàlisi de l'obra primerenca picassiana, la de Rafael Benet, ja ens alerta d'aquest tarannà picassià: *Por descontado, Picasso ha sido un pirata genial de la Historia del Arte y sus plagios sublimes empiezan hacia 1897* (Benet 1947, 44). Benet fixa la data del 1897, però la certesa d'aquesta dependrà dels successius estudis que es realitzin al voltant d'aquesta capacitat fagocitadora de Picasso. Ara bé, aquest *pirateig* picassià rarament es projecta unidireccionalment, sinó que ho fa normalment en diferents direccions alhora i gairebé sempre eludeix la còpia exacta, ja sigui a partir de versions, recontextualitzacions –aprofitament de paisatges predeterminats–, fusions, etc. Al nostre entendre, el procés que Picasso realitza amb Rusiñol podria ser el primer procés de fagocitosi sistemàtic –no puntual– iniciat amb un altre artista. És tan important el contingut del procés en si mateix com l'elecció del personatge. Quan Picasso arribà a Barcelona, Rusiñol era l'artista per excel·lència i el líder del modernisme, possiblement l'únic artista del qual no es podria prescindir per explicar tot el moviment. En definitiva, Picasso no va escollir un artista qualsevol sinó que va picar més alt, va escollir el més representatiu. Aquest procés iniciat amb Rusiñol podria estar simbolitzat per un modest full del Museu Picasso de Barcelona on apareixen alguns esbossos i, enmig, diversos assajos de la signatura de Rusiñol que Picasso intentava imitar amb la màxima fidelitat (fig. 1).

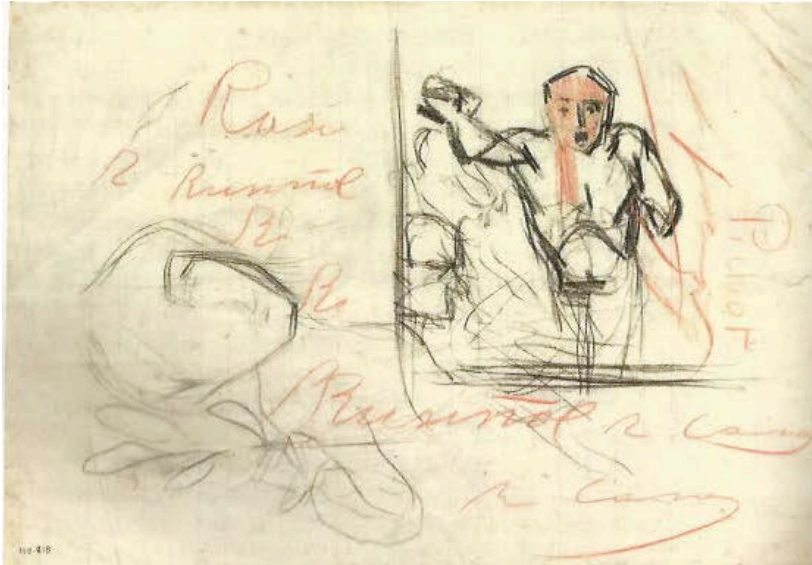


Fig. 1. Picasso. *Bust d'home i cap de dona* (amb signatures de Rusiñol, Casas i Pichot)

Barcelona, 1899-1900

Llapis conté i llapis de color sobre paper,

31,7 x 22,4 cm

Museu Picasso, Barcelona

Per tancar aquesta introducció s'imposa una referència a la relació personal entre tots dos artistes. Pot sobtar que aquesta menció no s'hagi realitzat a l'inici, tal com es fa habitualment quan es posen en relació dues personalitats, però resulta que, a efectes d'aquest estudi, això és el menys important. L'argumentari bàsic descansa sobre l'obra i la documentació més que no pas sobre la vinculació entre ells: el gruix del discurs es pot inferir de la lectura de les obres i dels documents i, sobretot, dels retrats que Picasso executà de Rusiñol. Aquesta retratologia parla per si sola de la mateixa manera que la producció picassiana d'aquells anys, en ocasions prou deutora de Rusiñol. Un enfocament basat en confluències biogràfiques podria allargar aquest treball fins a l'infinit, al cap i a la fi ambdós personatges van viure en una mateixa ciutat, van tenir coneixences en comú, etc. Tot i que es coneixien personalment, no es pot parlar d'una amistat en sentit estricte. La seva relació fou puntual i segurament gradual tenint en compte que Rusiñol i Picasso pertanyien a generacions i classes socials diferents.

Quan Picasso naixia a Màlaga el 1881, Rusiñol tenia ja vint anys i aquell mateix any s'iniciava com a soci de l'Ateneu Barcelonès. Més d'una dècada després, quan Picasso va arribar a Barcelona l'any 1895 –encara com a alumne de Belles Arts–, Rusiñol era ja un artista reconegut. Viatges d'ambdós al marge, compartiren ciutat entre els anys 1895 i 1904, any en què Picasso s'instal·là definitivament a París. Picasso i Rusiñol van coincidir en moments clau de les seves vides: ambdós es trobaven en una cruïlla vital personal que coincidí amb una cruïlla cronològica mítica, la del 1900. Quan Picasso va arribar a Barcelona, Rusiñol era un artista consagrat i ell, en canvi, era un jove estudiant de Belles Arts. Rusiñol ostentava el paper de referent i Picasso anava a la recerca de referents. L'un tenia un passat gloriós i l'altre un futur incert. En el moment en què es creuaren físicament a la Barcelona del canvi de segle, tots dos estaven en un procés de transició: Picasso estava efectuant una travessa vetllada pel seu pare per l'ortodòxia de l'Acadèmia, mentre que Rusiñol recollia els fruits de la glòria en vida. Però de cap manera es tracta d'una cruïlla qualsevol, ni pel moment ni per la capacitat d'influència d'ambdues personalitats. Rusiñol era un dels màxims responsables de la modernització artística de Barcelona que la convertí en un referent gràcies al contacte directe amb París, a la interacció amb les personalitats europees i espanyoles més representatives de diferents disciplines artístiques i, sobretot, a una actitud de modernitat inèdita fins aleshores. Aquesta Barcelona que impactà a diferents nivells sobre Picasso era, en bona mesura, una creació de Rusiñol. En definitiva, durant uns anys es va produir una intersecció entre dos líders, un que ja n'estava exercint i l'altre que es preparava per fer-ho a nivell universal.

Santiago Rusiñol i Prats nasqué a Barcelona l'any 1861, a pocs metres de l'actual Museu Picasso, i morí a Aranjuez (Madrid) l'any 1931. Malgrat que no és un artista molt conegut a nivell internacional, es pot afirmar que és probablement un dels artistes europeus més complexos i apassionants del canvi de segle XIX al XX. Com a artista, Rusiñol ha tingut la sort que diversos experts s'han ocupat d'ell i, al marge d'explicar artista i obra, sovint s'han trobat al damunt una feina afegida: revertir el mite que amagava el personatge, d'altra banda alimentat pel mateix artista. Rusiñol fou durant molts anys de la seva vida un autèntic modern, un modern que a més a més va viure *in situ* on bullia la modernitat del París del darrer terç del segle XIX i va esdevenir un solvent canal de transmissió d'aquesta modernitat a Barcelona. Fins i tot reputats experts picassians li han reconegut aquest paper a Rusiñol. Pierre Daix

afirma que fou Rusiñol la primera persona que parlà a Picasso d'Erik Satie, i John Richardson diu que fou Rusiñol el responsable que Picasso s'interessés per Puvis de Chavannes. Rusiñol està considerat per molts experts el primer artista modern de l'art català i l'artista més representatiu del Modernisme durant el període en què Picasso va residir a Barcelona. L'aportació de Rusiñol al món de l'art va transcendir la seva producció pictòrica a causa de la seva condició d'escriptor, de col·leccionista i d'activista cultural. La seva figura d'artista total impressionà Picasso durant un temps, tal com ho revelen els més de vint retrats que li va fer entre els anys 1899 i 1903-1904; Rusiñol esdevingué la seva millor obra i, a més, d'una forma absolutament conscient per part seva. Que Picasso s'hagués obsessionat per aquesta construcció només s'explica pel seu interès per la figura de l'artista, per aquell estat al qual ell volia arribar, per tot allò a què ell aspirava i que Rusiñol representava com ningú més a Barcelona.

En aquest treball, tan important és la influència –i/o la confluència– amb Rusiñol com el paradigma que se'n pot extreure pel que fa als processos de fagocitosis picassians: com Picasso escull un model, l'analitza, n'extreu allò que li interessa i, quan dóna aquest procés per acabat, se n'oblida. Ara bé, aquest procés rarament es tanca, la porositat picassiana es manté oberta en funció del tema, del personatge, etc. Així, en el cas de Rusiñol, més de trenta anys després de la seva mort i gairebé seixanta després que li hagués deixat d'interessar realment com a artista, Picasso l'acaba retrobant i realitza diverses il·lustracions de la seva obra més popular, *L'auca del senyor Esteve*.

A continuació desglossarem aquest procés a partir de diversos àmbits narrats des de l'òptica picassiana, per la qual cosa també s'imposarà una prèvia sobre ambdós artistes abans d'arribar a la cruïlla cronològica en la qual coincidiren. Tot i que diversos investigadors han situat el personatge de Picasso per sobre del de Rusiñol –fins i tot parlant d'influències de Picasso sobre Rusiñol–, el cert és que en aquell moment Rusiñol era un referent, i de cap manera ho era Picasso; no era més que un jove artista molt dotat, sens dubte, però sense altres valedors que els joves entusiastes i convençuts que l'acompanyaven i, potser, la mirada recelosa d'algun sènior, poca cosa més. Altra cosa és que progressivament anés recollint reconeixements, fins i tot els dels consagrats, com per exemple del mateix Rusiñol

quan li comprà sis dibuixos i es convertí en un dels primers col·leccionistes d'obra picassiana. Rusiñol, per contra, no només tenia a favor bona part de la crítica, el públic, la fama, sinó que era la figura que més s'aproximava al concepte de líder de tota la plèiade d'artistes i literats amb els quals es rabejà l'impetuós Picasso durant els seus anys barcelonins.

2. INTRODUCCIÓ NONELL- PICASSO

2.1. PICASSO A CATALUNYA. DISTÀNCIA I PROXIMITAT AMB NONELL

Picasso arribà a Barcelona el setembre del 1895, procedent de la Corunya, amb tota la seva família (Vallès 2015b, 278-323). El motiu era la permuta que demanà el seu pare, José Ruiz Blasco, a un altre professor que volia canviar Barcelona per la ciutat gallega. Els primers temps de l'estada, per motius d'edat –Picasso tenia només tretze anys– motivaren que el seu entorn fos estrictament familiar, fet que ens revelen les seves primeres obres, bàsicament retrats dels seus pares i la seva germana, així com diversos paisatges, en ocasions notes del natural preses des del terrat.

El mes d'octubre d'aquell 1895 es matriculà a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, situada en aquelles dates a l'edifici de la Llotja de Mar, concretament al segon pis – en endavant Llotja. A Llotja, Picasso reprendrà una formació acadèmica sòlida que ja havia començat a la Corunya, on es matriculà els cursos 1893-1894 i 1894-1895. Aquesta formació acadèmica no quedava a les aules, sinó que el seu pare, professor de Belles Arts, li subministrava una formació paral·lela domèstica de gran intensitat. A més a més, sabem que Don José mantenia un estret control sobre el jove, ja que els professors del seu fill eren els seus mateixos col·legues. Picasso es matricularà durant un altre curs a Llotja, el 1896-1897; per tant, estem parlant de dos anys acadèmics sencers a Barcelona. Aquest període de vigilància paterna tindrà un recorregut més aviat curt, que finalitzarà al voltant de la tardor del 1897 (és a dir, al cap d'un parell d'anys), quan Picasso es matricularà a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, i s'hi estarà tot un curs acadèmic. En tornar, només passarà uns dies a Barcelona i tot seguit partirà cap a Horta, on s'estarà aproximadament vuit mesos. Però el més important respecte a la seva carrera artística és que aquest viatge a Horta el farà tot eludint el que hauria estat el curs acadèmic 1898-1899. Així, Horta significarà el final de la seva carrera acadèmica. Normalment, la introducció de Picasso en el món artístic barceloní s'ha situat sempre a partir del retorn d'Horta, el gener del 1899. En un sentit ample, sens dubte fou així,

perquè serà a partir d'aquesta data que apareixeran els retrats dels més conspicus representants de l'art català. Però si analitzem en profunditat la seva obra anterior (tot admetent certs problemes de datació), podrem comprovar com algunes de les seves obres són homologables amb l'art català coetani del seu temps, tal com intentarem demostrar en aquesta tesi. D'alguna manera estariem parlant d'una primera etapa d'assimilació, que bascularà entre un cert costumisme i propostes més agosarades, com l'apropament a la *Colla del Safrà*.

Quina seria la data de partida d'aquesta primera etapa d'aproximació? La mateixa que emprarem per a Rusiñol, l'abril de 1896. El motiu és que Picasso coincideix amb Rusiñol i amb Nonell com a participants a la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896, quan fa tot just uns set mesos que és a Barcelona. Picasso s'hi presenta amb una obra netament acadèmica, *La primera comunió*, però té les antenes connectades en tot el seu entorn artístic, tal com veurem més endavant. Però abans d'entrar a fons en els terrenys que ambdós artistes transiten, cal realitzar una fotografia fixa de l'espai que ocupaven Nonell i Picasso en aquelles dates. Aquest exercici és obligatori per valorar en tota la seva dimensió la seva relació posterior. En massa ocasions s'ha escrit sobre aquesta vinculació com si Picasso fos una mena d'estel fugaç que passà per Barcelona i que fou ell qui influí sobre el seu entorn, i no anà així exactament. L'any 1896, Picasso complia catorze anys i Nonell, vint-i-tres.

Nonell va nèixer el 1872 i Picasso, el 1881; per tant, el primer era nou anys més gran. Mentre que Picasso feia pocs mesos que era a Barcelona, Nonell ja era un artista, en tot el sentit de la paraula, que havia tingut alguns èxits importants, amb bones crítiques, tant a Barcelona com a París. Una dada reveladora prové de l'anàlisi dels punts en comú que tenen les respectives carreres. Quan Picasso entra a Llotja (1895-1896), Nonell abandona les classes, on s'havia matriculat els dos cursos anteriors (1893-1894 i 1894-1895). Nonell exposa als *Quatre Gats* en solitari el desembre de 1898, on Picasso ho farà, també en solitari, el febrer del 1900. Nonell ocupa un taller a París l'any 1899, concretament a la rue Gabrielle, que cedirà posteriorment a Picasso l'octubre del 1900. Nonell exposa a la galeria Vollard l'abril de 1899 i Picasso, el juny del 1901. Picasso aconsegueix el seu primer marxant, Pere Mañach, gràcies al contacte de Nonell, que el condueix a Vollard i a Berthe

Weill. De nou a Barcelona, Picasso viurà porta per porta amb l'estudi de Nonell al carrer Comerç 28, com a mínim des de finals del 1903 i fins a l'abril de l'any següent. Un dels grans inconvenients de l'estudi d'aquest binomi (i en general del pas de Picasso per l'art català) ha estat una incorrecta contextualització dels artistes. Per tal de superar-la, cal situar-se a l'època i veure el paper que jugava cadascú, Nonell i Picasso. Potser de Catalunya enfora és difícil fer-se'n a la idea, i per això estudiosos com Richardson situen Picasso en un estatus superior a Nonell, quan en realitat era a la inversa. Nonell era el referent (no només per a Picasso, sinó per a molts artistes), no només pel seu talent innat, sinó perquè presentava unes propostes absolutament modernes i radicals. Més enllà dels seus fracassos, Nonell, pel seu reconegut ofici, sempre va mantenir el respecte d'una gran majoria d'artistes.

Per refutar l'argument sobre el paper de Picasso i el de Nonell a la Barcelona de final de segle, ens fixem en els artistes representats a l'exposició inaugural que se celebrà als *Quatre Gats* durant el mes de juliol de 1897. Es tracta d'una exposició col·lectiva, a bastament citada, però val la pena detenir-se en tres qüestions: Qui hi participava? Amb quantes obres? Qui eren els propietaris d'aquestes obres? Picasso era a Barcelona, però no hi participà, lògicament, perquè no formava part encara de l'ecosistema artístic preeminent. Nonell estava representat ni més ni menys que amb nou dibuixos, en canvi Rusiñol només amb tres, i ja no diguem artistes menys coneguts. Però a més a més els dibuixos de Nonell ja tenien propietaris, eren de les col·leccions particulars de Raimon Casellas i d'Alexandre Riera. Picasso no hi exposà, però sí que sabia perfectament qui era Nonell, perquè uns mesos després d'aquesta exposició Picasso enviaria la carta on es vantava d'haver fet una il·lustració millor que Nonell.³

Sobre la relació personal entre tots dos, hem escoltat diverses versions. Algunes apunten al fet que lideraven les respectives colles i que *s'odiaven com a veritables germans*, segons Joan Sacs (Santos Torroella, 1970, 21). En canvi, l'única opinió directa que hem trobat de Picasso sobre la seva relació personal amb Nonell, va en direcció contrària:

³ Vegeu, en aquesta tesi, p. 205-206.

Nonell era muy amigo mio [...]. ¡Este sí que era un artista de veras, un gran artista! Más de lo que muchos creen. Era el que valía más. Fue un desastre que muriera tan joven (Corredor 1971, 36).

De tota manera, la seva relació deuria ser ambivalent en aquella època, a causa de l'esperit competitiu de Picasso, però sobretot perquè dos amics íntims de Picasso — Casagemas i Sabartès— tenien opinions completament oposades sobre Nonell, tal com veurem més endavant.

2.2. NONELL, REFERENT DEL POSTMODERNISME I DEL MISERABILISME

La historiografia que s'ha ocupat de la relació Picasso-Nonell —i sobretot aquella que estava situada més a prop en el temps d'ambdues figures— convergeix en una idea: el paper de Nonell fou decisiu en el canvi de rumb de l'art català del canvi de segle, com a estendard de la segona generació modernista, i gairebé tots fixen el moment de canvi en els cretins de Nonell de 1896.⁴ Picasso es comença a interessar pel revers més lleig i amarg de la societat, sobretot a partir de 1899. Això ens porta a una pregunta: Hauria evolucionat l'obra de Picasso cap un interès sobtat pels marginats, els pobres o els tarats, sense l'humus artístic del miserabilisme, llavors abanderat per Nonell?

És una pregunta de difícil resposta, però del que no queda dubte és que tot el que Nonell representava sens dubte reafirmà Picasso en la seva actitud artística. Allò que acabarà esdevenint el període blau —entès com a procés intel·lectual de fons—, la seva llavor, no està al París de 1901, sinó que és anterior i s'integra en una seqüència més ampla i alhora complexa. Una altra cosa és la seva concreció en grans teles, a partir de la tardor de 1901, amb l'aparició de cromatismes tardorals i temàtiques greus que contrastarien amb la mundanitat de la producció estival de 1901, i que eclosionaria a Barcelona a principis de 1902 amb un blau més pur.

⁴ Vegeu, en aquesta tesi, el capítol *Estat de la qüestió*.

Nonell fou, durant els anys de formació de Picasso, possiblement el cronista més destacat (o com a mínim el més representatiu en l'entorn català de l'època) del miserabilisme i, com a derivació, de grups marginals en general. La influència sobre el món artístic —i sobre Picasso— es produiria en un doble aspecte: a nivell directe, quan Picasso seguia les publicacions de l'època, on Nonell tenia gran protagonisme; i a nivell el·líptic, quan aquesta actitud de Nonell —juntament amb la d'altres joves artistes—, plantejava un rebuig del decorativisme modernista i optava per una visió desgarrada de la realitat a partir d'un expressionisme sense concessions.

Sempre és difícil establir un moment inicial d'aquesta temàtica, però diversos experts —com Rafael Benet⁵, Glòria Escala⁶ o Joan Merli— coincideixen en assenyalar l'estada de Nonell a Boí, amb els seus amics artistes Vallmitjana i Canals, l'estiu de 1896. En realitat representava una doble cruïlla, tant dintre de l'obra de Nonell com de l'art català. Pel que fa a Nonell, abandonava la pintura d'extrarradi i certes temàtiques costumistes i iniciava una nova etapa de la seva carrera. S'interessa pels malalts de cretinisme i de goll que vivien en aquelles contrades, tot deixant testimoni de les seves deformacions físiques, així com del seu estat mental. A Boí va prendre algunes notes i realitzà alguns apunts, però fou sobretot quan tornà a Barcelona que realitzà les obres més acabades de la sèrie. L'impacte d'aquesta producció no era només a causa del tema, sinó també a causa de l'originalitat d'execució, ja que es tractava de dibuixos de tall japonitzant, i molts d'ells amb impactants efectes, com el pulveritzat i, sobretot, el singular envernissat conegut com a *fregit*, que analitzarem més endavant de manera individual.⁷ Aquests dibuixos els pogué veure el públic per primer cop exposats a *La Vanguardia* l'octubre de 1896, data en la qual Picasso es trobava a Barcelona, de manera que l'hauria pogut visitar. Si l'abril d'aquell any

⁵ *Esta primera generación de Els Quatre Gats sintetizada en Rusiñol, Casas y Utrillo, representó la generación del cambio histórico, pero, dejando aparte Regoyos —que es un enorme caso esporádico, no es en modo alguno lo que se llama la generación decisiva. Ésta es la de Nonell, Canals, Mir, Junyer-Vidal, Manolo, Picasso y Pichot, que es el de más edad. Sobre la obra de estos grandes, unida a la obra de Regoyos, se desarrolla el arte viviente catalán posterior. La fecha decisiva es la de 1896, en la que Nonell y Canals dejan a la Colla de sant Martí y la traducción de la égloga de Vayreda y el discreto soleado de Mas y Fontdevila los suburbios barceloneses para agudizar la expresión. Empieza en Bohí, con los cretinos de Nonell, una tradición de agudeza. Hasta entonces la pintura catalana había desconocido la pimienta. Nonell mezcla esta especie necesaria en su obra, y desde entonces es posible no solo la aventura de Picasso, sino el cambio decisivo. Toda la buena pintura, desde 1897 tiene otro sabor* (Benet 1954, 10-11)

⁶ *L'experiència dels cretins esdevé l'estímul decisiu per operar un canvi importantíssim en la seva obra [...] D'ara endavant, Nonell expressarà, amb veritable compromís i dramatisme, la misèria humana* (Escala 2009, 10).

⁷ Vegeu, en aquesta tesi, el capítol *Els dibuixos fregits*, p. 221-230.

Picasso ja havia visitat l'exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, cal pensar que també n'estaria al corrent.

Joan Merli es manifestà en una línia similar a Escala i Benet, quan afirmà que la influència de Nonell sobre Picasso representà per a aquest artista *el segundo momento de su caminar* (Merli 1948, 45). Merli fa referència al grup d'artistes marcat pel miserabilisme, així, un hipotètic *primer caminar* seria el trànsit pels terrenys del modernisme mésedulcorat, que venia representat per les propostes d'artistes com Rusiñol que, *grosso modo*, conforma la primera part d'aquesta tesi. Si Merli ho centra en Nonell, Rafael Benet, amb més nas, ho situa en tota la seva generació, si bé li dóna a aquest artista el protagonisme màxim. És la que Benet anomena la *generació decisiva*, situa el seu inici exacte amb els cretins de Boí i conclou que sense aquest nou escenari no hauria estat possible *l'aventura de Picasso* (Benet 1954, 10-11).

Francesc Fontbona va anar més enllà que Benet i plantejà l'existència d'una evolució interna dintre del Modernisme –fins llavors s'havia tractat com una unitat—, tot situant aquest grup d'artistes en unes coordenades que superen els paràmetres que havien configurat el moviment modernista fins aleshores. Un grup d'artistes amb propostes que trencaven amb la generació modernista de primera hora (Rusiñol, Casas...), amb plantejaments menys esteticistes, si bé amb diverses variants entre les quals destaca el miserabilisme. Per conceptualitzar-los, va crear el concepte de *postmodernisme*, que ha fet fortuna, i es refereix al grup d'artistes que representaven un pas endavant, entre els quals destaca Isidre Nonell. Fontbona desenvolupà la seva tesi al llibre *La Crisi del Modernisme artístic* (Fontbona 1975), on apuntà els noms dels artistes que considerava postmodernistes.⁸

S'han fet interpretacions de tota mena sobre el fonament últim de l'actitud artística, tant de Nonell com de Picasso. Alguns autors han interpretat la seva obra com un manifest de denúncia social⁹, d'altres ho han situat en un interès simplement estètic.

⁸ En el mateix llibre, va esbossar un quadre sinòptic on diferencia els artistes modernistes i epígons, i també els postmodernistes i precursors. (Fontbona 1975, 36).

⁹ Camón Aznar, com molts altres experts, vincula l'obra de Nonell i Picasso amb la situació sociopolítica del seu temps:

També s'ha parlat d'un estat d'ànim empàtic envers els marginats, però no seria aquest el cas, perquè tant Nonell com Picasso pertanyien a classes socials similars, sense problemes econòmics. No ens atrevim a decantar-nos per cap d'aquestes teories, que seria tant com una declaració d'intencions. Com a fet objectivable, coincidint durant l'època en qual presenten paral·lelismes, considerem com a factor essencial una certa amargor vital que supura per l'obra de tots dos artistes. L'un, Nonell, perquè no se'n surt econòmicament amb la professió que ha escollit, i l'altre, Picasso, perquè no acaba de trobar el seu espai ni el reconeixement que espera.

2.3. FACTORS DE VINCULACIÓ MEDIATA: ARTISTES EPÍGONS I CRÍTICS FAVORABLES

Un dels testimonis d'aquesta vinculació prové de constatar la manera com Picasso va connectar amb els artistes i els crítics que més admiraven Nonell. L'àmbit de la influència cal situar-lo també en les persones amb una certa ascendència sobre Picasso que tenien Nonell en gran consideració professional. Pel que fa als artistes, segur que n'hi havien més, però destaquem dos noms per sobre de cap altre. En primer lloc, el de Carles Casagemas, amic íntim de Picasso i gran admirador de Nonell. En segon lloc, i a un altre nivell de relació –menys intensa i de la qual tenim menys informació–, cal citar la figura del pintor Joaquim Biosca, un dels artistes que més va seguir la petja de Nonell. Tant l'un com l'altre, amb una intensitat diferent, es van relacionar amb Picasso. Malgrat que Nonell no era home de grups ni de colles, aquests noms citats, si bé heterogenis i prou diferents entre ells, eren nonellians petris contra tota crítica.

[Nonell] como Picasso, se halla en la órbita de ese estado de espíritu que alienta políticamente –y en Picasso artísticamente— las explosiones anarquistas. Hay en este momento una especial sensibilidad para los vencidos, para los tipos desarraigados y al margen de la normalidad social, y aún morfológica, y que encuentra en Nonell –como decía un crítico francés–, en lo horrible, los ingredientes de su grandeza (Camón Aznar 1966, 354).

Cirici ho planteja de manera similar respecte a Picasso; però, pel que fa a Nonell, no el situa en l'activisme pictòric, sinó en un cert dessistiment:

Allò que, per a Picasso, era com una reivindicació poètica dels pobres al costat de la sàtira sarcàstica dels rics, per a Nonell [...] era un recolliment molt més desesperançat en la imatge dels anormals primer, dels pobres i especialment dels gitanos, després (Cirici 1973, 65).

Carles Casagemas, el que seria el gran introductor de Picasso dintre de l'art català a partir dels anys 1899-1900, a banda de ser també un nonellia convençut, va ser la persona a través de la qual Picasso coneixeria Nonell personalment.¹⁰ El paper de Casagemas en aquest apropament de Picasso a Nonell ens sembla cabdal i el trobarem en diferents moments de la tesi, ja que els punts d'intersecció que té amb Nonell i Picasso són diversos i notables. De fet, una comparació iconogràfica entre l'obra coetània de Casagemas i Picasso —ambdues deutores de Nonell en diferent mesura— és prou eloqüent. D'altra banda, la tècnica del *fregit* deuria ser per a tots dos joves artistes un dels aspectes que més els deuriem impressionar de Nonell. Al marge dels *fregits*, que comentarem més endavant, Nonell es filtra per tota l'obra casagemiana, una obra que Picasso va tenir l'oportunitat de veure de forma regular entre 1899, 1900 i principis de 1901. Aquesta osmosi o procés de creixement artístic paral·lel entre Casagemas i Picasso prové d'unes biografies que comencen a caminar juntes des d'una data indeterminada de 1899 fins a principis de 1901, quan se separen les seves vides, poc abans del suïcidi de Casagemas a París. Van compartir un parell de tallers, un d'ells durant l'any 1900 a Barcelona, i l'altre a París, concretament a la rue Gabrielle. Aquest pis fou el darrer que ocupà Nonell a París, i els hi cedí gràcies a l'amistat amb Casagemas. En resum, el fet que el millor amic de Picasso durant aproximadament dos anys de la seva vida fos algú que admirés Nonell, sens dubte va influir en el seguiment que va fer Picasso d'aquest artista.

Joaquim Biosca ha estat, des de sempre, un dels grans admiradors de Nonell, i la seva obra n'és deutora.¹¹ Va pertànyer a l'anomenat grup d'Els Negres, que van tenir com a màxim referent a Nonell.¹² El cas de Biosca és menys conegut però va mantenir una certa relació amb Picasso, i a més des de primera hora. Ens ho confirma el fet que Biosca fou un dels retratats de l'exposició dels *Quatre Gats*, la primera que realitzà Picasso en aquell local; per tant, la relació seria anterior o

¹⁰ Sobre la figura de Casagemas l'estudi més exhaustiu es troba al catàleg *Casagemas. L'artista sota el mite*, publicat el 2014 pel Museu Nacional d'Art de Catalunya amb motiu de l'exposició homònima (Vallès 2014, 41-222). Prèviament, tenim el catàleg *Casagemas i el seu temps*, que fou editat amb motiu de l'exposició homònima a la galeria Daedalus de Barcelona (Ramon Picas i Trallero 1979). Durant molts anys fou el text de referència sobre aquest artista.

¹¹ Sobre Joaquim Biosca, vegeu l'article de Glòria Escala "A l'ombra de Nonell. Joaquim Biosca i Vila (1882-1932)", *Revista de Catalunya*, núm. 142, juliol-agost de 1999 (Escala 1999, 45-67) i també Escala 2005.

¹² *L'època blava implica, d'una banda, una reducció tècnica, la confusió de fons i figura en un to monocrom, i, d'una altra, una temàtica marginal que es relaciona amb la que practiquen els mateixos anys Nonell, Els Negres i altres pintors o escultors catalans.* (Freixa 1991, 93).

coetània al febrer del 1900, data de la mostra. El retrat de Biosca ha romàs inèdit durant molts anys, fins que va ser subhastat (fig. 2).¹³ Però aquest no és l'únic retrat que li realitzà Picasso, sinó que es coneix un altre esbós que féu darrere del dibuix *La toaleta*, del Holyoke College Art Museum (fig. 3). Picasso va escriure diverses vegades el cognom de Biosca i un apunt del seu rostre. És probable que existeixi un retrat final d'aquell esbós, que a dia d'avui no ens ha arribat. Això ens confirmaria que Picasso l'hauria tractat i sens dubte hauria constatat el seu interès per Nonell. Aquesta relació entre Picasso i Biosca és molt probable que s'hagués perllongat uns anys, almenys fins el 1902 (any de gran apropament a Nonell), quan Picasso s'instal·la de nou a Barcelona. Aquell any realitza una il·lustració per a la revista *Auba*, i Biosca formava part del nucli d'amics que editaven la revista, que fou dirigida durant la seva curta vida per Emmanuel Alfonso i Alfons Maseras. En aquest sentit, l'única il·lustració que Picasso realitzà per a aquesta revista és una noia malalta que s'ajusta a la temàtica miserabilista.¹⁴



Fig. 2. Picasso. *Retrat de Joaquim Biosca*
Barcelona, 1899-1900

Carbonet i guaix sobre paper,
45,5 x 29,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 3. Picasso. *Esbós de retrat de Joaquim Biosca*, amb anotacions del seu cognom

Revers del dibuix *La toaleta*, del Mount Holyoke
College Art Museum

¹³ En la línia de tots els altres dibuixos de la sèrie dels *Quatre gats*, el retrat de Biosca duia una anotació a sota, feta per algú pròxim a Picasso, amb qui s'identificava el personatge retratat. Aquesta obra va circular per França durant molts anys, amb la inscripció "Viosca", fet que va confondre els experts. Finalment es va poder identificar, quan es va reparar en l'error que suposava escriure el cognom de l'artista amb "v" baixa.

¹⁴ Sobre la revista *Auba* i Picasso, vegeu l'epígraf "Picasso i el grup d'*Auba*", dintre del llibre Vallès, Eduard. *Picasso i el món literari català. 1897-1904*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2015 (Vallès 2015, 164-171).

Un altre dels elements de vinculació que aproparen Picasso a Nonell foren, sens dubte, els crítics d'art. És molt interessant establir una correspondència entre els crítics que van defensar Nonell i aquells que van realitzar-li bones crítiques a Picasso. Tinguem en compte que, malgrat la duresa de les crítiques contra Nonell del període 1902-1903, foren moltes veus, i respectades, les que li feren costat. En canvi, la veu més potent, la de Raimon Casellas, mai acceptà el viratge de la seva obra, però sí que va tenir el favor de crítics tan influents, per exemple, com Alfred Opisso, de *La Vanguardia*. Els altres crítics que van defensar Nonell són noms que formen part de la vida de Picasso, alguns d'ells només com a crítics, però en altres casos arribaren a la relació personal. Per tant, és en aquest doble terreny en el qual plantejem el paper de transmissors de l'obra de Nonell. En primer lloc, com a crítics que, per descomptat, Picasso llegia; i, en segon lloc, com a amics de Picasso amb qui podien tenir converses sobre Nonell o fins i tot permetre-li veure les obres de Nonell que tenien al seu domicili, com passava amb algun d'ells.

Un dels crítics emblemàtics fou Miquel Utrillo que, en pocs mesos de diferència, va dedicar sengles articles a Picasso (juny del 1901) i a Nonell (gener del 1902) des de la revista *Pèl i Ploma*, que analitzarem més endavant. Tots dos han esdevingut textos de referència dintre de la bibliografia de tots dos artistes. El de Picasso és el primer gran article de fons escrit sobre la seva figura en la mesura que inclou un cert relat vital fins als seus vint anys. A més a més, Utrillo el féu il·lustrar amb diverses obres de Picasso i amb el cèlebre retrat de Picasso fet per Ramon Casas. L'article sobre Nonell, del gener del 1902, fou un número monogràfic, que contrastà amb tota l'onada de crítiques i, sobretot, reproduí una gran quantitat d'obres de Nonell. Un altre crític d'un entorn més directe fou Carles Junyer Vidal, de *El Liberal*, amb qui Picasso mantenia una estreta relació a causa de la intimitat que tenia amb el seu germà Sebastià. Carles fou també crític de teatre i Picasso l'acompanyava sovint gràcies al passí del primer. Junyer Vidal fou un dels grans promotors de l'obra de Picasso a través del diari on treballava, com també ho fou de Nonell.¹⁵ Un altre crític

¹⁵ Per exemple, una crítica de Carles Junyer Vidal a *El Liberal*, del 14 de novembre 1903, entre molts altres.

i alhora artista que va donar suport a Picasso fou Sebastià Junyent, amic de Nonell i sobre qui també va escriure favorablement.¹⁶

Un altre crític que s'ocupà de tots dos artistes i tingué una relació personal amb ells fou Frederic Pujulà i Vallès. L'any 1900 Pujulà va escriure sengles crítiques favorables sobre Picasso i Casagemas, i la de Picasso serví per conèixer una segona exposició als *Quatre Gats* el mes de juliol, quan fins llavors només es coneixia la del mes de febrer (Fontbona 1981, 52-53). Pujulà fou també un dels grans defensors de Nonell a través dels seus articles.¹⁷ Finalment, cal citar el crític Miguel Sarmiento, que, encara que no fou amic de Picasso, parlà bé tant de Picasso com de Nonell, i a més a més va tenir l'habilitat d'aproximar-se als dos i traçar-ne un perfil més humà. A través de sengles articles, un hàbil Sarmiento va aconseguir transmetre opinions de dos artistes que es caracteritzaven per la no-verbalització del seu art. El de Nonell, al diari *La Tribuna* l'abril del 1903 (Sarmiento 1903), es tracta d'una visita al taller de l'artista i és una de les raríssimes entrevistes que se li coneixen i que ens transmet una imatge poc divulgada d'ell. A l'article de Picasso, també de primera mà, ens parla del seu talent, però també del seu desencís amb Barcelona, ja durant el març del 1904.¹⁸

2.4. PRECISIONS CRONOLÒGIQUES

Un aspecte clau per escometre aquest estudi se'ns va revelar molt aviat: la cronologia, fet que no es dóna en la mateixa mesura en el cas de Rusiñol, motiu pel qual no li hem dedicat un epígraf individualitzat. *A priori* pot semblar una obvietat, quan parlem d'un binomi artístic, però aquests dos artistes compliquen la situació. D'una banda, l'obra de Nonell, a causa de no haver tingut tants experts que se n'han ocupat, com en el cas de Picasso —sobretot com a catalogadors i sistematitzadors de la seva obra—, presenta uns forats temporals que no ens ajuden gaire. Diem això perquè una de les màximes que aprèn tot picassià és que no es pot analitzar la seva

¹⁶ Sobre la relació entre Sebastià Junyent i Picasso en parlem amb més profunditat en aquesta mateixa tesi a *Evolucions per camins diferents*, p. 331-333.

¹⁷ Per exemple un article de Pujulà i Vallès a *Juventut*, el 29 de gener de 1903.

¹⁸ Vegeu en aquesta tesi el capítol *Evolucions per camins diferents*, p.342.

obra per anys, ni tan sols per mesos, en alguna ocasió cal fer-ho per setmanes. Per què? Perquè la seva evolució es produeix a gran velocitat, sovint amb talls secs. De tota manera, volem significar que les confluències artístiques no sempre estan lligades a les cronològiques, com sovint s'ha volgut forçar en el cas del binomi Picasso-Nonell. De tota manera, considerem necessari fer aquest exercici cronològic, que situarem en dos terrenys: el de les coincidències físiques a Barcelona i el del contacte de Picasso amb l'obra de Nonell, que no sempre coincideixen.

Pel que fa a Barcelona, des que Picasso s'estableix a la ciutat el setembre del 1895, coincideixen fins al febrer del 1897, data en la qual Nonell realitza el primer viatge a París, per tant, coincideixen durant un any i mig [enmig, l'estiu del 1896 Nonell fa el viatge a Boí]. Nonell torna a Barcelona el juliol de 1898, quan Picasso acaba de marxar a Horta, i s'hi estarà fins al gener del 1899, tot just quan Picasso arriba d'Horta —per tant, Picasso no va veure l'exposició monogràfica de Nonell als *Quatre Gats* el desembre de 1898. Tot el temps que Picasso passa a Barcelona, fins a l'octubre del 1900, Nonell està a París. Quan Picasso i Casagemas arriben a París, s'estan a un parell de llocs i finalment ocupen l'estudi de Nonell; per tant, hi coincideixen uns dies. Així, Picasso no ha pogut veure cap de les exposicions que Nonell ha realitzat a París durant les dues estades (Le Barc de la Bouteville, galeria Vollard, Salons...). Nonell no tornarà mai més a París. Picasso torna a Barcelona, per poc temps, abans d'anar de nou a París el juny del 1901. No coincidiran de forma regular fins al gener del 1902, quan Picasso tornarà a Barcelona. Des de llavors, i fins a l'abril del 1904, coincidiran tot el temps, a excepció de l'estada que Picasso farà a París a finals del 1903.

Com veiem, el temps que estigueren plegats fou considerable, però de cap manera aquest pot ser l'element que condicioni una possible vinculació artística. Nonell tenia una ascendència molt potent sobre l'entorn artístic, que era el de Picasso —per tant, més enllà de les influències puntuals, plantejem una influència el·líptica en aquells terrenys i propostes que lidera Nonell. La relació directa queda demostrada amb l'apropament sistemàtic de Picasso a Nonell. En un lapse de temps de només quatre anys Picasso va viure tres períodes de temps diferents en un espai a pocs metres de l'obra de Nonell (observi's que no parlem de Nonell, sinó de la seva obra). El primer

seria a la rue Gabrielle el 1900; després al Boulevard de Clichy el 1901; i finalment al carrer Comerç de Barcelona, porta per porta. Aquest apropament no és casual, sinó que Picasso s'interessa per Nonell i la seva obra, no debades és el referent. Però, més enllà d'aquest contacte, amb tota seguretat, la proximitat era més intel·lectual o estètica que no pas física —Picasso no va conèixer ni Velázquez ni Cézanne personalment i això no n'invalida la influència.

F. RUSIÑOL- PICASSO. DE L'ADMIRACIÓ AL BLASME

1. L'ESCENARI COMÚ: BARCELONA

Iniciarem l'anàlisi de la vinculació entre Rusiñol i Picasso a partir de l'escenari que els unia, Barcelona, tot i que ambdós van fer llargues estades fora d'aquesta ciutat. Barcelona era una ciutat que diferia de les anteriors on havia habitat Picasso — Màlaga i la Corunya—, també des del punt de vista artístic. Picasso es veié beneficiat d'una superior obertura de Barcelona als corrents artístics europeus de la qual Rusiñol, juntament amb d'altres artistes, n'havia estat un dels principals responsables.

Les manifestacions més primerenques de la producció picassiana barcelonina estan determinades pel seu entorn personal (família i amics) i geogràfic (els voltants del seu domicili). Així, no és estrany que dues de les seves primeres obres reproduïxin indrets barcelonins també immortalitzats per Rusiñol anys enrere. Ens referim a dos olis, un del port de Barcelona i un altre de la porta del claustre de la catedral que dóna a la capella de Santa Llúcia (fig. 4-5-6-7). Aquests indrets havien estat escollits també per d'altres artistes, per tant la menció és només a efectes confirmatoris de la presència de tots dos artistes en una mateixa ciutat i movent-se per uns mateixos espais. Més que l'anècdota, ens interessa la categoria, allò que implica que dos artistes trepitgin els mateixos llocs durant una sèrie d'anys. La bibliografia picassiana és curulla de confrontacions i comparacions entre Picasso i d'altres artistes, com també són habituals les exposicions, llibres i articles basats en binomis (Picasso-Matisse, Picasso-Velázquez, i així *ad infinitum*). Ara bé, en el cas de Rusiñol, s'hi afegeix aquest element d'espai compartit, un factor de primer ordre no sempre present en aquestes comparatives i que ens permetrà escatir connexions que d'altra manera mai se'ns haurien revelat. Altra cosa és el vessant cronològic que, tot i haver-hi coincidència personal, ens obliga a establir l'eventual comparació de produccions en marges temporals diferents, atès que Rusiñol duia vint anys d'avantatge a Picasso.

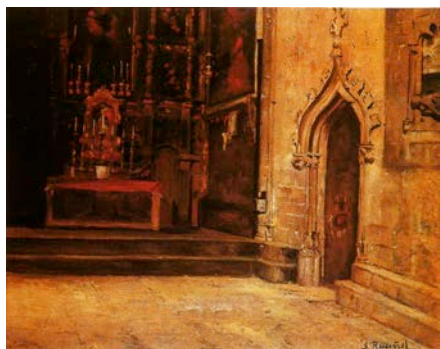


Fig. 4. Rusiñol. *Capella del claustre de la catedral de Barcelona*, 1886-1888

Oli sobre tela,
50 x 61cm

Col.lecció particular



Fig. 5. Picasso. *Home recolçat en un portal gòtic*

Barcelona, 1896

Oli sobre fusta,
20,2 x 12,8cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 6. Rusiñol. *Port de Barcelona*

Barcelona, 1883-1884

Oli sobre tela,
47,5 x 73,5 cm

Col.lecció d'Art de la Vila de Sitges



Fig. 7. Picasso. *Port de Barcelona*

Barcelona, 1896

Oli sobre fusta,
18 x 12,7cm

Museu Picasso de Barcelona

1.1. UN ANTIC REFERENT MODERN

L'impacte més significatiu de Barcelona sobre Picasso fou no només d'ordre artístic estricte, sinó també del que podríem anomenar d'ordre artísticoreferencial. Fill de professor de Belles Arts i encaminat cap a una carrera acadèmica, a Barcelona va comprovar com la possibilitat d'èxit en el terreny artístic era possible més enllà dels salons i les medalles. Francesc Fontbona ha incidit en aquest punt tot afirmant:

[Picasso] va ser influït aviat pel Modernisme; però això no és el més important que va rebre d'entrada a Barcelona. El més important va ser precisament que Picasso va trobar a Barcelona un ambient que trencava, potser perquè no tenia un altre remei, amb el món artístic oficial al qual ell, com a fill de don José Ruiz Blasco, pertanyia des de sempre. A Barcelona el jove Picasso s'adonà que al marge de l'art acadèmic no sols hi havia altres camins, sinó que aquests camins podien ser molt més vàlids, i fins i tot prestigiosos, que els de l'academicisme (Fontbona 1981, 11).

I per entendre-ho cal situar-se en el context històric concret, sinó es fa molt difícil d'entendre el paper de Rusiñol, atesa la seva evolució posterior. Rusiñol deixaria d'exercir per a les noves generacions el paper de referent que havia ostentat durant anys, però aquesta posició en el passat fou confirmada per un intel·lectual amb qui se les havia tingut, Eugeni d'Ors:

Avui es fa difícil, ja a certa distància, fer-se càrrec del que va significar un dia, en l'ambient estètic, i encara en l'ambient social de Catalunya, la presència d'aquella personalitat. En molts aspectes, i en el seu temps, Santiago Rusiñol va ser, dins del medi local, el renovador per excel·lència. Durant anys i anys, moltes ànimes joves van veure en ell quelcom semblant a un símbol de l'idealisme, en lluita amb la vulgaritat de l'ambient, i en el seu nom, una espècie de símbol de la llibertat i de la sinceritat (Ors 2002, 153).

Adonar-se d'aquesta possibilitat de reeixir com a artista lluny de l'oficialitat fou un dels canvis més rotunds que es degueren produir en el seu fur intern. Aquests nous camins començarien a ser explorats aviat per Picasso però, de moment, els hauria d'alternar amb l'ortodòxia de Llotja. La nova realitat barcelonina el proveïa de nous referents, inèdits anys enrere, quan ocupaven aquest espai el seu pare i els professors del seu entorn. Amb l'arribada a Barcelona, els referents es renovaren — com quan va arribar a París, és clar— i va ser aquí on va aparèixer, entre d'altres, la figura de Rusiñol. Tot i que en aquelles dates Rusiñol ja no era un artista d'avantguarda, sí que era un artista reconegut i havia assolit aquest reconeixement fora dels patrons que estaven inoculant a Picasso. Uns anys més tard, el 1901, amb motiu de la crítica més important rebuda per Picasso fins aleshores, Miquel Utrillo ho apuntà clarament:

Si bé [Picasso] no ha aprofitat les lliçons que reglamentariament deurien donarse a Llotje, ha vist l'afortunat mal exemple de molts pintors que'n saben sense recórrer a les escoles oficials (Utrillo 1901, 15).

L'oxímoron *afortunats mals exemples*, dit per Utrillo, de ben segur que fa referència, entre d'altres, al seu amic Rusiñol, atès que era gairebé autodidacte i que pocs dels màxims artistes del moment tenien una formació reglada tan migrada com ell —el cas de Nonell era diferent perquè va tenir una formació més sòlida que Rusiñol, si bé l'acabà abandonant. Picasso, acostumat a la pompa del professorat de l'entorn del seu pare, va descobrir que Rusiñol no havia menat la seva vida pels camins del convencionalisme, ni a nivell personal ni a nivell artístic. Un artista que s'havia separat de la dona per anar a fer de bohemí a París, que n'importà unes obres que inquietaven i desconcertaven el públic barceloní, que reivindicava un artista com El Greco: tot plegat no s'adiu amb el concepte d'artista que Picasso s'esperava quan arribà a Barcelona amb només tretze anys. Quan es va començar a interessar per Rusiñol, tot i que no era un artista d'avantguarda, representava quelcom més important per a ell en aquell moment: era *l'exterior* a l'Acadèmia —com també ho seria Nonell, en un registre diferent.¹⁹

¹⁹ Alexandre Cirici ja va assenyalar aquest paper que Rusiñol hauria exercit sobre Picasso, no tant referit a una influència a nivell de producció artística sinó més aviat d'actitud, de *trencar motllos* en paraules de Cirici, que acabaria irradiant molts joves artistes, entre els quals Picasso:

L'abril del 1896, uns mesos després de la seva arribada a Barcelona, Picasso fa acte de presència per primer cop al món artístic oficial barceloní. Ho fa tot presentant, a la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona, la gran composició acadèmica *La Primera Comunió*, del Museu Picasso de Barcelona. Picasso té llavors només catorze anys i compartirà espai amb alguns dels artistes més reputats del moment, entre els quals Santiago Rusiñol. Rusiñol presenta, al marge d'altres obres, el plafó al·legòric de *La Poesia*, fruit del seu recent viratge simbolista (fig. 8). També hi participa Arcadi Mas i Fondevila, concretament amb l'obra *Venite adoremus*, una escena de fervor religiós que representa l'adoració de Divendres Sant i pren com a escenari la capella de la Sang de l'església del Pi de Barcelona (Coll 2002, 67).

L'elecció temàtica de Picasso fou deguda al seu pare i no en degué ser aliena la vinculació d'aquest amb el professor José Garnelo Alda, que ja havia realitzat alguna obra en aquesta línia. De fet, fou en el mateix estudi de Garnelo, a la plaça Universitat número 5, on Picasso pintà *La Primera Comunió*.²⁰ Vistos els premis de l'exposició, cal concloure que Don José havia encertat la temàtica, perquè una de les obres més lloades per la crítica —i que s'endugué una de les medalles de primera classe— fou precisament *Venite adoremus* de Mas i Fondevila, la més propera de les citades a l'obra del seu fill. Rusiñol i Casas s'emportaren només sengles medalles de segona classe. L'obra de Mas i Fondevila rebé una extraordinària crítica del *Diario de Barcelona*. En canvi, la de Picasso, sense ser negativa tenia un punt agre dolç, quan Miquel i Badia afirmava que era *obra de un bisoño en la cual se advierte sentimiento en los personajes principales y trozos [sic] apuntados con firmeza* (Miquel i Badia 1896, 6.307). Més enllà de la comparació entre crítiques, ambdós realitzaren el que podríem anomenar un tema d'èxit en el món artístic oficial. Mas i Fondevila era un artista especialitzat en pintura religiosa i un gran amic de

No hi ha dubte que aquestes doctrines de Rusiñol influïran sobre la mentalitat del jove Picasso, que en nom d'aquesta alliberació i d'aquesta valentia trencava amb l'academicisme espanyol. Quan Picasso ens deia, a Notre-Dame-de-Vie, que a la seva joventut trobava esgotada la pintura i decidí que calia fer una altra cosa, evidentment expressava i feia seva aquesta actitud que, en el seu àmbit, Rusiñol va ésser el primer a predicar (Cirici 1981, 30).

²⁰ El professor Garnelo havia convertit aquell estudi gairebé en un autèntic altar, fet que denota la importància de la pintura religiosa en aquelles dates, tal com es pot comprovar també en la paral·lela producció menor de Picasso. Una obra coetània, *L'escolà*, del Museu de Montserrat, fou exectuada amb tota seguretat també en aquell estudi (Vallès 2008b, 233-235).

Santiago Rusiñol —havien col·laborat en diverses ocasions—, a qui fins i tot acabà retratant en un dels seus hàbitats pictòrics predilectes, això és, a l'interior d'una església. Com hem vist, la figura de Mas i Fondevila aplegava simbòlicament per a Picasso els conceptes d'Acadèmia (en copia les seves obres) i món artísticoficial (és referent d'una línia de pintura d'èxit).

Tot i que Picasso era encara molt jove, no perdia cap detall de l'obra d'artistes consagrats. Respecte al plafó al·legòric de Rusiñol, en féu una versió personal, tot canviant la musa de la Poesia per la de la Pintura (fig. 9); a aquest efecte, li substitueix el quadern que duu a les mans per un quadre, tot i que manté matusserament el camí serpentejant i els arbres del fons de la composició. Sigui quina sigui la data d'execució exacta, això no desvirtua el fet més important: el seguiment d'aquest artista per part de Picasso. Es dona la circumstància que l'obra que va versionar Picasso de Rusiñol —potser la primera?— tenia poc a veure amb la seva producció anterior. Fins i tot Ramon Casas —com també ho va fer Picasso— es va sumar a la paròdia i va convertir la Font de l'Aigua de la Vida del plafó en el popular *L'ou com balla* de la festivitat de Corpus a Barcelona (Vallès 2008, 80-81). Picasso no seguirà cap de les tres línies citades tot però el testimoni d'aquests esbossos ens parla d'un Picasso que, possiblement aquell mateix 1896, ja manté la mirada fora de l'Acadèmia i, a més, la fixa sobre els artistes més importants del panorama artístic, com Rusiñol.



Fig. 8. Rusiñol. *Allegoria de la Poesia*

París, 1894-1895

Oli sobre tela,

141,2 x 170 cm (forma ogival)

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 9 Picasso. *La Pintura*

Barcelona, 1896-1900

Llapis conté sobre paper,

33,4 x 23,5 cm

Museu Picasso, Barcelona

2.2. PRIMERS CONTACTES. ELS QUATRE GATS

Picasso i Rusiñol coincidiren físicament a la Barcelona del canvi de segle XIX al XX. Gairebé per costum, estirant al màxim el mite del local, s'ha dit que ambdós es conegueren als *Quatre Gats* cap al 1899. No podem donar per bones sense reserves cap de les dues dades: ni és descartable que la coneixença fos anterior al 1899 ni tot el que passava a l'àmbit artístic en aquella Barcelona tenia lloc als *Quatre Gats*, com de vegades podria semblar. Hem demostrat com Picasso podia haver versionat alguna obra de Rusiñol amb anterioritat i no descartem que, amb el temps, n'apareguin o se n'identifiquin d'altres fins i tot més primerenques. Hem de tenir en compte que Picasso visitava exposicions a Barcelona —potser amb el seu pare,

amics o condeixebles de Llotja— i ningú està en condicions d’afirmar que no hauria pogut contactar amb Rusiñol abans del 1899. D’altra banda, sabem que Rusiñol freqüentava el domicili familiar de dos bons amics de Picasso, els germans Jacint i Ramon Reventós —per la coneixença amb el pare d’aquests, Isidre Reventós—; per tant no es pot afirmar amb rotunditat que ambdós artistes es coneguessin als *Quatre Gats* (Reventós 1973, 14). De tota manera, de ben segur la famosa taverna fou el lloc on més cops van coincidir, tot i que Rusiñol, al contrari del que es podria pensar, no n’era tan habitual com Picasso.²¹

El 1897 és un any important per confirmar el paper de Rusiñol en l’art català perquè coincidiren dos fets destacables: la inauguració dels *Quatre Gats* i l’anomenada quarta festa modernista de Sitges. Aquestes festes, celebrades entre 1892 i 1899, aplegaven manifestacions artístiques on es barrejaven diverses disciplines a la recerca de l’Art Total, com ara la pintura, el teatre, la música o la literatura, sempre procurant la presència de primeres figures de cadascuna d’elles. L’entronització pels carrers de Sitges dels dos Grecos que comprà Rusiñol a París tingué lloc amb motiu de la tercera festa modernista l’any 1894, la mateixa en què s’inaugurà oficialment el Cau Ferrat. Un dels protagonistes d’aquestes festes, en el terreny musical, era el compositor Enric Morera. Morera fou bon amic de Rusiñol, qui el retratà en un magnífic oli que s’exposà en una de les festes, i també meresqué l’atenció de Picasso, qui cap al període 1899-1900 li féu diversos retrats (fig.10 i 12). Rusiñol, però, era l’ànima d’aquestes festes que s’iniciaven amb un discurs seu, en realitat, tota una declaració de principis sobre la seva visió de l’art. Tot i que no tenim constància de la presència de Picasso a la darrera festa del 1899 —per dates és l’única a la qual podia haver assistit—, el cert és que la repercussió d’aquesta s’estengué arreu i segurament també Picasso se n’assabentà. Tampoc és descartable que hi assistís, perquè sabem que visità Sitges diversos cops durant la seva vida. Ambdós esdeveniments, la creació dels *Quatre Gats* a Barcelona i les festes modernistes a Sitges, tenien bàsicament un punt d’intersecció: Santiago Rusiñol. Amb la inauguració dels *Quatre Gats*, es produïa el traspàs simbòlic del

²¹ Segons Mercè Doñate i Cristina Mendoza:

La seva presència als Quatre Gats va ser més aviat escassa, tant per les seves absències constants de Barcelona com per motius de salut (Doñate i Mendoza 1997, 29).

centre de gravetat de la modernitat de Sitges a Barcelona.



Fig. 10. Picasso. *Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1899
Llapis sobre paper,
31,1 x 24cm

Col.lecció particular

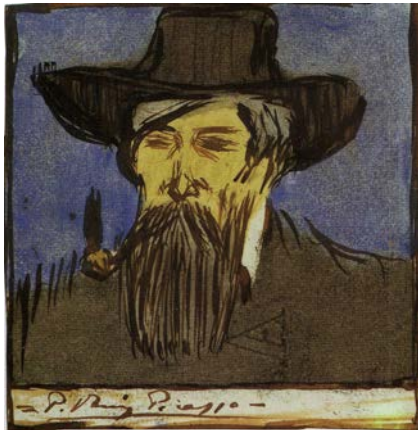


Fig. 11. Picasso. *Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1900
Ploma, tinta i aquarel.la sobre paper,
10,8 x 10,2 cm

The Metropolitan Museum of Art



Fig. 12. Picasso. *Retrat de Santiago Rusiñol i caricatura de Ramon Pichot*
Barcelona, 1899-1900
Tinta a ploma i aiguada sobre paper,
32,2 x 22 cm

Museu Picasso, Barcelona

Els *Quatre Gats*, més enllà de la seva inspiració parisenca, fou el resultat d'un procés de modernització de la cultura catalana que abraçà totes les arts, i la formació de Picasso hi estigué estretament vinculada. Els primers retrats de Rusiñol que coneixem sempre apareixen datats el 1899, l'any en què habitualment s'ha establert la coincidència de tots dos i l'any en què Picasso començà a sovintejar els *Quatre Gats*. De ben segur, no hi començà a anar fins que no hagué tornat a Barcelona el gener del 1899, després d'una llarga estada a Horta. Tot i la mitificació del local —en bona mesura per la presència de Picasso—, no podem eludir-lo quan parlem de la vinculació entre tots dos artistes a causa d'aquell nivell, ja comentat, d'influència el·líptica de Rusiñol sobre Picasso.

Picasso presentà les dues primeres exposicions personals de la seva carrera artística als *Quatre Gats*, un local que fou en bona mesura una creació on intervingué Rusiñol. Malgrat que la presència de Rusiñol als *Quatre Gats* era més aviat esporàdica, la seva influència sobre el local fou considerable i per diferents raons. En primer lloc, cal dir que la seva participació es féu notar tant en els inicis com en la desaparició del local. És conegut el seu paper d'instigador en la creació de la taverna, juntament amb els seus amics Casas, Utrillo i Romeu, bé que amb l'ajut econòmic inicial del banquer Manuel Girona i de l'industrial Maties Ardéniz (Bracons 2005, 21). Aquesta presència *atmosfèrica* de Rusiñol anava acompanyada d'una altra de més directa, la de les seves obres. Les fotografies de l'època ens demostren que alguna obra de Rusiñol estava penjada a les parets del local, com per exemple un oli que representava un carrer de Sitges. També sabem que Rusiñol exposà en una ocasió als *Quatre Gats* —ell ja tenia una sala d'exposicions de més nom, la Sala Parés—, concretament amb motiu de l'exposició inaugural del local, el 1897, on penjà uns dibuixos i un oli (Laplana i Palau-Ribes 2004, 65).

En l'activitat dels *Quatre Gats* hi participaven tant Picasso com Rusiñol, cadascun a la seva manera. Rusiñol, per exemple, il·lustrà la portada d'un dels números de la revista homònima que s'editava des de la taverna. Al seu torn, és sabut que Picasso coil·lustrà un díptic publicitari del local i el menú amb Ramon Casas. Menys conegut —i menys reproduït— és el dibuix que realitzà, aquest cop en solitari, per a un cartell que havia d'anunciar el plat del dia als clients. Es coneix l'original, propietat de The

Hunt Museum de Limerick (Irlanda), però possiblement no se'n va acabar de fer el tiratge o encara avui dia no n'ha aparegut cap exemplar (Vallès 2010, 65). És probable que fos als *Quatre Gats* on Picasso fes els primers retrats de Rusiñol, alguns executats possiblement abans de la coneixença personal. Picasso ja endevinà en aquest dibuix la personalitat malenconiosa de Rusiñol i fixà una de les constants d'aquests retrats: els ulls closos, propis d'algú que sembla viure en una altra realitat. Un altre retrat formaria part d'una segona sèrie d'obres que Picasso realitzà quan l'exposició ja estava penjada, en la qual retratà personalitats més representatives que les de la primera i més coneguda sèrie —de format més petit, al carbonet i realitzat per ser publicat en premsa. Aquest petit però superb retrat frontal, que tanca una seqüència de retrats servats al Museu Picasso de Barcelona, pertany actualment al Metropolitan de Nova York (fig. 11). La seva execució és plenament modernista, amb un fals marc negre i amb el blavet tan rusiñolià com a fons. Aquest dibuix fou reproduït a la revista *Pèl & Ploma*²² una publicació nascuda en certa manera també dels *Quatre Gats* atès que ocupà *de facto* l'espai de la seva predecessora, la revista que duia el nom del local, *Quatre Gats*.

Segons va confessar a Palau i Fabre un testimoni de l'època i bon amic de Picasso, Joan Vidal Ventosa, el final dels *Quatre Gats* també estigué vinculat a Rusiñol. Intuïm que les causes devien ser d'un altre caire, però Vidal Ventosa li explicà a Palau i Fabre:

Els Quatre Gats decaigueren quan Santiago Rusiñol, que era l'home de més prestigi de la casa entre els seus contertulians habituals, decidí traslladar-se —i amb ell, de retruc, la seva penya i els seus adeptes— al Lyon d'Or de la plaça de Catalunya (Palau 1995, 272-273).

Segurament aquesta afirmació és certa només en part perquè la gestió del local, a càrrec de Pere Romeu, també deixava molt a desitjar.

²² *Pèl & Ploma*, núm. 65, 1 de desembre del 1900, p. 4.

3. RUSIÑOL I EL MITE DE PARÍS

Que Rusiñol era un personatge de referència quedà ben palès quan, arribats Picasso i Casagemas per primer cop a París, enviaren una carta conjunta on s'interessaven per la seva salut: *Crec qu'en Rusiñol està morintse y podser quan rebis aquesta carta ja será mort. Ho sentiria de debó.*²³ Aquest comentari estava relacionat amb un mal tràngol de salut que estava passant Rusiñol i que els rumors havien augmentat considerablement fins a donar-lo gairebé per mort. Quan Picasso i Casagemas abandonaren Barcelona, Rusiñol no havia arribat encara a aquest punt:

El setembre Rusiñol era encara a Sitges, i no es trobava tan malament que no pogués assistir a una festa que donà el ric industrial Albert Monteys [...]. Va ser per l'octubre quan Rusiñol arribà al límit de les seves forces i se sentí morir. Només aleshores, i a la desesperada, va acceptar de sotmetre's al dictamen del Dr. Pagès i Serratosa. Aquest havia diagnosticat que la causa de la malaltia de Rusiñol era una vella lesió renal [...] i que no hi havia més remei que l'extirpació del ronyó necròtic (Laplana, 1995, 311).

La data d'aquesta carta —25 d'octubre del 1900— Picasso complia exactament divuit anys i tot just acabava de posar els peus a la capital que l'havia de consagrar. Aquesta data esdevé així una cruïlla simbòlica atès que Picasso trepitjà París simultàniament a aquests problemes de salut de Rusiñol que condicionaren, de retruc, la seva futura activitat i, sobretot, l'actitud artística. Això ens obliga a fer una mena de *flashback* perquè la percepció que Picasso podia tenir de París estava condicionada, en certa manera, pel paper que hi havia jugat Rusiñol en el passat. París era una ciutat on Rusiñol ja havia fet diverses estades; tot i que d'altres artistes també l'havien trepitjada abans, potser cap d'ells contribuí tan profundament com Rusiñol a consolidar-ne el mite a Barcelona. Notable importador de la modernitat parisenca a través de la seva obra pictòrica i literària, Rusiñol n'esdevingué el referent per excel·lència durant molts anys.

²³ Fragment d'una carta enviada per Picasso i Casagemas a Ramon Reventós, 25 d'octubre del 1900 (Fundació Picasso-Reventós).

És generalment admès entre els experts que les estades de Rusiñol i Ramon Casas a París foren transcendents per a l'evolució posterior de l'art català i, en conseqüència, per a la nova situació artística que Picasso es trobaria en arribar a Barcelona. Bona part de la crítica considera que la producció parisenca forma part del bo i millor de l'obra pictòrica de Rusiñol; no és per casualitat que algunes d'aquestes peces les conservà tota la vida i actualment pengen de les parets del Cau Ferrat de Sitges. L'aportació de Rusiñol —parcialment compartida amb Casas— se centrà en aspectes com l'amoralitat dels ambients, un cert interès per situar el *punctum* en allò banal, una *banalitat volguda* en expressió de Xavier Barral (Barral 2001, 211), i sobretot unes grisalles que li permetien establir una mena de *passage* entre els celatges i els edificis, a la recerca d'atmosferes inquietants i suggerents alhora. Aquesta producció parisenca era una importació parcial i conservadora de les propostes impressionistes que no tingueren una recepció pacífica a Barcelona, almenys en els primers moments, amb crítiques de caire ben diferent.²⁴ Tot i que Picasso no va fer el seu primer viatge a París fins a l'any 1900, gairebé una dècada després d'aquestes estades, sí que compartí temàtiques, escenaris i fins i tot amics amb Rusiñol: Montmartre o el músic Erik Satie, entre d'altres.

3.1. RUSIÑOL I PICASSO A MONTMARTRE. CRÒNICA DE PARÍS

La primera estada de Picasso a París fou més aviat breu, al voltant dels tres mesos, concretament entre finals octubre i finals de desembre del 1900. A més a més, l'obra que ens ha arribat no és massa abundosa, a banda d'irregular. Les influències que rebé Picasso, atesa la seva naturalesa inquieta i absorbent, foren notables i de caire diferent (sobretot, de Steinlen, Toulouse-Lautrec i Degas). Ara bé, almenys en aquesta primera estada, fa tota la impressió que Picasso estava encara molt condicionat per una imatge preexistent i icònica de Montmartre que havien importat

²⁴ *Las opiniones emitidas en las publicaciones barcelonesas nos revelan el enorme trasiego que provocaban aquellas tentativas de Rusiñol y Casas. Así, el éxito del conjunto fue favorable pero también desconcertante. Junto a telas de alto nivel, había otras que no fueron comprendidas. Se decía que las obras carecían de tema, que las coloraciones eran sucias, monótonas* (Coll 1992, 359).

alguns dels artistes catalans que l'havien precedit.²⁵

Això es pot advertir en algunes temàtiques escollides i en el seu tractament, no gaire llunyanes d'algunes que havia cultivat Rusiñol. L'obra parisenca de Rusiñol és abundant i diversa, però només ens centrarem en aquella producció més propera a la picassiana, en detriment d'altra que hom podria considerar més representativa o, fins i tot, més reeixida. Són dos els temes més destacats en què coincideixen les produccions de Picasso i Rusiñol, d'altra banda tractats també per d'altres artistes. El primer fa referència al Moulin de la Galette, espai que proporcionaria a Picasso l'obra més ambiciosa d'aquesta estada, la cèlebre escena nocturna de ball, actualment al Guggenheim Museum de Nova York (fig. 13). Es tracta d'un motiu a bastament tractat i s'endevina en Picasso una voluntat de parionar-se amb els grans artistes que l'havien precedit. No fou per casualitat que Picasso trià un espai tractat per Renoir, Steinlen o Toulouse-Lautrec, però també per artistes barcelonins que ell coneixia perfectament, com Rusiñol o Ramon Casas. A diferència de tots els altres noms citats, Picasso havia pogut veure l'obra de Casas i Rusiñol personalment a Barcelona. Tant Rusiñol com Casas, per diferents raons, s'allunyaren del tractament tradicional dels impressionistes i ens van llegar una visió molt personal del molí. El Cau Ferrat conserva un oli de Casas que mostra una escena de ball de l'interior del molí als antípodes de la tradició mencionada. Pel que fa a Rusiñol, s'interessà bàsicament pel revers que li mostrava aquell indret en els moments de calma, no debades hi va viure durant un temps, concretament durant el període 1890-1892. Rusiñol tenia una tendència natural a la malenconia que, segurament, també li procurava un espai amb tants contrastos, i acabà immortalitzant diversos racons del molí, com l'entrada (fig. 14) i el recinte del parc, la cuina, la barraca de fira, entre d'altres.

Un altre tema que cultivà Picasso durant aquesta primera estada fou el paisatge urbà, concretament els carrers de Montmartre. Sorpren l'interès de Picasso, compartit amb

²⁵ Marilyn McCully ha insistit en la influència rebuda per Picasso de tota la iconografia que sobre Montmartre havien bastit els artistes catalans que l'havien precedit, entre els quals Rusiñol:

Picasso i Casagemas van passar la major part del temps visitant l'Exposició [Universal] i el barri de Montmartre, el món bohemi que coneixien gràcies a les descripcions de Rusiñol i Utrillo (McCully, 1975, 226).

Casagemas, per les vistes quasi zenitals del barri que ja havia tractat Rusiñol en el seu moment, això sí, bevent també d'una tradició prèvia. Rusiñol seguia la petja dels impressionistes i algunes de les seves obres estan en la línia de vistes urbanes de Caillebotte, però tampoc massa lluny de les preocupacions espacials de l'estampa japonesa, amb un peculiar interès pels carrers oblics i els punts de fuga. Coneixem algun oli de Picasso en aquesta línia, com ara *Carrer de Montmartre* (fig. 15) — actualment al San Francisco Museum of Modern Art—, una de les peces més reeixides d'aquesta estada. *Carrer de Montmartre* adopta una estructura semblant a la descrita, una perspectiva lleugerament enlairada on unes figures humanes es converteixen en convidats anònims d'un paisatge que esdevé el protagonista principal. Aquest oli dialoga perfectament amb el més que segur coetani oli de Casagemas, *Montmartre* (Col·lecció Artur Ramon). Ambdós presenten una composició similar a la d'alguns dels olis que Rusiñol pintà des del seu estudi, i fins i tot l'estructura de les cases circumdants és molt semblant, tot i que difereix del tractament atmosfèric que plantejà Rusiñol, molt més treballat.

Aquest interès especial de Picasso pels carrers montmartrians se'ns desvetlla també en una de les peces més importants d'aquesta primera estada parisenca, *L'abraçada*, del Museu Picasso de Barcelona. En realitat aquesta obra mai s'ha presentat en el seu estat real d'execució, ja que fou mutilada amb posterioritat. Una llenca vertical, que equival aproximadament a una quarta part de l'obra, pertany a una col·lecció particular barcelonina i porta el títol de *Casa-carrer*, però és, en realitat, la part de l'obra que ocuparia el cantó esquerre del pastel del Museu Picasso (Vallès 2010, 100). La casa i el carrer transitat per un carruatge ens proporcionen una nova lectura de *L'abraçada*, que es concreta en un moviment i una profunditat abans inexistents. A la inequívoca influència de la iconografia de Steinlen, caldria afegir-hi també l'interès pels carrers abans esmentat, molt propi d'aquesta primera estada. D'entre les obres més destacades de Rusiñol que aborden aquest tema, podem identificar algunes vistes de carrer com a precedents d'aquests paisatges montmartrians de Picasso i Casagemas (fig. 16).²⁶

²⁶ Amb una proposta geomètrica semblant, caldria esmentar *El Sacré-Cœur en construcció*, un oli de les escales del carrer Foyatier de Montmartre vistes des del carrer Gabrielle. Aquest oli ostenta una doble condició de document: ens mostra el Sacré-Cœur abans del final de la seva construcció i ho fa exactament des del mateix carrer on deu anys després Picasso tindria el seu primer estudi a París, el que li cedí Isidre Nonell al carrer Gabrielle número 49, a molt pocs metres d'aquest indret.



Fig. 13. Picasso. *El Moulin de la Galette*

París, 1900

Oli sobre tela,

88,2 x 115,5 cm

The Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York



Fig. 14. Santiago Rusiñol. *Entrada al parc del "Moulin de la Galette"*

París, 1891

Oli sobre tela,

33,5 x 41,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 15. Picasso. *Carrer de Montmartre*

París, 1900

Oli sobre tela,

47,6 x 66,7 cm

San Francisco Museum of Art



Fig. 16. Rusiñol. *Carrer costa amunt de Montmartre*

París, 1890

Oli sobre tela,

29 x 38 cm

Col.lecció particular

Al marge de la producció pictòrica, Rusiñol difongué aquestes vivències parisenques a través de diversos textos. El seu paper com a cronista literari o periodístic —que en Rusiñol es confonien— de la modernitat parisenca no s'explicaria sense la figura de Modesto Sánchez Ortiz, director del diari barceloní *La Vanguardia*. Sánchez Ortiz fou el responsable de la modernització del diari i hi incorporà Rusiñol com a corresponsal a París. El seu paper fou considerable, no només pel que fa a la projecció mediàtica de Rusiñol sinó també de les festes modernistes de Sitges, en la mesura que *La Vanguardia* n'esdevingué un potent altaveu (Permanyer 2009, 8-9). Rusiñol immortalitzà Sánchez Ortiz l'any 1897 en un oli que aplegava tres elements de capçalera de l'artista: el recurs del color blau, l'allargassament grequià del rostre i la voluntat d'introspecció psicològica. Rusiñol escrigué el seu primer text a *La Vanguardia* l'any 1888 i el setembre del 1889 ja va fer el primer viatge a París amb la corresponsalia pactada. A finals d'aquell mateix any escrigué el seu primer article a París i a finals del 1890 inicià la sèrie "Cartas desde el Molino" —il·lustrades amb dibuixos de Ramon Casas—, bàsicament al voltant d'artistes establerts a Montmartre. L'any 1894 *La Vanguardia* publicà el recull *Desde el Molino* on Rusiñol aplegava diverses cròniques de París escrites entre 1890 i 1892, també acompanyades dels dibuixos de Casas. Aquest recull ha estat considerat un llibre de format revolucionari i, en paraules de Margarida Casacuberta, *coincideix amb la concreció de la imatge de Santiago Rusiñol com a artista modern i artista total* (Casacuberta, 2006, 135).

L'any 1897, *La Vanguardia* edità un nou llibre, *Impresiones de arte*, on també es publicaren articles escrits durant la seva estada a París. *Impresiones de arte* destil·lava el pensament estètic de Rusiñol com també el dels artistes modernistes del seu entorn i del regeneracionisme pictòric espanyol representat per Zuloaga, Regoyos o Pablo de Uranga. Aquest llibre, com el primer, també fou regalat als subscriptors del diari. Les cròniques que Rusiñol escrigué des de París obtingueren un ressò extraordinari i contribuïren a popularitzar la imatge del París artística Barcelona i, de retruc, a edificar la imatge d'artista de Rusiñol. Aquest vessant periodístic esdevingué molt sovint el correlat literari de la seva producció pictòrica i bastí així tot un cos que fou definitiu per a la consagració del mite de París i que, amb posterioritat, va repercutir en artistes com Picasso. Aquest paper de Rusiñol se situa en aquell nivell d'influència el·líptica que exercí sobre el jove artista malagueny.

2.2. PICASSO, RUSIÑOL I SATIE

Rusiñol no només va viure en aquell París com a artista i com a cronista, sinó que ho va fer a primera línia de foc, al costat d'algunes de les personalitats que eren —o esdevindrien— referents internacionals. Potser un dels casos més interessants, en la mesura que també interaccionaria amb Picasso, és el d'Erik Satie, a qui Rusiñol tractà en els anys de bohèmia. Pierre Daix fins i tot ha arribat a afirmar que *Picasso entendit parlar de lui d'abord par Santiago Rusiñol, qui était devenu son ami* (Daix 2012, 811). Tot i que Pierre Daix no en dóna més dades, no seria estrany que hagués estat Rusiñol la primera persona que parlés a Picasso de Satie. Aquesta dada afegiria un argument més al paper de Rusiñol com a fil de transmissió de la modernitat parisenca de final del segle XIX. Tant Rusiñol com Picasso, bé que en èpoques diferents, es relacionaren amb un Satie diferent d'acord amb les circumstàncies que l'envoltaven a cada moment. Per entendre-ho, n'hi ha prou de fer una sumària anàlisi iconològica dels retrats que de Satie ens van deixar ambdós artistes.

Rusiñol conegué Satie l'any 1890 a través de Miquel Utrillo, quan vivia al Moulin de la Galette. El va retratar diverses vegades i també escrigué sobre ell, esdevenint així un dels primers a fer-se ressò d'aquella personalitat encara incipient, tot i que en aquelles dates ja havia compost diverses peces musicals. Li dedicà un article titulat “El revéillon” —publicat a *La Vanguardia*— on relatava la festa de Cap d'Any que organitzaren al Moulin de la Galette, a la qual assistí Satie i on va tocar l'harmòniom que hi havia a l'estudi.²⁷ El Satie que conegué Rusiñol, però, té poc a veure amb el que tractà Picasso: era un bohemí en l'accepció més estricta de la paraula, tal com ho testimonia un dels millors olis de Rusiñol, *Erik Satie, bohemi* (fig.17), pintat a París el 1891. En aquest oli veiem Satie al seu diminut estudi del número 6 del carrer Cortot, on la prostració del model rivalitza amb la modèstia i la migradesa de l'estança.

²⁷ Aquest article aparegué a *La Vanguardia* (18 de gener del 1891, p.4-5) i posteriorment va ser inclòs al recull *Desde el Molino*.

El crític Raimon Casellas, referint-se a aquest retrat, escrigué:

[Satie és] uno de esos bohemios que tanto abundan en París, que mantienen en constante lucha la grandeza de sus ensueños con la miseria de la realidad en que viven (Casellas 1891, 4).

Rusiñol s'encarregà d'immortalitzar la *misèria* i Picasso, vint anys després, els *somnis* fets realitat. Rusiñol —com també Ramon Casas— pintà diversos retrats de Satie, sent el més colpidor el ja comentat.²⁸ Amb gairebé trenta anys de diferència, Picasso també retratà Satie, de qui arribà a fer-se amic. Llavors ja no era el jove bohemí sinó un músic reconegut amb qui compartiria cartell en la seva primera incursió al món del ballet. Aquesta col·laboració tindria lloc amb motiu del ballet *Parade*, del qual Satie n'era el compositor i Picasso, el decorador i figurinista. Els retrats de Satie, però, foren executats amb posterioritat. El primer, del 1920, és un retrat del rostre del músic que prefigura el de cos sencer (fig.18), que pintà l'endemà. Ambdós retrats, sobretot el segon, ens mostren un Satie triomfant, entronitzat, tot al contrari del Satie arraulit i vençut que immortalitzà Rusiñol. Més aclaridor encara de la nova situació social de Satie és un retrat coral que Picasso pintà al saló del seu pis del carrer de la Boétie l'any 1919.²⁹ Satie ja comptava amb amistats il·lustres: Jean Cocteau, Clive Bell i l'amfitriona, la ballarina Olga Khokhlova, llavors Madame Picasso. Picasso i Satie tornarien a col·laborar en un altre ballet, *Mercure*, patrocinat des de les altes esferes de la societat parisenca, concretament pel comte de Beaumont. Amb tot, quan Satie es referia al projecte d'aquest ballet el titllava de *divertissement* (Cabanne 1982, 375), talment la mateixa filosofia que havia inspirat l'esperit dels dies de Montmartre. Rusiñol sempre va conservar una gran estima per Satie i, de fet, quan aquest i Picasso estrenaren *Parade* a Barcelona amb crítiques demolidores, Rusiñol fou un dels pocs espectadors que s'hi posicionaren a favor. Tan enllà ho va dur que, assegut a la platea del Liceu, arribà a posar-se dempeus sobre la seva butaca i aplaudí fervorosament (Verdaguer 2008, 94).

²⁸ Entre d'altres, caldria esmentar també *Erik Satie tocant l'harmonium*, un títol compartit per dues obres: una pintura a l'oli, d'una col·lecció particular (Laplana i Palau-Ribes 2004 b, 62, il. 6.4.6) i un dibuix a llapis del Museu Nacional d'Art de Catalunya, totes dues del 1891. Rusiñol retratà novament Satie l'any 1894 a l'oli *Una romança*, també del mateix museu (Laplana i Palau-Ribes 2004 b, 82, il. 8.1.2).

²⁹ Musée national Picasso, MP 869.



Fig. 17. Rusiñol. *Erik Satie, bohemí*
París, 1891
Oli sobre tela,
81 x 65 cm

Casa Museu Joan Maragall.
Generalitat de Catalunya



Fig. 18 Picasso. *Gran retrat d'Erik Satie*
París, 19 de maig del 1920
Llapis plom i carbonet sobre paper,
62 x 47,7 cm

Museu Picasso, París

Aquest paper de Rusiñol com a importador de propostes foranes seria extensible a d'altres personatges al marge de Satie. Per exemple, l'obra pictòrica de Whistler, Degas o Puvis de Chavannes —més enllà de la influència sobre la seva pròpia producció— tingué en Rusiñol un dels més destacats difusors a Barcelona. En aquest sentit, John Richardson ha arribat a afirmar que:

Santiago Rusiñol, que reverenciava Puvis como el equivalente moderno de El Greco, fue originariamente el responsable de que Picasso se interesase por este pintor (Richardson 1991, 257).

Tampoc aquí sabem en què es basa Richardson per fer aquesta afirmació tan categòrica, però, si bé és cert que Picasso veié l'obra de Puvis a París, ja la coneixia

d'abans, concretament dels anys barcelonins i gràcies a defensors tan abraonats com Rusiñol. Al marge de la innegable influència de Puvis durant el període blau picassià, el Museu Picasso de Barcelona conserva també un apunt parcial d'un dels murals del Panteó, concretament *Santa Genoveva abastint París*, datat l'any 1903.³⁰ Fins a tal punt coneixia Picasso el paper de Rusiñol com a difusor de Puvis que, amb motiu d'un dels retrats que li féu aquell mateix any –“*Lo que el Rusiñol se pensaba*”– va recórrer a elements de la iconografia de Puvis, com les muses, els llorers i la idea de somni, en la línia d'obres com *El somni*.³¹ Més enllà de l'anècdota del retrat –de petit format–, l'associació d'idees de Picasso que vinculava Puvis i Rusiñol amaga una categoria: el paper de Rusiñol com a referent de Puvis en l'entorn artístic barceloní.

³⁰ MPB 110.468

³¹ Vegeu en aquesta tesi l'annex *Els retrats de Picasso*, p. 374.

3. CONSTRUCCIÓ I IMATGE DE L'ARTISTA

Durant els anys seixanta del segle XX, més de trenta després de la mort de Rusiñol, Salvador Dalí escrivia la següent frase en un article que portava el títol "Picasso, Rusiñol y Dalí": *Un Picasso que es el pintor genial que, en su período azul, mejor ilustró La alegría que pasa de Rusiñol* (Dalí 1962, 15). *L'alegria que passa* fou una de les obres literàries més populars de Rusiñol; a continuació mirarem de justificar a *posteriori* aquesta afirmació que Dalí escrigué intuïtivament, de ben segur ignorant que Picasso va conèixer aquesta obra de Santiago Rusiñol i s'hi va interessar. Picasso i Rusiñol coincidiren en un especial interès per la construcció de la seva imatge d'artista i, de retruc, en l'encaix d'aquest en la societat. En realitat, ambdues actituds responien a reflexions de caire personal que, a diferents nivells, acabaren projectant sobre l'obra respectiva. Picasso, amb més de seixanta anys de diferència, s'interessà per dues obres —literàries!— de Rusiñol que abordaven precisament aquestes reflexions i, a més a més, ho deixà reflectit a la seva producció artística. Aquestes obres de Rusiñol són *L'alegria que passa* i *L'auca del senyor Esteve*. Segons Margarida Casacuberta:

Dir que amb Santiago Rusiñol neix, a Catalunya, l'artista modern em sembla una afirmació clara, irrefutable. Rusiñol va saber convertir la seva afició a la pintura en una professió socialment reconeguda (Casacuberta 1997, 5).

Un dels aspectes que ens permeten definir Rusiñol com a artista modern és la creació de la seva pròpia imatge. Durant anys s'havia anat edificant la imatge a través de la seva obra plàstica i literària, totes dues al servei d'una obra que les sobreolava: Rusiñol mateix. D'altra banda, un dels discursos més significats de Rusiñol està relacionat amb el paper de l'artista en la societat. Segons Valentí Fiol, *per a Santiago Rusiñol, aquest tema de la inserció de l'artista en la societat fou, des de bon començament, central en la seva vida i en la seva obra* (Valentí Fiol 1973, 302). Rusiñol desplegà aquest discurs a partir de diverses obres literàries, d'entre les quals *Els caminants de la terra* i *L'alegria que passa*, profundes reflexions sobre l'artista a partir de paràmetres simbòlics. Amb totes les matisacions que es vulguin,

quelcom similar succeí amb Picasso qui, en diversos moments de la seva vida, s'interrogà sobre la inserció social de l'artista, sobretot durant el període rosa —i, en menor mesura, durant el blau— quan aquesta pregunta esdevingué central i tota la iconografia que bastí hi estava al servei. De fet, existeixen considerables similituds conceptuals entre l'obra plàstica de Picasso i la literària de Rusiñol en la mesura que totes dues utilitzaren, en alguna ocasió, els mateixos paràmetres simbòlics al voltant de la figura de l'artista.³²

3.1. DE L'ALEGRIA QUE PASSA A LA SUITE 347

L'alegria que passa és un quadre líric en un acte, musicat per Enric Morera. A grans trets, l'argument gira al voltant de l'arribada d'un circ ambulat a un poble, amb la seva *poesia* i amb voluntat redemptora. El poble, dominat per la *prosa*, no entén el missatge dels artistes i al final es produeix un trencament que evidencia la incomprensió. Paral·lelament, Rusiñol establí diverses dicotomies que provenien d'aquesta idea principal com, per exemple, la tensió entre artista i societat o entre ideals i realitat. *L'alegria que passa* tingué una repercussió extraordinària a l'època i la seva estrena coincidí amb l'entrada de Picasso als cercles culturals barcelonins. Amb motiu de l'obra, Rusiñol féu un cartell amb un *pierrot-clown* enmig d'una carretera i un carro al fons (fig. 19). Un dels protagonistes de la peça teatral és precisament aquest *clown* del cartell, el personatge que apareix heroicament al final de l'obra retornant les almoines i maleint el poble que no ha entès el missatge del circ. La reflexió final, l'abisme existent entre artista i societat, havia de colpir per força un jove Picasso que tot just s'iniciava en el món artístic. Picasso s'identificà de seguida amb el contingut de l'obra i, sobretot, amb el *clown*, en realitat la contrafigura a la peça del mateix Rusiñol. No hem d'oblidar que aquesta dualitat l'havia viscut personalment Rusiñol i que ho explicitaria encara més a *L'auca del senyor Esteve*.

³² Pel que fa a l'anàlisi d'aquestes similituds conceptuals entre els períodes blau i rosa de Picasso i l'obra de Rusiñol, vegeu Vallès 2008, 28-33.

Segons Laplana, *L'alegria que passa* li fou inspirada a Rusiñol per un grup de saltimbanquis que es trobà a Brolle (França), en una estada que hi féu: *D'aquell fet va sortir un quadre i la idea d'aquell serà la millor obra teatral de Rusiñol: L'alegria que passa* (Laplana 1995, 96). El quadre representa una família de saltimbanquis enmig del camp al costat dels seus carros (fig. 20), per bé que Rusiñol abocà tota aquesta iconografia bàsicament a l'obra literària.³³ La nova societat industrial havia difuminat referents i molts artistes decidiren acostar-se a la iconografia del circ com a reducte d'il·lusió i de llibertat. El recent bandejament de la mitologia clàssica propicià una subversió de la figura de l'heroi, ocupada a partir d'aleshores per personatges hiperbòlics i deformants, com els pallassos. Tant Rusiñol com Picasso van fer ús d'aquesta contrafigura i, de fet, fou en l'obra literària de Rusiñol on, potser per primer cop, Picasso albirà aquest recurs.

Picasso coneixia aquesta obra de Rusiñol, que tingué una repercussió extraordinària i que s'estrenà el gener del 1899, el mateix mes que Picasso tornava de la seva llarga estada a Horta. La vinculació de Rusiñol amb aquest món de personatges simbòlics fou immediata i irradià alguns joves artistes. Picasso coneixia l'obra fins al punt que fins i tot retratà Rusiñol envoltat de pierrots, en el que era una associació d'idees molt lògica aleshores (fig. 22). Aquest retrat tan eloqüent sempre ha estat datat l'any 1899, data que coincideix amb l'estrena de l'obra teatral; podria ser el primer dels retrats on apareix Rusiñol en una postura que posteriorment esdevindrà icònica: dempeus, pensarós, encorbat i amb les mans creuades darrere. Aquest retrat també coincideix cronològicament amb el moment en què el pierrot comença a senyorejar a l'obra de Picasso, fins i tot amb motius comercials, com en el cartell que presentà al concurs de cartells de Carnaval de l'any 1900, on apareix un pierrot idèntic als que inclogué al retrat de Rusiñol. El cartell definitiu no ens ha arribat i només en coneixem alguns esbossos preparatoris.³⁴ D'altres artistes i literats feren ús d'aquesta figura, però Rusiñol era sens dubte un dels més representatius i un dels que sabem que Picasso seguia de prop. Però aquest no serà l'únic testimoni que ens

³³ *L'alegria que passa* recull la idea baudeleriana de l'artista com a pallaso en la tradició d'obres com *I Pagliacci*, de Leoncavallo. Tal com ha teoritzat Starobinski, a final del segle XIX l'artista s'amaga sota la disfressa del pallaso o el saltimbanqui, un personatge que li permet el desdoblament i alhora posa de manifest el dolor de l'ànima de l'artista modern lligat a una certa malenconia vital (Starobinski 2007).

³⁴ La versió que més es deu aproximar a l'original és propietat del Museu nacional Picasso de París i conté, al revers, un altre esbós més inacabat (MP 427r i MP 427v, respectivament). Un altre esbós és propietat del Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.883 v).

arribarà d'aquesta vinculació de Picasso amb *L'alegria que passa*; més endavant, va versionar el *clown* del cartell de l'obra de Rusiñol i el va incloure a la revista *Arte Joven*, concretament als dos primers números. Al primer, el preliminar, serví per il·lustrar una nota editorial que volia ser una mena de declaració d'intencions (fig. 21).³⁵ Cal destacar la versió picassiana d'aquest *clown*, més propera a l'esperit de la revista que l'original de Rusiñol: el *clown* resignat i trist, amb les mans a les butxaques i els ulls mig tancats de Rusiñol muta, en la versió de Picasso, en un personatge que impreca l'espectador i l'assenyala directament amb la mà esquerra i uns ulls exageradament oberts. Una interpretació que no era gratuïta sinó que responia al to de l'editorial, que destil·lava un fort abrondament, propi d'un parell de xicots que volien imposar-se a Madrid a través d'una nova revista. Aquesta doble inserció coincidí amb el moment de màxim interès per la figura de Rusiñol, que la revista plasmà amb diverses referències.

³⁵ *Arte Joven*, núm. preliminar, 10 de març del 1901, p. 2 i *Arte Joven*, núm. 1, 31 de març del 1901, p. 2.



Fig. 19. Rusiñol. *L'Alegria que passa*, 1898
Cromolitografia,
79,5 x 53 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 20 Rusiñol. *Carro de bohemis*
Brolle, 1890
Oli sobre tela,
36 x 45 cm

Col.lecció particular



Fig. 21 Picasso. *El Clown*
Barcelona, 1900 o Madrid, 1901
Tinta sobre paper,
dimensions
Desconegudes.

Arte Joven, n.1 31 de març del 1901, p.2



Fig. 22. Picasso. *Santiago Rusiñol, pierrots i altres croquis*
Barcelona, 1899
Llapis conté sobre paper,
23,5 x 33,8 cm

Museu Picasso, Barcelona

Molt aviat, Picasso adoptà com a *alter ego* la fràgil figura de l'arlequí, una adopció que, amb els anys, repetiria amb el minotaure. Tot i que, com hem indicat al principi, el període rosa és el més emblemàtic, Picasso mantindria aquesta figura de desdoblament fins als darrers anys de la seva vida. D'entre les obres més significades del període rosa i potser l'obra mestra del moment, trobem *Família de saltimbanquis*, on Picasso apareix com a arlequí a l'esquerra de la composició. De totes maneres, l'obra més propera a *L'alegria que passa* des de l'òptica discursiva que ens ocupa, tal com ja va apuntar Palau i Fabre,³⁶ és *Les noces de Pierrette*. A mig camí entre el període blau i el rosa, representa l'arlequí que s'acomia de la seva estimada, que ha preferit casar-se amb l'home ric, amb el burgès. I diem "burgès" perquè la iconografia d'aquest personatge no és nova a l'obra de Picasso. De fet, el personatge central de l'oli es correspon amb el dibuixat per Picasso anys enrere i publicat per la revista *Arlequín* amb el títol de *El bon burguès*.³⁷ Es tracta d'un dibuix molt poc reproduït però que ens recorda el personatge gras, altiu i amb copalta de *Les noces de Pierrette*. És a dir, Picasso tenia ben identificat el revers de l'arlequí i en aquest gran oli els representa confrontats. Aquesta dualitat la retrobarem a propòsit de *L'auca del senyor Esteve*, tot i que amb paràmetres diferents.

Tornem a l'origen d'aquest capítol: el retrat que Picasso li féu a Rusiñol envoltat de pierrots, probablement genèsic pel que fa a l'interès de Picasso pel tema, ho deixa ben clar. Picasso reconegué en Rusiñol l'ésser malenconiós (mans al darrere i ulls closos) envoltat de pierrots. Aquests personatges són el seu *alter ego* i ho seran també de Picasso, bé que centrat en l'arlequí. Aquest discurs, seguit a França per literats com Baudelaire, Mallarmé o Flaubert, però també per amics de Picasso, com Apollinaire, tindria aquest significat precedent rusiñolià abans d'instal·lar-se al país. Més enllà d'aquestes influències que Picasso rebria a França, el cert és que l'artista ja

³⁶ Aquesta identificació entre *L'alegria que passa* i *Les noces de Pierrette* fou apuntada per primer cop a Palau 1981, 52. Posteriorment, el mateix autor desenvolupà aquest argument a un estudi sobre *Les noces de Pierrette*, del 1905 (Palau 1989).

³⁷ Aquest dibuix aparegué publicat a la revista *Arlequín* (1903) i encara avui no se n'ha localitzat l'original. *Arlequín* es publicà a Madrid l'any 1903 i, d'entre les il·lustracions, hi ha diversos dibuixos de Picasso, cinc d'inèdits i d'altres que ja havien estat reproduïts a *Arte Joven*. Aquesta troballa, exhumada per l'investigador Ramón Arús, es publicà per primera vegada a l'article "Picasso: Cinc dibuixos desconeguts a la revista *Arlequín*", Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, núm. XV, 2001 (Escala i Arús 2001, 101-112). L'any 2007 es va fer una edició facsímil de la revista *Arlequín* amb pròleg de Francesc Fontbona i text central a càrrec de Ramón Arús i Glòria Escala (Màlaga: Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal / Ayuntamiento de Málaga, 2007).

coneixia aquest discurs que havia popularitzat a Barcelona, potser com cap altre, Santiago Rusiñol.

Als anys seixanta del segle XX, quan Picasso féu una sèrie d'obres —bàsicament, gravats— que sovint eren evocacions de la seva joventut, emergí de nou aquest discurs proper al de *L'alegria que passa* de Rusiñol. Estem parlant d'un parell d'aiguaforts, no gaire coneguts ni divulgats, pertanyents a la *Suite 347* i executats durant el mes de maig del 1968. El primer, *Comediants ambulants, amb autoretrat amb barret d'arlequí i baralla de galls* (fig. 23), és un aiguafort que inclou un autoretrat de Picasso que, com si fos un altre comediant, s'incorpora a l'escena dalt d'un carro farcit de personatges d'allò més estrambòtics. Pocs dies després realitzà un altre aiguafort, *Vells saltimbanquis arriben, amb la seva roda trencada, fins a una multitud masculina burleta i menyspreadora* (fig. 24). Els saltimbanquis que arriben amb carro i una multitud que els menysprea és, a grans trets, l'argument de *L'alegria que passa*. Amb això no estem afirmant que pervisqués la influència de l'obra —tampoc ho neguem—, simplement remarquem que aquesta idea que Picasso conegué en la seva joventut a través de Rusiñol la retrobarà, anys després, en una sèrie de gravats que sovint evoquen el seu passat barceloní.



Fig. 23. Picasso. *Comediants ambulants, amb autoretrat amb barret d'arlequí i baralla de galls*

Mougins, 13 de maig de 1968
Aiguafort sobre coure. Prova d'artista,
27,4 x 37,5cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 24. Picasso. *Vells saltimbanquis arriben, amb la seva roda trencada, fins a una multitud masculina burlata i menyspreadora*

Mougins, 30 de maig de 1968
Aiguafort sobre coure. Prova d'artista,
19,7 x 25,7cm

Museu Picasso, Barcelona

3.2. IMATGE DE L'ARTISTA I REVERS AMARG DE LA BOHÈMIA

Picasso començà a interessar-se per Rusiñol aproximadament quan abandonà la formació acadèmica, és a dir, quan el seu esquema mental ja no era el d'un alumne sinó el d'un artista, bé que incipient. Aquell 1899 coincidiren el final del trànsit acadèmic amb els que podrien ser els primers retrats coneguts de Rusiñol. És en aquest context que l'interès per la figura de l'artista se li feia més pregon encara. La pregunta que cal formular-se a continuació seria: Quin era el patró vigent —i més proper a ell— en el moment en què Picasso reflexionava sobre la seva posició com a artista, un cop inicià la carrera en sentit estricte? Més enllà de l'interès que podien suscitar a Picasso les propostes artístiques de Santiago Rusiñol, sense cap mena de dubte ell representava com cap altre aquest patró. La resposta ens la proveeix la mateixa retratologia picassiana, una eina de primer ordre per mostrar l'interès de Picasso pel personatge.

Prenguem com a exemple dos artistes de l'entorn de Rusiñol i que probablement estaven —parlem només des de l'òptica tècnica— més dotats que ell: Ramon Casas, pertanyent a la mateixa generació, i Isidre Nonell, de la generació més jove. Tot i que Picasso s'interessà per les respectives obres, no podem dir el mateix pel que fa a les seves figures: a penes féu retrats de Casas i Nonell; se'n coneixen poquíssims i no suporten cap comparativa amb els retrats de Rusiñol. Tot plegat denota un interès menor per Casas, però és eloqüent que com a mínim en quatre retrats apareguin plegats. És evident que en aquells moments, a Picasso, la figura de Rusiñol li era molt més útil perquè li subministrava una informació que Casas o Nonell —per esmentar un parell de casos— no li aportaven de la mateixa manera: l'embolcall, la imatge de l'artista. Amb motiu de l'exposició "Barcelona 1900" al Van Gogh Museum d'Amsterdam, Teresa-M. Sala i Juan Carlos Bejarano van dedicar un interessant article a la imatge del creador:

Tots dos [Rusiñol i Casas] resumeixen perfectament la situació característica de l'artista en el context català. Pretenen renovar les estructures de l'art de la seva terra mirant cap a l'exterior (europeu, més que espanyol), combinant sempre que poden la tradició local amb la forana, per aconseguir alguna cosa diferent i personal [...] No obstant això, la nova figura de l'artista individualista, que intenta trobar el seu propi estil [...] aleshores comença a pujar, d'acord amb el que estava ocorrent en altres punts d'Europa (Sala i Bejarano 2007, 120-121).

Més endavant afirmen que *van ser molts els artistes que construïren el seu propi jo, potser per por de perdre's entre la massa, entre la vulgaritat de l'anonimat* (Sala i Bejarano 2007, 121). I posteriorment, citen com a cas paradigmàtic el de Santiago Rusiñol. Aquesta voluntat d'afirmació per part de Casas i Rusiñol es fa d'allò més evident en els retrats que es feren mútuament. Tots dos tenien molt interioritzada la posició que ocupaven en el món artístic i fins i tot van fer un quadre a dues mans en què l'un retratava l'altre i viceversa, *Retratant-se*.³⁸ Dos dels retrats mutus més significatius que es feren els dos artistes —i que es van regalar l'un a l'altre— amagaven també aquesta voluntat de bastir-se la imatge plegats. A l'oli *Ramon*

³⁸ Rusiñol conservà aquest oli tota la vida i actualment es troba al Cau Ferrat de Sitges.

Casas velocipedista, Rusiñol ens mostra Casas en un entorn naturalista, volgutament descurat, d'on emergeix l'artista. Un artista de qui destaca, per accentuar-ne el caire modern, l'afició a l'esport, llavors una activitat moderna. Casas, per contra, retratà Rusiñol en un oli on apareix al costat d'una maleta —fent referència al seu esperit viatger i inquiet—, i un parell de quadres en segon terme que indiquen algunes preferències artístiques de Rusiñol. Picasso tenia molt interioritzat què representava aquest duo. Així, coneixem quatre retrats on apareix Ramon Casas juntament amb Rusiñol, tres d'ells satiritzants, i ja del moment en què Picasso s'allunyava de Rusiñol.³⁹ Rusiñol, paradoxalment, tot i aquest interès per l'autoconstrucció de la imatge, a penes cultivà l'autoretrat. El Museu Nacional d'Art de Catalunya conserva l'oli *Figura femenina* on, al fons de la composició i reflectit en el mirall, advertim el rostre de l'artista.⁴⁰

Fins ara ens hem referit a artistes d'èxit, però la reflexió sobre la imatge de l'artista portà tant Rusiñol com Picasso a interessar-se pel seu revers amarg —agredolç, en terminologia de Rusiñol. Si l'antagonista de l'artista podia ser el burgès, en certa manera també ho podia ser el mateix artista, és a dir, l'artista que o bé no reïx o bé, simplement, no es mostra en majestat sinó en un moment d'abatiment. En períodes diferents de les seves vides, Picasso i Rusiñol van deixar constància d'ambients bohèmics dissortats i, tot i les evidents diferències d'època i tarannà, algunes d'aquestes obres presenten unes solucions similars, sobretot pel que fa a la recreació d'espais tancats i sòrdids que, en Picasso, arriben a ser claustrofòbics en el seu moment tenebrista. Mireia Freixa ja ha insistit en l'interès de tots dos per les penalitats dels artistes (Freixa 1991, 98).

Aquest és el cas d'obres de Rusiñol com *El meu quarto a París* (fig. 26), que presenta una composició similar a alguns dibuixos de Picasso, com ara un esbós per a l'oli *¡Pobres genios!* (fig. 25). En primer terme apareix, abatut, el personatge principal i en segon terme, es reproduïx una mateixa estructura compositiva: l'espai central dominat pel terra i, al fons, un llit i un finestral que tanquen la composició. Són

³⁹ Vegeu l'annex *Els retrats de Picasso*, p. 364, 371, 372 i 373.

⁴⁰ Durant molt temps, aquest va ser l'únic autoretrat conegut de Rusiñol, fins que Isabel Coll en va descobrir un altre, que fou mostrat al públic per primer cop amb motiu d'una exposició a Es Baluard, a Palma de Mallorca, en el marc de l'Any Rusiñol (2007).

diverses les obres on Rusiñol i Picasso tracten aquesta temàtica, sobretot durant els anys de bohèmia. Mentre que la visió de Picasso és més expressionista —és paradigmàtic l'oli “*¡Pobres genios!*”—, en el cas de Rusiñol les composicions tenen un regust naturalista i els personatges són més identificables. No només Clarasó — protagonista d'*El meu quarto a París*—, sinó amics com Miquel Utrillo o Erik Satie també seran objecte de composicions en aquesta línia. Ara bé, potser el cas límit serà el dels artistes Carles Mani i Pere Ferran, a qui Rusiñol retratà tan pictòricament com literàriament en un dels episodis més penosos de la seva experiència bohèmia.⁴¹



Fig. 25. Picasso. *Esbós per a “¡Pobres genios!”*

Barcelona, 1899-1900

Ploma i tinta sèpia sobre paper,
13,3 x 20,7 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 26. Rusiñol. Santiago Rusiñol. “*El meu quarto a París*”

París, 1890

Oli sobre tela,
45 x 66 cm

Col.lecció particular

⁴¹ Rusiñol es referí a aquests dos artistes en un article-denúncia publicat a *La Vanguardia* amb el títol “La pasta hidràulica”, on es referia a les misèrrimes condicions de vida dels dos joves a París. *La Vanguardia*, 28 de febrer del 1895, p. 4-5.

4. PICASSO I EL GRECO A TRAVÉS DE RUSIÑOL

Aquest text no pretén exposar la vinculació entre Picasso i El Greco, a bastament tractada en la historiografia de l'art, sinó circumscriure-la exclusivament a aquell espai d'intersecció dels dos artistes amb Rusiñol. És ben eloqüent l'inici de l'entrada que Pierre Daix dedica a El Greco en el seu *Le Nouveau Dictionnaire Picasso: Picasso est arrivé à Barcelone au beau milieu de sa résurrection [d'El Greco], grâce aux efforts de Rusiñol* (Daix 2012, 412), bé que també cita Utrillo i Zuloaga, personatges que després recuperarem. Tot i la notable relació entre Picasso i El Greco, Daix estableix una ineludible vinculació entre l'interès de Picasso per aquest artista i la tasca reivindicativa de Rusiñol i el seu entorn.

El cas d'El Greco és una de les proves més concloents de l'expressió —novament de Pierre Daix— del *gran paper* exercit per Rusiñol sobre Picasso. Ens explicarem. Molts artistes al llarg de la història s'han significat com a reivindicadors d'altres artistes i això ho han portat a terme a través de les més diverses maneres: imitant l'estil de l'artista admirat, versionant-ne l'obra, incorporant elements d'aquella en la pròpia, etc. El cas de Rusiñol respecte a El Greco és d'una considerable excepcionalitat bàsicament per dues raons: en primer lloc, per la capacitat d'irradiació sobre el món artístic a causa de la seva condició de líder i, en segon lloc, per l'extraordinària intensitat d'aquesta reivindicació, inhabitual pel nombre d'empreses engegades i pels mitjans que hi emprà, de diferent caire i naturalesa: compra de Grecos, realització de còpies, erecció d'un monument, textos literaris sobre l'artista, etc. Podem afirmar sense cap reserva que l'inicial i explosiu interès de Picasso per El Greco s'explica bàsicament per la tasca reivindicativa de Rusiñol.

Però, per què establím aquesta vinculació directa de Rusiñol amb Picasso quan El Greco ja era un artista reconegut internacionalment i la seva reivindicació precedia a Rusiñol amb reconeguts antecedents? Picasso ja havia vist obra d'El Greco amb anterioritat i s'hi havia interessat, segurament durant la seva primera estada al Museo del Prado el 1895, molt breu i acompanyat del seu pare, però sobretot durant la segona estada a Madrid, el període 1897-1898. D'aquesta estada, es té

coneixement de visites a dos indrets grequians per excel·lència: novament al Prado però també a Toledo. De tota manera, establim aquesta vinculació tan estreta entre tots dos artistes perquè es produeix una correspondència cronològica gairebé exacta a tres bandes: els primers retrats de Rusiñol, els primers esbossos grequians i l'entrada de Picasso als cercles modernistes més conspicus, els que reivindicaven El Greco. Si bé és cert que Picasso s'interessà per molts artistes al llarg de la seva vida sense necessitar estímuls externs tan explícits, difícilment trobaríem un cas com el d'El Greco. Ens estem referint a l'extraordinària explosió que es produeix el període 1899-1900 pel que fa a l'aparició de peces i apunts de to grequià a la producció de Picasso. No és per casualitat que Juan-Eduardo Cirlot va escriure que *el interés por la obra de El Greco, reavivado por Rusiñol, influye en un momento de la creación picassiana* (Cirlot 1972, 88).⁴² Gairebé sempre s'ha parlat de Rusiñol en relació amb aquest interès de Picasso per El Greco però, al nostre entendre, no sempre s'ha emfasitzat prou el seu paper, determinant en aquesta intensitat fora mida.

En aquesta detonació grequiana en Picasso, van coincidir-hi dos factors de caire personal sense els quals mai no hauria estat possible: un Picasso àvid de nous estímuls i dotat d'una extraordinària capacitat d'absorció, i un Rusiñol absolutament entregat a la religió grequiana, que exercia gairebé d'oficiant en la beatificació del pintor. Només a partir d'aquesta conjunció s'explica la gran quantitat de figures i rostres grequians que envaeixen l'obra de Picasso. Aquest seria un primer nivell de recepció de la lliçó d'El Greco per part de Picasso, més aviat superficial, purament estètic. Posteriorment, interioritzaria i depuraria el missatge d'El Greco i n'extrauria lliçons tècniques i compositives de més recorregut i que, en bona mesura, trobaran el punt de màxima expressió durant el període blau, tot i que també en puntuals moments posteriors. No és la nostra tasca glossar aquesta influència, que demanaria un altre catàleg com aquest, el que intentarem és establir aquells lligams més o menys directes entre el paper reivindicatiu de Rusiñol i la seva possible irradiació sobre la creació picassiana. En definitiva, amb aquest text volem intentar

⁴² Juan-Eduardo Cirlot havia rebut del llavors director dels museus municipals, Joan Ainaud de Lasarte, l'encàrrec d'escriure el llibre *Picasso. El nacimiento de un genio*, que consistia bàsicament a publicar la donació realitzada per Picasso l'any 1970 a la ciutat de Barcelona. Durant anys, fins que es publicà l'any 1984 el catàleg raonat del Museu Picasso de Barcelona, aquest llibre funcionà com a catàleg oficiós d'aquesta gran donació. Una de les sorpreses que mostrava aquest conjunt, i que segurament també devia sobtar Cirlot, fou la gran quantitat d'obres d'inspiració grequiana que la integraven i que Cirlot no dubtà a vincular a Rusiñol, tal com hem vist.

de resituar el paper de Rusiñol com a activador de l'interès de Picasso per El Greco, no pas com a un reivindicador més d'aquest artista, tal com sovint se l'ha presentat.

4.1. EL RETRAT-HOMENATGE: RUSIÑOL COM *EL CAVALLER DE LA MÀ AL PIT*

Al marge d'una correspondència cronològica entre l'interès de Picasso i la tasca reivindicativa de Rusiñol, també ens ha arribat un document de primer ordre per confirmar aquesta vinculació. Es tracta d'un petit dibuix del Museu Picasso de Barcelona on Picasso retrata Rusiñol transmutat en l'anònim protagonista de l'oli *El cavaller de la mà al pit* d'El Greco (fig. 29). Picasso torna novament a fagocitar, aquest cop d'El Greco, i amb una de les seves clàssiques fusions utilitzarà el quadre més cèlebre del pintor per ubicar-hi la figura de Rusiñol, el màxim reivindicador d'aquest artista del seu entorn artístic. En un mateix retrat, Picasso aplega la imatge icona del reivindicat (*El cavaller de la mà al pit*) i la imatge del reivindicador (Rusiñol). I, en un intent de lligar-lo encara més a l'original d'El Greco, el presenta dintre d'un marc. Quan hem qualificat aquest retrat de *document* ho hem fet deliberadament, perquè des del punt de vista patrimonial no és gran cosa, en realitat es tracta d'un retrat fet en un full de paper ple de gargots. Si ens detenim en l'anàlisi d'aquest full, advertirem la presència d'altres dibuixos, entre els quals, tres esbossos d'un amic de Picasso, Josep Rocarol, que presenten un exagerat allargassament del rostre, d'evident filiació grequiana, que no detectem en el retrat final que coneixem de Rocarol.⁴³ A la part superior central del dibuix trobem un dels abundants rostres grequians que realitzà Picasso durant aquell període. De tota manera, no ens atrevim a considerar aquest homenatge plenament original. Ramon Pichot, artista de l'entorn de Rusiñol i Picasso, havia retratat Rusiñol un parell d'anys abans de la mateixa manera: mà dreta oberta damunt del pit i els mateixos dits junts que a l'original d'El Greco: el dit anular i el del cor. Pichot fins i tot accentuà les faccions de Rusiñol, en un intent més de vincular-lo al pintor cretenc (fig. 28). Aquesta iconografia de l'obra més cèlebre d'El Greco serà proverbial a l'obra picassiana i un dels primers exemples podria ser aquest retrat de Rusiñol, coetani d'algun altre

⁴³ MPB 110.435

menys divulgat, com el contingut al dibuix *Personatges estilitzats a l'estil d'El Greco i altres croquis*⁴⁴ (fig. 30). Aquesta iconografia es reproduirà anys més tard en algun dels olis de Picasso que sovint s'identifiquen amb el genèric de "mosqueters". Aquell petit però emblemàtic retrat de Rusiñol ens confirma el paper que Picasso li adjudicà en la reivindicació d'El Greco, un paper que tingué ben present durant tota la seva vida.⁴⁵

⁴⁴ Obra reproduïda a Z. VI 152.

⁴⁵ Durant els anys quaranta i amb motiu d'una discussió sobre un Greco que li oferien, Picasso afirmà:

¡Pobre Greco! Sigue como empezó. Nadie quiere saber nada de él. Menos mal que ha conocido tiempos mejores. Acababan de redescubrirlo. Un mecenas español había comprado dos de sus cuadros que estaban en Francia. No sé qué santos eran. Los hizo atravesar los Pirineos a pie, en angarillas, para llevarlos a España. Esto era en el siglo pasado. Yo no tenía más que doce años; pero los que transportaron los lienzos, dos pintores de Barcelona, que luego fueron buenos amigos míos, me contaron el extraño peregrinaje de los Grecos (Brassaï 2002, 184).



Fig. 27. Rusiñol. *Còpia del Cavaller de la mà sobre el pit d'El Greco*

Madrid, 1897

Oli sobre tela,

85 x 64 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 28. Ramon Pichot. *Retrat de Santiago Rusiñol*, 1897

Llapis carbó sobre paper,

51 x 32 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 29. Picasso. *Retrat de Rusiñol (caracteritzat com el Cavaller a la mà al pit), de Rocarol, alguns apunts d'Utrillo i altres croquis*

Barcelona, 1899-1900

Ploma i aiguatinta sobre paper,

22,9 x 33,5 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 30. Picasso. *Personatges estilitzats a l'estil greco i altres croquis*

Barcelona, 1899

Ploma sobre paper,

31,8 x 21,6cm

Col·lecció particular

4.2. GREQUIANS A L'ENTORN DE PICASSO I RUSIÑOL

Si bé aquest estudi parteix de la figura de Rusiñol, el cert és que diversos artistes i personalitats del seu entorn també participaven d'aquesta passió grequiàna, tot i que no es reduïa només al grup de Rusiñol. Esmentarem aquí alguns d'aquests personatges amb els quals coincideixen Picasso i Rusiñol. Un dels més destacats és Miquel Utrillo, qui arribà a escriure una monografia sobre El Greco de la qual, segons John Richardson, n'hauria regalat un exemplar a Picasso l'any 1906 al seu retrobament a Barcelona amb motiu del viatge del segon a Gósol (Richardson 1991, 435). També Pierre Daix confirma aquest paper exercit per Utrillo sobre Picasso i fins i tot l'equipara al de Rusiñol pel que fa al nivell d'influència: *Miquel Utrillo fut pour lui [Picasso] un mentor que l'initia d'abord, avec Rusiñol, au Greco* (Daix 2012, 876). Tinguem en compte que Utrillo pertanyia a la generació de Rusiñol i la seva passió per El Greco li venia dels seus anys parisencs, no debades també era amic d'un dels principals instigadors de la passió de Rusiñol per El Greco, el pintor Ignacio Zuloaga.⁴⁶

Si personalitats tan representatives com Rusiñol i Utrillo vindicaven la figura d'El Greco, és normal que les noves generacions que s'hi arreceraven es veiessin influïdes per aquesta tasca. Un cas paradigmàtic és el que estem glossant, el de Picasso, però també podríem citar-ne d'altres, com el de Ramon Pichot o el d'Hortensi Güell. Ramon Pichot fou un artista molt vinculat a aquesta reivindicació; ja hem vist com retratà Rusiñol transformat en l'anònim personatge d'El Greco, però a més fou un actiu participant en la processó pels carrers de Sitges dels Grecos que

⁴⁶ Zuloaga era entre els qui més atiaren l'interès de Rusiñol per El Greco i va compartir amb ell tot el procés de compra dels dos olis. Tot i que durant aquells primers moments Picasso no coneixia personalment Zuloaga, segurament n'havia sentit a parlar, no debades era un dels pintors espanyols de referència a França. Indirectament, també Zuloaga influí sobre Picasso, ja que sabem que el pintor malagueny el visità al seu domicili en diverses ocasions i allà pogué veure la *La visió de sant Joan* d'El Greco, una obra que diversos experts han considerat que hauria pogut influir en la gènesi de *Les Demoiselles d'Avignon*:

Picasso lo veía una y otra vez durante los años siguientes. Era la única obra importante de un maestro antiguo que Picasso podía ver —y hacerlo constantemente en el periodo más formativo de su carrera— en casa de un amigo, y no en un museo o en la galería de un marchante (Richardson 1991, 430).

comprà Rusiñol. També copià obres d'El Greco i una d'aquestes podria ser la còpia del *Cavaller ancià*, del Museo del Prado, actualment al Cau Ferrat, tot i que hem de parlar d'atribució més que no pas d'autoria. Fins i tot diverses composicions coetànies de Pichot de caire tipista i religiós presenten evidents traces grequianes. Pel que fa a Hortensi Güell, compartí amb Picasso l'estada que aquest féu a Madrid per estudiar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al nostre entendre, és especialment important parlar esment en la figura de Güell atès que ostentava la doble condició de seguidor de Rusiñol i d'El Greco. Un dels testimonis més curiosos d'aquesta passió el deixà escrit el mateix Güell. El seu llibre pòstum *Florescència* inclou el relat "Toledo i el Greco", la crònica d'una visita a Toledo per veure personalment *L'enterrament del comte d'Orgaz*, que indica fins a quin punt podia arribar aquesta obsessió per El Greco.⁴⁷

El més curiós d'aquesta visita és que Güell diu que hi va anar amb quatre companys; si tenim en compte les dates i l'estreta relació entre Güell i Picasso podria ser que aquest darrer hagués estat un d'aquests quatre, no debades sabem que durant aquesta estada va anar a Toledo, com a mínim en una ocasió. Fou en una visita a Toledo, segons Palau i Fabre, que Picasso hi anà amb un grup d'alumnes de San Fernando i el professor Moreno Carbonero. Segons Picasso, en realitzar una còpia de *L'enterrament del comte d'Orgaz*, va canviar els rostres dels personatges de

⁴⁷ En aquests apassionats termes relata Güell el viatge:

May com lo día que vaig anar y vindre de Toledo he sentit tant l'aubada y la posta, porque may com aquell día he aprofitat la llum pera veure bellesas y la fosca pera somniarne; may m'he despertat ab tanta alegría y m'he adormit ab tan trista anyoransa. Als que no estiman l'Art, me sembla qu'al recordar ó sentir esmentar á Toledo, los hi deurá vindre presentas las espasas qu'en la celebrada fábrica allí existent se poden comprar. Però no aixís als que l'estiman com l'estimen los cinch companys que várem anar á visitar l'imperial ciutat, impacients, ab todas las ilusiones del qui espera gaudir un plaer desconegut (Güell 1902, 117).

Posteriorment Güell narra com va ser la teatral visita a la capella de Santo Tomé:

De sobte, com ayment arivat al poble ahont viu l'estimada, sentírem més fort lo desitj de veure nostre ideal. ¡El Greco, el Greco! Cridàrem tots á una y anàrem depressa á l'esglesia de Santo Tomé, hi entràrem tremolosos, ab la fe del bon pelegrí vingut de llunyanas terras pera complir una prometensa y resar al peu de l'imatge aparescuda miraculosament [...] Los meus companys, descolorits, en pur éxtasis, res deyan. ¡Oh, 'l Greco! Exclamà no sé qui, y després, com si reséssim, acostantnos y separantnos del quadro comensàrem á ferne elogis (Güell 1902, 118-119).

l'obra d'El Greco pels dels alumnes i professor (Palau 1980, 137). Un dels presents a aquella visita podia haver estat el pintor argentí Francisco Bernareggi, qui anys després recordaria quan copiava El Greco juntament amb Picasso: *¡Las horas que habremos pasado admirando y estudiando El entierro del Conde de Orgaz!* (Pró 1949, 22).

També segons el testimoni de Bernareggi, copiar El Greco llavors no tenia massa bona premsa:

Recuerdo que en el Museo del Prado, porque copiaba El Greco con Picasso, la gente y los condiscípulos se escandalizaban y nos llamaban modernistas (Pró 1949, 21).

En tornar de Madrid, Picasso passà fugaçment per Barcelona i anà cap a Horta. Un dels dibuixos que allà executà conté la inscripció "*¡Greco, Velázquez inspirarme!*", segurament encara influït per aquella intensa estada en contacte amb El Greco. En un altre full de dibuixos, Picasso anotà en dues ocasions l'expressió "Yo El Greco", anècdota que ens parla d'un nivell d'identificació extraordinari. Aquesta identificació tan explícita s'adiu perfectament amb el concepte de *projecció* plantejat per Robert S. Lubar, en la mesura que considera que tant Rusiñol com Picasso projectaren en El Greco la seva pròpia imatge d'artistes:

Al igual que Picasso, Rusiñol proyectaba sobre El Greco su propia imagen de pintor y escritor, haciendo hincapié ante todo en su independencia artística, su desprecio de los cánones académicos y, en el contexto de la adscripción del propio Rusiñol al simbolismo, su exploración de lo imaginario (Lubar 1999, 47).

Són aquestes raons que esgrimeix Robert S. Lubar, a grans trets, les que Rusiñol i els modernistes del seu entorn pretenien reivindicar a partir de la icona d'El Greco, totes prou atractives perquè s'hi emmirallés un jove com Picasso. Aquell interès genèsic de Picasso per El Greco estava vinculat al fet que fos un referent d'heterodòxia i antiacadèmia, és a dir, que Picasso escollí El Greco per la mateixa raó que els modernistes catalans del seu entorn l'havien incorporat com a referent de modernitat. D'aquí vénen els testimonis absolutament desproporcionats de passió

grequiana de Güell i Picasso. Tots dos artistes, com d'altres, es trobaven al bell mig d'un mateix procés d'irradiació de la figura d'El Greco capitanejat per Rusiñol. Malgrat que Picasso no començaria a sovintejar —no ens atrevim a dir *conèixer*— personalitats com Rusiñol fins a l'any 1899, un cop finalitzà la seva formació acadèmica, no tenim cap dubte que estava al corrent del paper que estaven atorgant a El Greco i de les empreses que dedicaven a aquella causa. A la figura de Rusiñol, cal afegir-hi tota una xarxa que es va anar teixint al seu voltant i entre la qual figuren els noms citats, molts d'ells, com hem vist, també de l'entorn de Picasso.

4.3. DEL CAU FERRAT AL MUSEU PICASSO

A grans trets, el Cau Ferrat de Sitges i el Museu Picasso de Barcelona simbolitzen, alhora, origen i resultat de la passió juvenil de Picasso per El Greco. El Cau Ferrat és dipositari dels moments iniciàtics de la reivindicació catalana, amb els dos Grecos de Rusiñol com a mascaró de proa. El Museu Picasso, màxim posseïdor de la producció de primera època picassiana, aplega també el gruix de la producció del moment influït per El Greco. Quan els Grecos arribaren a Sitges i foren passejats en processó, l'any 1894, Picasso encara no era a Barcelona sinó a la Corunya. L'any 1898, quan s'erigí el monument a El Greco a Sitges, a partir d'una subscripció popular instigada per Rusiñol, Picasso s'estava a Horta. De tota manera, malgrat la seva absència física, totes aquestes activitats filogrequianes apadrinades per Rusiñol de ben segur arribaven a Picasso. A la tasca reivindicativa en sentit estricte de Rusiñol al voltant d'El Greco, caldria afegir-hi el contingut artístic del Cau Ferrat. Si tenim en compte que Picasso visità el Cau Ferrat en diverses ocasions i que l'artista per antonomàsia d'aquell espai era El Greco, ja tenim un nou nivell d'influència el·líptic de Rusiñol sobre Picasso. Al nostre entendre, el contingut del Cau Ferrat presentava tres nivells de possible influència sobre Picasso. Un primer nivell estaria ocupat, lògicament, pels dos olis d'El Greco. Si bé Picasso ja havia visitat Madrid i Toledo, on havia vist Grecos directament, la presència d'aquestes obres a prop de Barcelona, a Sitges, li permetia anar-les a veure amb més freqüència. La proximitat d'aquells Grecos a Sitges, la *Magdalena penitent amb la creu* i *Les llàgrimes de sant Pere*, de ben segur va activar l'interès de Picasso. Un

segon nivell l'ocuparien diverses còpies d'El Greco, algunes de les quals possiblement ja estaven penjades en aquella època. D'entrada, una còpia que Rusiñol realitzà d'*El cavaller de la mà al pit* (fig. 27). A les parets del Cau Ferrat també hi penja una còpia a llapis de *Les llàgrimes de sant Pere*, un dibuix de Zuloaga que utilitzà Rusiñol per il·lustrar el seu article "El Greco en casa", publicat originàriament a *La Vanguardia*, on explicava la peripècia de la compra dels Grecos.⁴⁸ També s'hi conserva la còpia ja esmentada del *Cavaller ancià* del Museo del Prado, oli atribuït habitualment a Ramon Pichot. Finalment, un tercer nivell d'influència sobre Picasso estaria determinat per aquelles obres del fons, tant de Rusiñol com d'altres artistes, que presenten influències grequianes. Són diverses i de tipologia variada; algunes ja les hem comentat prèviament en aquest estudi, com el retrat de Modesto Sánchez Ortiz, on la influència es fa visible en el tractament del rostre; o el retrat de Carles Mani pel que fa al cromatisme, amb uns grocs molt propers als emprats per El Greco, sense anar més lluny a *Les llàgrimes de sant Pere*. També caldria incloure una sèrie de tres olis protagonitzats per monjos resultat d'una estada de Rusiñol a Montserrat.⁴⁹

Com ja hem avançat, el Museu Picasso de Barcelona compta amb una gran quantitat d'esbossos i retrats de ressos grequians, bàsicament dibuixos però també diversos olis. Es pot afirmar que aquest conjunt és el testimoni més eloqüent de l'emmirallament amb El Greco. Entre aquest ingent nombre d'obres, en citarem només algunes que exemplifiquen la diversa tipologia que integra el conjunt. La majoria són dibuixos i, d'aquests, molts són esbossos de retrats grequians, per exemple *Personatge grequià*, que ens evoca remotament el *Retrat d'un home* del Metropolitan Museum of Art de Nova York (Vallès 2010, 206-207). En bona part dels casos la influència es redueix a la iconografia de l'allargassament facial, com en el cas citat, però també de cos sencer, com en un dibuix emblemàtic del Museu Picasso, *El boig*. En d'altres casos, però, la influència és una mica més difusa. Parlem, per exemple, d'olis com *Retrat d'un desconegut*, on la vinculació amb l'obra

⁴⁸ Rusiñol, Santiago. "El Greco en casa", *La Vanguardia* 8 de març de 1894, p.4-5.

⁴⁹ *Un novici (Mansuetud)*, 1897; *Estudi per a Un novici*, c. 1897 i *Paroxisme d'un novici*, 1897. Totes aquestes obres es troben actualment al Cau Ferrat de Sitges.

d'El Greco es produeix a un altre nivell, concretament a partir d'unes difuminades carnacions que produeixen un curiós efecte de misteri.

4.4. PERVIVÈNCIA D'EL GRECO A L'OBRA DE PICASSO

Al nostre entendre, un dels moments de màxima proximitat de Picasso amb El Greco es produeix a finals de l'any 1901 amb *Evocació (L'enterrament de Casagemas)* (fig.31), només un parell d'anys després d'aquests primers retrats grequians. Aquesta obra és paradigmàtica en la mesura que aplega tot un seguit de referències iconogràfiques d'El Greco, potser com cap altra obra de Picasso. S'hi poden distingir elements que ens evoquen alhora diverses obres d'El Greco com *L'enterrament del comte d'Orgaz*, el *Somni de Felip II* i, sobretot, *l'Adoració dels pastors*, amb tota la càrrega subversiva —molt pròpia de Picasso— que consisteix a convertir una escena de goig (naixement de Jesús) amb una de dolor (mort de Casagemas) i canviar les criatures celestials (àngels) per criatures tan terrenals com unes dones despullades.

Calvo Serraller ha apuntat dues línies direccionals cap on evolucionà la recepció d'El Greco. La primera seria la que hauria arribat a Espanya i també a diverses personalitats d'altres països i que, en paraules seves, participava d'una *visión de El Greco todavía muy románticamente casticista o, al menos, muy "literaturizada"* (Calvo Serraller 2006, 48). Una segona línia d'interpretació seria la que situaria El Greco com a un dels pares de l'art modern, vinculat, entre d'altres, a artistes com Cézanne. A parer de Calvo Serraller, Picasso va bascular de la primera envers la segona, apartant-se així de la línia dels artistes espanyols contemporanis (Calvo Serraller 2006, 47-48). Tot i que la iconografia d'El Greco apareixerà fins a l'obra tardana de Picasso, el cert és que l'interès real per la seva figura va anar minvant i la seva aparició a l'obra picassiana va estar en ocasions més associada a la paròdia d'època que no pas a les innegables aportacions artístiques d'El Greco. Picasso li va confessar a Kahnweiler, el seu marxant durant molts anys, que allò que més li interessava d'El Greco eren els seus retrats (Daix 2012, 413). És per això mateix que bona part de les obres de Picasso vinculades a El Greco durant les darreres

dècades de la seva vida són sobretot representacions de caps, i a partir de les tècniques més diverses, fins i tot el linòleum i la ceràmica (fig. 32). I fins i tot algun oli dels anys setanta parafraçant el *Cavaller de la mà al pit* d'El Greco (fig. 33). Aquesta dèria pel retrat d'arrel grequiana representaria gairebé el tancament d'un cercle, un cercle que s'inicià segurament cap a l'any 1897, quan ja tenim documentat aquest interès de Picasso pels caps d'El Greco en una carta que envià des de Madrid lloant *unas cabezas magnificas*⁵⁰ d'aquest artista que tot just havia vist al Prado. De tota manera, amb el pas dels anys, Picasso aniria perdent el seu interès per aquest artista.⁵¹

Salvant les distàncies, es reproduiria un procés similar al que estem glossant de Picasso amb Rusiñol. En el futur, Picasso continuarà apreciament El Greco i puntualment apareixerà a la seva obra, ara bé, mai més tornarà a viure un ambient de tanta admiració cap a l'artista cretenc. Fou precisament llavors —quan els Grecos es passejaven pels carrers com si fossin sants, quan se li dedicaven encesos discursos, quan se li erigien monuments— quan desclourà la petja grequiana a l'obra de Picasso. A aquella època, i no a cap altra, es referia Picasso quan durant els anys quaranta afirmà en presència de Brassai: *Menos mal que [El Greco] ha conocido tiempos mejores* (Brassai 2002, 184).

⁵⁰ Fragment d'una carta enviada per Picasso a Joaquim Bas i Gich des de Madrid, datada el 3 de novembre del 1897 (Fundació Palau, Caldes d'Estrac).

⁵¹ Sobre la passió de Picasso per El Greco, Kahnweiler efectuà el següent diagnòstic:

Picasso ha perdido algo de su gran pasión por El Greco. El pintor de Toledo ha ejercido, desde luego, una indudable influencia sobre él; pero al ir evolucionando se ha ido alejando, para acercarse cada vez más a Velázquez, que ahora se ha convertido sin duda en su pintor favorito (Brassai 2002, 307).



Fig.31. Picasso. *Evocació (L'enterrament de Casagemas)*

París, 1901
Oli sobre tela,
150 x 90 cm

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris



Fig. 32. Picasso. *Cap segons El Greco*, 1962

Terra de chamota amb el marc en relleu amb
decoració pintada amb engalba,
27 x 23 cm

Col.lecció particular



Fig. 33. Picasso. *Bust d'home*

Mougins, 1970
Oli sobre contraplacat,
96,5 x 57,5 cm

Col.lecció particular. Cortesia Fundación Almine
y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte.

5. ELS JARDINS I LES CARRETERES

Cap a l'any 1900, Picasso féu un dels millors retrats de Rusiñol, un dibuix en què instituïa Rusiñol com a pintor de jardins (fig. 34). Aquest retrat devia ser coetani del gran retrat de Rusiñol en idèntica postura —però amb més riquesa cromàtica— on el jardí només s'identifica vagament i que pertany a la col·lecció d'El Conventet (fig.36). Aquests dos retrats marquen, al nostre entendre, el moment de màxima admiració i/o interès de Picasso per Rusiñol, no només per la solemnitat que desprenen sinó per totes les circumstàncies que els envoltaren. A continuació les anirem desglossant. A principis del 1901, Picasso es traslladà a Madrid on, juntament amb l'escriptor català Francisco de Asís Soler, es decidí a publicar la revista modernista *Arte Joven*. En un moment determinat, Picasso demanà per carta a Miquel Utrillo uns clixés de jardins de Rusiñol per confegir un número dedicat gairebé per complet a l'artista; a la carta s'expressava amb els termes següents:

Amigo Utrillo le escribo para pedirle un favor. Hacemos un periodico y en el numero 2º queremos dedicarlo casi todo a Rusiñol si a V. no tiene inconveniente y quiere nos podría mandar algunos de los clichés de los jardines que reprodujeron VV' Escuso decir que estamos a la recíproca [sic].⁵²

Mai és publicà cap número exhaustiu sobre Rusiñol i ignorem si Utrillo li acabà enviant aquests clixés, però el resultat final ens fa intuir que no.

5.1. RUSIÑOL A ARTE JOVEN

Amb tot, la presència de Rusiñol a *Arte Joven* fou superior a la de qualsevol altra personalitat artística. Ja en el número preliminar es va incloure el conte de Rusiñol "El pati blau" —que integra el recull *Fulls de la vida*, ja comentat. Aquest conte, que

⁵² Carta enviada per Picasso a Miquel Utrillo des de Madrid demanant-li clixés d'obres de Rusiñol. Març del 1901. Biblioteca de Catalunya.

fou traduït expressament del català —amb diversos errors—, ocupà un considerable espai tenint en compte les migrades dimensions de la revista (Rusiñol 1901, 2-4). L'escenari d'”El pati blau” era precisament un pati d'aquest color on un pintor innominat —*alter ego* de Rusiñol— coneix una noia malalta i on es congrien bona part dels llocs comuns del decadentisme, com els lliris, el marciment o la tisi. La vinculació literària de Rusiñol amb l'univers dels jardins li arribaria a Picasso, de ben segur, per una altra via ja que, tot just l'any anterior, Rusiñol havia publicat *El jardí abandonat*, quadre poemàtic d'un acte musicat per Joan Gay, personatge també tractat i retratat per Picasso.⁵³

En el número 1 d'*Arte Joven* ja trobem el retrat de Rusiñol comentat a l'inici d'aquest article.⁵⁴ Aquest retrat ens trasllada novament als *Fulls de la vida* perquè l'escenari és el mateix del cartell que Rusiñol —juntament amb Miquel Utrillo— féu per al seu llibre. Picasso efigià Rusiñol de cos sencer i de perfil deixant en segon terme la glorieta del Generalife de Granada, que aquell havia immortalitzat en algunes obres de jardins executades durant les campanyes que realitzà a aquesta ciutat andalusa. Picasso coneixia bé aquesta producció granadina de Rusiñol i, doncs, tampoc no li devia passar per alt que Rusiñol tenia una especial estima per Andalusia —al capdavant, terra natal de Picasso—, estima que es pot comprovar a la seva producció pictòrica i a la literària. Aquest retrat de Rusiñol ens permet diferents lectures, tant tècniques com iconològiques, a partir d'una comparació amb el cartell original. On Rusiñol i Utrillo havien situat una noia llegint en actitud malenconiosa, Picasso hi representa un Rusiñol entotsolat, dempeus i amb les mans al darrere amb un similar posat malenconiós. Tampoc és casualitat la utilització d'aquesta monocromia verda —una raresa en Picasso— perquè, possiblement, es tracta d'una associació cromàtica induïda per l'omnipresència del verd en els jardins de Rusiñol, gairebé hegemònic en olis del mateix espai, com per exemple a *Brolladors del*

⁵³ Com passava sovint amb Rusiñol, l'obra pictòrica i la literària anaven de la mà i el jardí descrit en aquesta obra sembla evocar alguna pintura seva, com l'oli *Palau abandonat* del Cau Ferrat, on immortalitzà el jardí del Palacio de Cuzco, a Víznar, Granada:

L'escena representa un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats; un jardí amb pàtina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades (Rusiñol 1900, 5).

⁵⁴ *Arte Joven*, núm. 1, 31 de març del 1901, p. 5.

Generalife, de cap al 1895-1898 (fig. 35). Tot plegat ens demostra que l'interès més explícit per l'obra paisatgística de Rusiñol coincidí amb el període en què Picasso li féu els retrats més reeixits, confirmant-se així el paral·lelisme existent entre admiració pel personatge i seguiment de la seva obra.

Fins ara hem vist com *Arte Joven* va publicar un conte de Rusiñol (vessant literari) i un retrat en un dels seus jardins (vessant pictòric). A continuació, referirem un nou vessant de Rusiñol: la crítica. En un altre número, Luis Altada escrigué una crítica favorable de la producció de Rusiñol present a la Exposición Nacional de Bellas Artes del 1901 a Madrid. Amb el títol "Los artistas catalanes", destacava les figures de Rusiñol i Mir, especialment el primer, per sobre d'altres artistes.⁵⁵ En aquesta exposició Rusiñol presentà diversos jardins granadins que Picasso, de ben segur, va veure ja que aquells dies es trobava a Madrid.⁵⁶ Recordem que ell també presentà una obra en aquella exposició, concretament *Dona blava*, una composició per a la qual no rebé cap premi i que ni tan sols anà a recollir. És més que probable que algun dels dibuixos de Picasso que anem referint com a versions d'obres de Rusiñol, els hagués executat després de veure aquella exposició. La presència dels jardins de Rusiñol a Madrid estava precedida d'importantes exposicions on ja els havia mostrat. Amb el títol de "Les Jardins d'Espagne de Santiago Rusiñol", presentà l'any 1899 una exposició a la galeria Bing, a París, i una altra l'any 1900 a la Sala Parés

⁵⁵ Atesa la importància d'aquesta crítica, creiem oportú reproduir-la:

Hay que confesar, y nadie puede demostrarnos lo contrario, que Cataluña representa un papel importantísimo en la Exposición de Bellas Artes de Madrid. Santiago Rusiñol, el pintor poeta, presenta una colección de jardines que han llamado poderosamente la atención de los inteligentes. El artista catalán ha triunfado en toda la línea. Los más enemigos de Rusiñol confiesan pesarosos que su triunfo es indiscutible. Su talento se impone, y sus jardines saturados de poesía se destacan brillantemente y dan una nota artística de tal fuerza, que le colocan sin duda ninguna á la vanguardia del arte español. Se objetará quizá que Rusiñol es demasiado literato cuando pinta. Esto es verdad, como lo es también que es demasiado pintor escribiendo; pero eso, lejos de perjudicarlo, en nuestro concepto avalora sus obras y les da una fuerza y una intensidad tan grande, que difícilmente encontraríamos en nadie. Se destacan sus jardines vibrantes entre aquel fárrago de tonterías sin pies ni cabeza que han presentado artistas reputados á quienes conoce todo el mundo, pero que dan muy pobre idea del arte Español. Mir alcanza un triunfo inmenso. Es el primer paisajista; pinta como nadie, es un colorista intenso, y ha conquistado, á pesar de su juventud, el puesto de honor. Nosotros, jurado, no vacilaríamos. En la sección de pinturas dan la nota Mir y Rusiñol. ¿Qué le parece á usted, Sr. Saint-Aubin?... Usted y sus compañeros de jurado tienen la palabra (Altada 1901, 7).

⁵⁶ La Exposición Nacional de Bellas Artes s'inaugurà el 29 d'abril i es clausurà el 24 de juny. Picasso ja era a Madrid quan s'obrí al públic, i abandonà aquesta ciutat cap a finals de maig, abans que es clausurés.

de Barcelona, on tenien gran protagonisme els jardins granadins.



Fig. 34 Picasso. *Santiago Rusiñol en un jardí*

Barcelona o Madrid, 1900 o 1901

Tinta sobre paper,

Dimensions desconegudes

Arte Joven , n.1 31 de març del 1901, p. 5



Fig. 35 Rusiñol. *Brolladors del Generalife*

Granada, 1895-1898

Oli sobre tela,

102 x 76 cm

Col.lecció particular, Sant Cugat del Vallès



Fig. 36 *Retrat de Santiago Rusiñol*

Barcelona, c. 1900

Carbonet i aquarel·la sobre paper,

33 x 23 cm

Col.lecció El Conventet, Barcelona

5.2. MADRID 1897-1898 / 1901

Vistos els antecedents, cal demanar-se quin element tenien en comú totes aquestes aparicions de Rusiñol a la revista *Arte Joven*. Sens dubte, els jardins, una temàtica que Rusiñol portà al límit com pocs altres artistes. I ho féu amb una intencionalitat molt concreta, gairebé com una perllongació de la seva pròpia personalitat. Rusiñol construeix els jardins com una metàfora del seu món interior, com un espai d'evasió d'un món que en alguns moments li resulta inhabitable. Habitualment es tracta d'espais tancats i reclosos, creats artificialment per la mà humana. Tal com ha afirmat Xavier Antich, Rusiñol *va acabar per trobar, en l'espai de solitud dels jardins, l'únic espai habitable. L'espai de l'art, l'espai de l'entremig: l'espai abandonat per a la contemplació quan tota la resta es queda fora* (Antich 1999, 26). No estem tan segurs que Picasso, tot i seguir Rusiñol en aquest tema de manera puntual, ho enfoqués des d'una mateixa òptica ni amb una mateixa profunditat.

Aquests no serien els únics testimonis que ens han arribat d'aquell moment pel que fa a aquesta inclinació picassiana pels jardins rusiñolians. Una de les troballes més sorprenents d'aquest treball, en el terreny de la fagocitosi picassiana, és el dibuix *Parella en un jardí* (fig. 35).⁵⁷ Es tracta d'un raríssim dibuix protagonitzat per una parella que festeja, que adopta novament com a escenari els jardins del Generalife. Aquesta obra forma part d'aquelles creacions inquietants de Picasso que es tracta d'un cas d'apropiació. Pel fet de ser un dibuix de Picasso poc divulgat, i no ser gaire coneguda l'obra de Rusiñol, fins ara no se n'havia identificat l'origen. Efectivament, estem davant d'un dels habituals casos de *recontextualització* picassiana on s'utilitza un paisatge aliè, en aquest cas de Rusiñol. La glorieta queda reculada al final del punt de fuga, on arriben les dues línies obliqües del jardí. La perspectiva del dibuix de Picasso és exactament la mateixa que la d'algun dels quadres de Rusiñol, com a *Els darrers raigs de sol*, del 1898 (fig. 36), que va formar part de l'exposició de

⁵⁷ Obra subhastada per Sotheby's-Londres el 5 d'abril de 1989. Posteriorment fou subhastada per Christie's el 21 de juny de 2005.

Madrid i que Picasso va poder veure en directe. La presència de la parella la podríem jutjar d'aleatòria, però l'abillamet típic andalús ens evoca novament part de la producció rusiñoliana, i no seria descartable que el procés de fagocitosi hagués anat més enllà del manlleu de l'escenari. Odis de Rusiñol, com per exemple *Gitana del Albaicín* del Cau Ferrat, ens recorden aquest mateix personatge femení, amb una vestimenta i una postura similars, sense oblidar la presència dels xiprers al fons de la composició. Com hem dit més amunt, Picasso féu publicar el conte "El Pati blau" a la revista *Arte Joven*, la parella protagonista del qual es troba en un jardí — tot i que sense rastre de tipisme—; per tant, no seria estrany que tot aquest conjunt d'idees hagués confluït en el dibuix de Picasso.



Fig. 35 Picasso. *Parella en un jardí*
Madrid, 1901
Carbonet i aquarel·la sobre paper,
31,8 x 26,7 cm

Colecció particular



Fig. 36. Rusiñol. *Els darrers raigs del sol*
1898
Oli sobre tela,
110 x 85 cm

Col·lecció particular

Tot i que les insercions rusiñolianes a *Arte Joven* marquen el punt màxim d'interès de Picasso per aquest tema, anys abans ja havia seguit aquesta producció paisatgística, encara que d'una manera menys explícita. Durant el període 1897-1898, quan Picasso anà a Madrid a estudiar a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, s'absentava sovint de les classes i són molt poques les produccions pròpiament acadèmiques que ens han arribat d'aquells dies. Un considerable nombre d'obres foren realitzades al Parque del Retiro i algunes presenten un component oníric com poques vegades s'ha vist a la seva producció. Tant és així que, si algunes d'aquestes obres no haguessin estat donades pel mateix Picasso, seria molt agosarat confirmar-ne l'autoria; n'hi ha que desprenen una considerable flaire rusiñoliana. Diversos experts picassians, com Josep Palau i Fabre, John Richardson o María Teresa Ocaña ja havien parat esment en l'apropament de Picasso a Rusiñol durant aquesta estada a Madrid. Richardson ha afirmat que *las melancólicas escenas otoñales del parque del Retiro deben mucho a representaciones similares de otro artista que más tarde se convertiría en un buen amigo, Santiago Rusiñol* (Richardson 1991, 89). Ocaña, d'altra banda, matisa encertadament que els paisatges que Picasso pintà al Retiro eren *una prolongació dels paisatges pintats a Barcelona* (Ocaña 1994, 74). Posteriorment ens confirma que *mostren referències als primers jardins onírics i malenconiosos de Granada de Santiago Rusiñol* (Ocaña 1994, 74).

Un dels casos paradigmàtics és *La parella* (fig. 37), un oli on Picasso situa novament una parella festejant en un jardí que recorda els jardins que Rusiñol pintà a Granada, concretament *La glorieta dels enamorats* (fig. 38), on es reproduïx una situació d'idil·li en un jardí i de nou amb presència de l'aigua. El personatge femení que incorporà Picasso s'allunya dels prototips de producció pròpia i, per contra, s'apropa a alguns dels personatges femenins decadents i mòrbids de Rusiñol, com ara el de l'oli *Paisatge místic*, igualment envoltat d'un entorn i una vegetació de ressons místics: la muntanya de Montserrat (Vallès 2010, 236). En un altre oli, *Home a la vora d'un estany*, Picasso reproduï el mateix escenari de *La Parella*, però aquest cop ocupat per un personatge solitari d'aire romàntic. Aquest oli recorda una de les primeres obres de Rusiñol, *Un home en un parc*, prou semblant tant en el tema com en la perspectiva, lleugerament elevada (Laplana 2004, 11, il.1.1). En tots dos casos es tracta de jardins modelats per la mà humana, amb boxos retallats, en la línia de

Rusiñol tot i que aquest acostumava a prescindir de la figura humana. Més enllà de les similituds entre totes dues produccions, hi ha un element que ens sorprèn més que cap altre tractant-se de Picasso: el fet que siguin obres on l'artista parteix normalment de construccions mentals. En aquest aspecte coincideix amb Rusiñol i, com en poques ocasions en la seva carrera artística, estem segurament davant d'un Picasso tocat per la melangia. Tal com ha afirmat Isabel Coll, *en aquestes composicions, sembla que Rusiñol tanqui els ulls físics per veure-hi amb els espirituals, per poder extreure l'interior a la llum* (Coll 2006, 143), afirmació que seria traslladable també a aquest inhabitual Picasso. De fet, no només defugia les classes de l'acadèmia sinó que acabà emmalaltint i tot plegat potser accentuà aquesta producció de caràcter evasiu.

Si una part d'aquesta producció paisatgística de Picasso s'apropa a les propostes de Rusiñol, no hi devia ser aliena la influència d'Hortensi Güell, jove pintor i literat amb qui l'artista compartí aquesta estada madrilenya que ja hem esmentat en parlar d'El Greco. Güell tenia Rusiñol entre els seus artistes més admirats i, certament, tant la seva obra pictòrica com la literària n'és prou deutora (Rosés 1992, 25-53). La producció paisatgística de Güell, que a Madrid sortia a pintar sovint amb Picasso, presenta algunes similituds temàtiques no massa allunyades de Rusiñol, per exemple, diversos dibuixos d'arbredes i jardins (fig. 39). Quant a aquests paisatges deutors de Rusiñol, també cal fer referència a l'interès de Picasso, bé que molt puntual, per les carreteres, una temàtica habitual de Rusiñol amb una forta càrrega de malenconia.⁵⁸ Una de les obres de Picasso en aquesta línia és l'oli *Camí entre arbres* (fig. 40), del Museu Picasso de Barcelona, que representa una ombrejada arbreda amb un parell de fileres d'arbres amb el punt de fuga al fons de la composició.

La presència de dues temàtiques tan rusiñolianes, com els jardins i les carreteres, a

⁵⁸ Tal com afirmen Mendoza i Doñate, en realitat una projecció de la seva personalitat:

Una sèrie de paisatges singulars que representen carreteres que es perden en la llunyania i que provoquen un sentiment d'incertitud final. Aquestes pintures, més properes a l'autèntica personalitat de l'artista, reflecteixen ja la idea de solitud i de tristesa que serà constant a la seva producció (Doñate i Mendoza 1997, 21).

l'obra picassiana ens confirma aquest interès per l'obra de Rusiñol. Picasso, a l'Academia de San Fernando, només es matriculà de dues assignatures i una d'aquestes, *Paisaje (sección elemental)*, la impartia el professor Muñoz Degrain, amic de Don José. És evident que aquests paisatges picassians estaven ben lluny d'allò que li devia ensenyar Muñoz Degrain. Aquí apareix novament el contrapunt antiacadèmic que Picasso va exterioritzar amb aquests paisatges d'arrel rusiñoliana, tot i que el paisatge mai no havia estat, ni mai hi estaria, entre els seus veritables interessos artístics. I ja no diguem els jardins. En aquells moments, l'objectiu era agafar distància respecte al món acadèmic, i la figura de Rusiñol el proveí d'unes solucions que, sense ser avantguardistes, s'allunyaven de l'Acadèmia. Com hem vist, Picasso retrobaria aquesta temàtica uns anys més tard quan versionà els jardins de Rusiñol durant l'altra estada a Madrid de l'any 1901. En definitiva, dos períodes de la seva vida en què seguí, més o menys directament, els jardins de Rusiñol.



Fig. 37 Picasso. *La parella*
Madrid, 1898
Oli sobre tela,
52 x 44 cm

Col·lecció particular



Fig. 38. Rusiñol. *La glorieta dels enamorats*
(Granada), a *Jardins d'Espanya*
1903
Gravat,
19,5 x 14,2 cm

Museu Cau Ferrat



Fig. 39 Rusiñol. *Fulles seques / Carretera a la tardor*, 1888/1890
Oli sobre tela,
80 x 100cm

Col·lecció particular



Fig. 40 Picasso. *Camí entre arbres*
Madrid, 1897-1898
Oli sobre tela,
28,1 x 39,6 cm

Museu Picasso, Barcelona

6. MALALTIA I MORT. CREACIÓ D'ATMOSFERES

L'obra de Rusiñol sobre la malaltia i la mort bevia d'una tradició europea consolidada, present ja en el romanticisme i que s'intensificà amb l'obra d'escriptors naturalistes com Émile Zola (Coll 2006, 109 i ss.). El Museu Picasso de Barcelona té als seus fons un retrat que Picasso féu de Zola, un dibuix molt poc reproduït i que probablement es tracta de la còpia d'alguna il·lustració apareguda en una publicació de l'època.⁵⁹ Malgrat aquest anecdòtic retrat picassià, a qui realment podríem lligar la figura de Zola és més aviat a Rusiñol, qui tenia l'escriptor francès entre els seus referents predilectes. Dintre de l'àmbit espanyol, la figura de Rusiñol fou en el seu temps una de les més emblemàtiques en aquest tema i la seva irradiació fou considerable. Alexandre Cirici, per exemple, li va reconèixer aquest paper en un moment en què existia el que ell anomena el *prestigio de la enfermedad*. A continuació posa com a exemples un parell d'obres de dos artistes que es relacionaren amb Picasso, el mateix Rusiñol i Sebastià Junyent:

Es conocido “El patio azul”, de Rusiñol, el monumento más significativo del arte enfermizo. En el campo de la plástica, la Clorosis, de Sebastià Junyent, es el paralelo más elocuente (Cirici 1951, 59).

Sebastià Junyent fou un dels més grans valedors que tingué Picasso durant la seva joventut. I, pel que fa a “El pati blau” –el conte–, Picasso el coneixia perfectament perquè el féu traduir i publicar a la revista *Arte Joven*. En aquest sentit, John Richardson no ha dubtat a assenyalar la influència de Rusiñol sobre Picasso pel que fa als temes de la mort i la morfina:

Rusiñol, cuyas obras más interesantes son imágenes de la muerte o de la adicción a la morfina [...], reafirmó las mórbidas preocupaciones de Picasso (Richardson 1991, 113-114).

⁵⁹ MPB 110.441.

6.1. L'ATMOSFERA DE LA MORT I LA MALALTIA

Sense cap mena de dubte, una de les obres més intrigants de la producció juvenil picassiana és *El final del camí* (fig. 41), que també citem en els capítols dedicats a Nonell. Es tracta d'una composició de to al·legòric on dues fileres de persones, una de rics amb carrosses i l'altra de pobres, vells i esguerrats, es dirigeixen amb la mateixa sort cap a la mort, representada per l'àngel que els espera al final del camí. Aquest Picasso al·legòric és inhabitual en l'obra de joventut i el tractament general del dibuix amb l'arabesc de línia gruixuda es correspon amb una estètica provinent del nord d'Europa, però també de Steinlen i Toulouse-Lautrec, bé que aquesta obra pertany al Picasso preparisenc. Composicions com aquesta només s'expliquen per una atmosfera molt concreta que s'imposà i que comptà amb Rusiñol com a un dels seus referents més significats. En una mateixa línia al·legòrica, trobem un dels olis més inquietants de Rusiñol, *Pulvis, cineris, nihil* [Pols, cendres, res] (fig. 42). Aquesta colpidora escena ens mostra l'exterior del cementiri de Tarragona on s'estan cremant uns taüts. Si l'oli de Rusiñol du el títol d'una llegenda llatina, el dibuix de Picasso ens evoca el vers horacià *Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas, regumque turres* [La pàl·lida mort truca amb igual peu a les barraques dels pobres i a les torres dels reis (*Odes*, 1.4.13)] (Escolà 1997, 67). Totes dues obres participen d'una reflexió de caire filosòfic similar, per bé que la picassiana incorpora l'afegit social explícit, tan present a l'obra del moment i, per descomptat, al futur període blau.

Malgrat que la càrrega al·legòrica és present a les dues obres, val a dir que aquest era un recurs més habitual en Rusiñol que no pas en Picasso i molt sovint anava lligat a una dimensió literària subjacent. Aquest contrast entre vida i mort era proverbial en Rusiñol. Posem com a exemple un parell d'olis de cementiris, concretament *Cementiri de Montmartre* i *Camí del cementiri de Tarragona*. El primer es considera, possiblement, una de les peces insígnia de la seva producció en el qual, al típic tractament atmosfèric parisenc, s'hi afegeix la presència de la mort. Tots dos cementiris —espais de mort— contrasten amb el terç superior d'ambdues obres on es distingeixen els nuclis habitats —espais de vida. Vida i mort conviuen en pocs metres: el silent cementiri parisenc a pocs metres dels mundans i sorollosos locals

montmartrians.

La tàpia del cementiri de Tarragona —pel camí del qual originàriament transitava un carro mortuori posteriorment esborrat— és ben a prop d'una deliberadament assolada i, per tant, vital Tarragona. D'aquesta pintura cal destacar-ne la concepció compositiva: la carretera talla l'oli en diagonal, talment com en algun dels dibuixos d'aquesta temàtica que realitzà Picasso. Un dels més paradigmàtics és *Enterrament al camp*⁶⁰, del Museu Picasso de Barcelona, on la comitiva fúnebre es dirigeix al cementiri, visible també al terç superior del pastel, amb unes parets emblanquinades d'on sobresurten els xiprers. *Enterrament al camp* responia a una temàtica molt habitual de l'època, seguida per Picasso amb abundants escenes de caire religiós que cultivà, sobretot, en el període 1896-1900 (Vallès 2010, 50-51).



Fig. 41. Picasso. *El final del camí*, 1898-1899
Aquarel·la i llapis conté sobre paper,
47,1 x 30,8 cm

The Salomon R. Guggenheim Museum,
Nova York



Fig. 42. Rusiñol. *Pulvis, Cineris, Nihil*
Tarragona, 1894
Oli sobre tela,
97 x 136 cm

Col·lecció de Pintura Crèdit Andorrà

⁶⁰ MPB 110.233.

Durant els anys 1900 i 1901, Picasso realitzà diverses obres que tenien com a un dels referents més directes *La España Negra* d'Émile Verhaeren i Darío de Regoyos, sorgida de la barcelonina revista *Luz* pocs anys abans. Reiterem que els processos de fagocitosis picassians són ambivalents en la mesura que Picasso filtrava les influències d'acord amb els seus propis interessos. En aquesta línia, un dels exemples més sorprenents és el retrat de Jaume Sabartés intitulat "*Poeta decadente*" (1900) (fig. 43). Aquest retrat aplega referents iconogràfics vinculats a *La España Negra*, però Picasso en revertí el significat i els utilitzà per a un retrat satiritzant del seu amic Sabartés. Novament ens trobem davant d'un retrat molt poc picassianer per excessiu, per carregat. Els retrats d'aquell moment, tot i que alguns també presentaven afegits, acostumaven a ser més aviat nets, a centrar-se en la figura retratada quedant, de vegades, la resta inacabada. Al nostre entendre, en la concepció d'aquest retrat Picasso podria haver partit novament dels *Fulls de la vida* de Rusiñol, però en aquesta ocasió no del cartell anunciador sinó d'unes il·lustracions de l'interior. En un dels contes del recull, "Desig", Rusiñol fa un panegíric de to marcadament decadent dels estanys als interiors de les coves, que considera els millors cementiris per als homes.⁶¹ L'encarregat d'il·lustrar el llibre fou Ramon Pichot, amic de Rusiñol i artista molt vinculat a Regoyos, de qui seguia les passes d'una manera molt explícita. Les dues il·lustracions que Pichot féu d'aquest relat s'apropen a l'escenari del retrat de Sabartés; la primera, *Cementiri* o *Últimes fulles* (fig. 45), representa un cementiri amb creus, focs follets i una tàpia al fons de la composició de la qual sobresurten uns xiprers. Aquesta il·lustració també fou reproduïda per la revista *Quatre Gats*, on l'hauria pogut veure Picasso ja que es publicà mentre ell era a Barcelona.⁶² L'altra il·lustració representa l'interior d'una cova amb un estany i estalactites penjant del sostre (fig. 44). D'aquesta manera, Pichot ens trasllada amb aquestes dues imatges la idea del relat de Rusiñol. Però Pichot, en els seus negres dibuixos, també bevia d'altres fonts i el seu gravat *Cementiri* podria ser, al nostre entendre, deutor del seu admirat Regoyos, d'obres com per exemple *La nit dels*

⁶¹ Si l'home pogués triar-se'l lloc ideal per la seva tomba, els estanys de les coves serien l'ideal per dormir-se en son fondo. Allí la pau hi és sempre; allí la fosca és eterna [...] mai ha guardat cap tomba més brodada i hermosa [...] Qui pogués enterrar-se en aquell llit d'arena! [...] Qui, quan vingués la fosca, pogués tenir consciència que la fosca vulgar dels ninxos fets pels homes, d'una capsa pels ossos, d'un caixonet de cendra, sinó un estany de somnis, un estany enterrat servint-nos de mortalla, un avenc de tresors cisellat en tenebres i un estoig per sepulcre (Rusiñol 1898, 239-241).

⁶² *Quatre Gats*, núm. 3, 23 de febrer del 1899, p. 3.

difunts del 1886, on es reproduïx una composició similar —i elements que la integren— a la del gravat de Pichot (fig. 46).⁶³ Picasso resol el retrat de Sabartés incorporant ambdós escenaris, amb els xiprers al fons, les creus i els reflexos sobre l'aigua. A aquest escenari, hi afegeix el seu amic en un nou exercici de recontextualització, com ja havia fet amb el retrat de Rusiñol emprant el cartell del mateix llibre on apareixen aquestes il·lustracions, *Fulls de la vida*. Novament retrobem la dimensió psicològica del retrat picassà amb Sabartés: el personatge amb el lliri a la mà, la capa amb valona i la corona de flors, tot plegat de ben segur al servei de posar en qüestió les poc reeixides sessions poètiques que protagonitzà el seu amic, llavors encara ple de vel·leïtats de tota mena.⁶⁴

⁶³ Segons Pilar Vélez, aquestes il·lustracions són fotogravats de J. Furnells a partir d'uns originals de Ramon Pichot (Vélez 1989, 260).

⁶⁴ Encara que uns anys més tard, el 1903, *La Vanguardia* féu una crítica inclement d'una d'aquestes lectures de Sabartés: *La lectura, como á dicción fué defectuosa, lo cual hizo parecer irregular su prosa, un poco larga, que se hacía pesada dentro de la monotonía de su dicción [sic]* (Anònim 1903, 2).

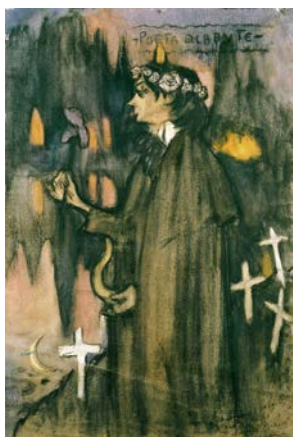


Fig. 43. Picasso. "Poeta decadente" (Retrat de Jaume Sabartès)

Barcelona, 1900

Carbonet i aquarel.la sobre paper,

48 x 32 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 44. Ramon Pichot. *Estany de cova*. II. Il·lustració del conte "Desig" dels *Fulls de la Vida* de Santiago Rusiñol, 1898

Prova de color (*Àlbum recordatori*-II, p.60)

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 45. Ramon Pichot. *Cementiri o Últimes fulles*. II. Il·lustració del conte "Desig" dels *Fulls de la Vida* de Santiago Rusiñol, 1898

Carbonet i tinta sobre paper verjurat,

41,6 x 27,2 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 46. Darío de Regoyos. *La nit dels difunts*, 1886

Oli sobre tela,

86 x 63cm

Col.lecció particular

Malgrat els exemples citats fins ara, el gruix de la producció picassiana de joventut al voltant de la malaltia i la mort anà per altres camins. Picasso executà una sèrie d'obres en el que s'ha anomenat període tenebrista, on la mort i la malaltia n'eren protagonistes. Estem parlant d'un conjunt d'olis i dibuixos dels anys 1899-1900 on conflueixen diversos elements ja advertits a l'obra rusiñoliana però amb solucions obertament més expressionistes. La gran composició acadèmica *Ciència i Caritat*, del 1897, és una referència ineludible pel que fa al tractament de la malaltia per part de Picasso, però ens equivocariem si continuéssim per aquest camí. Al contrari de *Ciència i Caritat*, on els protagonistes resulten explícits —com corresponia a una obra dirigida a una exposició de Belles Arts d'aquell moment—, aquest nou Picasso aplica una concepció molt més moderna a una temàtica que, per contra, ja no ho és tant. Probablement, una de les peces més representatives sigui *Al costat de la malalta* (fig. 47), però també podríem esmentar olis com *El nounat mort* o *Prop d'un mort*, totes del Museu Picasso de Barcelona.

El més definitori d'aquest canvi és la dissolució de la presència humana en favor de la potenciació de l'atmosfera de malaltia. Aquest Picasso ens recorda les propostes de Rusiñol, qui sovint elideix la figura del malalt ja sigui amagant-la o bé enretirant-la. Aquest tractament era un signe de modernitat que partia de la voluntat de no explicitar aquells elements prou obvis en una malaltia —la figura del malalt— per significar la malaltia mateixa i la seva irradiació sobre l'entorn i els familiars. Entre les obres més emblemàtiques de Rusiñol, d'un fort regust naturalista, hi trobem olis com *Malalt i infermer* (fig. 48), *Una malalta*⁶⁵ o *La darrera recepta*. Un altre element d'anàlisi ens el subministra el tractament compositiu i lumínic que Picasso aplica a alguna de les obres, per exemple a l'oli *Al costat de la malalta*. Si establim una comparació entre obres com *Malalt i infermer* de Rusiñol i *Al costat de la malalta* de Picasso, podem apreciar una confluència en la composició atès que a les dues es privilegia el tractament atmosfèric. La figura del malalt queda elidida, mentre que la de l'acompanyant, tot i ocupar l'espai central, no adquireix més protagonisme que l'atmosfera mateixa. Aquesta atmosfera l'assoleix en ambdós artistes a partir d'una estança llòbrega i reclosa, tot i que la picassiana resulta més claustrofòbica. Tots

⁶⁵ *Una malalta* pertany a una col·lecció particular (Laplana i Palau-Ribes 2004 b, 37, il. 4.5.2).

dos situen un finestral al fons de la composició per on entra una llum natural que conflueix amb la llum artificial de l'interior. Tot i aquestes similituds, val a dir que les obres de Picasso, executades anys més tard, acusen una considerable economia cromàtica i un major expressionisme, on el traç gruixut s'imposa a la línia apropant-se així a propostes com les de Munch.

Rusiñol explorà a fons aquesta iconografia al voltant dels estats de convalescència i, per extensió, caldria citar aquí el tema de la morfina, molt lligat a la biografia de Rusiñol, atesa la seva condició d'addicte de resultes dels seus problemes de salut. Retrobem la frase de Richardson on afirma que l'obra de Rusiñol centrada en la mort i l'addicció a la morfina *reafirmó las mórbidas preocupaciones de Picasso* (Richardson 1991, 115). Efectivament, entre les peces més emblemàtiques de Rusiñol, cal incloure algunes obres que fan referència a la temàtica d'aquesta substància, per exemple *La morfina* o *Abans de prendre l'alcaloide (La medalla)*.⁶⁶



Fig.47. Picasso. *Al costat de la malalta*
Barcelona, 1899-1900
Oli sobre tela,
38,2 x 60,8 cm
Museu Picasso, Barcelona



Fig.48. Rusiñol. *Malalt i infermer*
1890
Oli sobre tela,
60 x 82 cm
Col.lecció particular

⁶⁶ Tal com ha demostrat recentment Isabel Coll, en el cas de Rusiñol es tracta d'una producció que sovint té l'origen en narracions literàries. Pel que fa a la temàtica de la morfina, al marge de les dues obres referides, Coll en cita dues més, *El bohemí* (Col·lecció d'art de la Vila de Sitges) i *Rêverie* (en lloc desconegut) (Coll 2006, 117-125).

En realitat, Picasso no insistí gaire en el tema i potser l'obra més propera seria un dels olis més emblemàtics del Museu Picasso de Barcelona, conegut indistintament com a *L'espera* o *Margot* però que també rep un tercer títol, *La morfinòmana*.⁶⁷ Aquesta obra, però, més enllà del títol, té poc a veure amb les de Rusiñol, i a més no fou executada fins que Picasso no arribà a París, on les influències es multiplicaren considerablement. Tal com ha assenyalat Vinyet Panyella, l'obra de Picasso que més s'apropa al tractament rusiñolià és el dibuix *El clam de les verges* (Panyella 1995, 242). Aquest dibuix fou realitzat a Barcelona poc abans del primer viatge a París i, tot i que no estem davant d'una morfinòmana, la resolució del personatge femení —igualment evadit i compositivament semblant— ens evoca *La morfina* de Rusiñol. També aquest dibuix tenia una arrel literària en la mesura que fou concebut per il·lustrar un poema de títol homònim de Joan Oliva Bridgman i que feia referència a l'adveniment del desig sexual en les noies joves.⁶⁸

El tema de la malaltia i la mort, amb relació a Rusiñol i Picasso, presenta un dolorós punt d'intersecció que els va colpir extraordinàriament. Ens referim a com ambdós artistes van reflectir pictòricament l'agonia de dos dels seus millors amics, Carles Casagemas i Ramon Canudas. Casagemas, cèlebre amic de Picasso, és ja un personatge plenament assentat en la història de l'art. El seu suïcidi, el febrer de l'any 1901, donà pas a la llegenda però, sobretot, forní a Picasso d'una de les més torbadores sèries temàtiques de tota la seva carrera artística. El gravador Ramon Canudas, un dels millors amics que mai tingué Rusiñol, emmalaltí de tisi a París i acabà morint a Sitges. Pel que fa a Casagemas, coneixem dues sèries d'obres de Picasso clarament diferenciades: abans del suïcidi i després del suïcidi. Quant a Canudas, ens han arribat un parell d'olis de Rusiñol, *Ramon Canudas, malalt* (fig. 49) i *Retrat del gravador Ramon Canudas*, tots dos previs a la mort del seu amic, el segon probablement dels moments finals. Rusiñol va acomiadar-se'n literàriament amb l'escrit "En Canudas", aparegut a l'epíleg de *Desde el Molino* i posteriorment als *Fulls de la vida*. Al marge d'aquest homenatge literari, Rusiñol va col·locar a la capçalera de la tomba de Canudas una creu alsaciana que ambdós havien comprat

⁶⁷ MPB 4.271.

⁶⁸ Reproduït a *Juventut*, núm. 22, 12 de juliol del 1900, p. 345.

a París i per la qual tenien una gran estima. Més enllà del to preelegiac dels retrats, ens interessa destacar un aspecte en el que incidiren molt especialment tant Picasso com Rusiñol a l'hora de retratar els seus amics. Aquests retrats-homenatge tenen un interessantíssim component liminar en la mesura que, a través del seu esguard, se'ns presenten dos personatges que encara són vius però que semblen habitar ja una altra dimensió. Tant *Ramon Canudas, malalt* com *Retrat de Carles Casagemas* (fig. 50) són retrats d'un rerefons psicològic extraordinari, que responen a solucions naturalistes de caire gairebé pseudopsiquiàtric. És evident que es tractava de dues morts potser més intuïdes que no pas anticipades en tant que Picasso i Rusiñol coneixien l'estat de devastació física de l'un —Canudas— i mental de l'altre —Casagemas. Tots dos situen el *punctum* de l'obra als ulls dels seus amics a partir de la lliçó d'El Greco, així *el pintor [Rusiñol] maldarà per pintar l'ànima que surt pels ulls de les persones* (Laplana i Palau-Ribes 2004 b, 39). Seguint amb El Greco, i en la línia del retrat frontal de Casagemas, trobem olis de Rusiñol com *Paroxisme d'un novici*, obra pertanyent a una sèrie de retrats que l'artista féu de religiosos del monestir de Montserrat: l'aparició gairebé espectral del rostre, lleugerament avançat a la resta del cos i parcialment ombrejat, apropa ambdues obres. La producció retratística picassiana de Casagemas —al contrari de Rusiñol respecte a Canudas— continuà després del suïcidi del seu amic: en són testimoni alguns retrats de Casagemas en cos present que mostren l'orifici on s'allotjà la bala mortal.



Fig.49. Rusiñol. *Ramon Canudas, malalt*
1892

Oli sobre tela,
16,5x 25,8 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig.50. Picasso. *Retrat de Carles Casagemas*
Barcelona, 1899-1900

Oli sobre tela,
55 x 45 cm

Museu Picasso, Barcelona

6.2. ESCENES D'INTERIOR I EL BLAU EN EL CONTEXT

Un dels interessos més recurrents del jove Picasso tenia a veure amb la creació d'atmosferes i el tractament lumínic dels espais. N'hem fet esment parlant del tema de la malaltia i la mort i lligant-ho a l'ala negra del Modernisme. L'anomenada *ala blanca* tingué entre els seus temes predilectes les escenes d'interior quotidianes basades igualment en jocs lumínics, ja fos amb llum natural o artificial. En aquest cas, ens trobem davant d'una temàtica també seguida per Rusiñol però de la qual no fou un referent tan significat com dels àmbits anteriors. Picasso, durant un breu període, s'interessà pels retrats femenins al costat d'una finestra en el que era una mena de refosa de dues temàtiques gairebé obsessives dels anys 1899-1900: les finestres i la seva germana.

Lola esdevingué per a l'artista la prolongació domèstica de les models femenines retratades per diferents pintors de l'època. Entre els retrats més reeixits de Lola, n'hi ha alguns on Picasso reproduïx solucions compositives i lumíniques emprades per altres artistes, per exemple a dos olis on hi apareix davant d'una finestra, en un interior. El primer, d'una col·lecció particular (fig. 51), reproduïx una composició similar a olis com *Aux Aguets (A l'aguait)* de Ramon Casas (fig. 52) (Falgàs 2006, 96-97). Es produeix un *tràveling* visual amb el qual la mirada de la model ens reenvia a una misteriosa llum que emergeix de la finestra del fons. El segon retrat, propietat del Cleveland Museum of Art, presenta un *attrezzo* similar que ens parla d'una execució probablement consecutiva a l'anterior, però d'una intencionalitat diferent. En aquest oli, l'esguard de la model no es dirigeix cap al fons de la composició sinó cap a l'espectador. A Picasso li interessa ara mostrar el seu rostre perquè Lola apareix caracteritzada com una folklòrica, amb els cabells recollits en un monyo, flor al cap i mantellina negra.⁶⁹

⁶⁹ Aquesta temàtica no era tampoc aliena al que es feia en aquella època, sense anar més lluny, a càrrec d'artistes ben propers a Picasso, com Ramon Pichot, a mig camí entre la seva generació i la de Rusiñol. De fet, Pichot col·laborà amb Rusiñol en diverses ocasions, per exemple il·lustrant els *Fulls de la vida*, llibre a bastament citat en aquest estudi. Coetàniament a l'execució del retrat de Lola com a folklòrica, la revista *Quatre Gats* (núm.3, 23 de febrer del 1899), poc després de la tornada de Picasso d'Horta, publicà en portada un dibuix de Pichot amb una escena i un personatge similar, bé que compositivament diferent. Es coneixen d'altres dibuixos de Pichot en aquesta línia, per exemple

Una altra línia de retrats femenins, ara amb llum natural, seran tractats per diversos artistes de l'època, Ramon Casas entre els més emblemàtics. Una subsèrie és la de la noia abillant-se al costat d'una finestra mentre la llum natural rellueix sobre la seva pell. Aquesta línia representa un fet puntual, tant en l'obra barcelonina de Picasso com en la de Rusiñol, però no volem deixar d'analitzar les correspondències entre *Lola, germana de l'artista, a l'estudi de la Riera de Sant Joan* de Picasso (fig. 53) i *Interior amb figura femenina* de Rusiñol (fig. 54). L'objectiu d'ambdós artistes era captar un instant, la soledat en la intimitat d'aquests personatges femenins —tot i que, en el cas de Lola, estava a l'estudi del seu germà. Picasso reproduí l'esquema de la model davant de la finestra, dempeus, de cos sencer i des d'una perspectiva lleugerament elevada. El gran finestral ocupa en ambdós casos la meitat de la composició i projecta una lluminositat gairebé engegadora. Tots tres artistes s'interessaren especialment pel contrast entre la llum i la pell tot prescindint del rostre, ja sigui convertint-lo en una taca (Picasso) o bé girant-lo de perfil (Rusiñol). Tot i que hi podem reconèixer una iconografia molt concreta, Picasso hi afegí el seu segell personal amb un tractament cromàtic amb taques de ressonàncies japonitzants.

Tot reprenent els espais il·luminats per llum artificial, Picasso cultivà també els retrats de personatges en interiors, molt lligats als ambients bohèmics i misèrrims citats en el seu moment. Estem parlant de retrats de personatges masculins de cos sencer il·luminats per un o diversos punts de llum, externs o interns a la composició. Aquest és el cas de l'oli *Josep Cardona, escrivint*⁷⁰ del 1899, on Picasso s'inserí en una línia representada per artistes com Lluís Graner i que ens recorda olis previs de Rusiñol, com *Retrat d'Utrillo davant l'estufa* o el *Retrat del gravador Ramon Canudas*. Tots tres olis presenten punts lluminosos interns (la làmpada i l'estufa) i dos dels quals també d'externs, concretament els finestrals dels retrats de Cardona i Canudas. El puntual seguiment que féu Picasso de temes vinculats a *La España Negra* de Regoyos i Verhaeren tingué un moment destacat durant la seva estada a Madrid l'any 1901. D'aquell moment ens han arribat dibuixos com *El portal*⁷¹, una il·lustració que

Una "juerga" trista, propietat del Cau Ferrat de Sitges. Aquest darrer treball que serví per il·lustrar un relat dels *Fulls de la vida*, recull esquemes compositius whistlerians i, alhora, beu d'un cert tipisme que també fou cultivat per Rusiñol i Casas, entre d'altres.

⁷⁰ Col·lecció Valentin, Sao Paulo

⁷¹ Aquest dibuix fou reproduït a la revista *Arte Joven*, número preliminar, p.3 i dos anys després, reaprofitat i publicat novament, a tota pàgina, a la revista *Arlequín*, núm. 4, 12 de juny del 1903, p.4.

tècnicament i atmosfèrica s'apropa a dibuixos de Rusiñol com el magnífic *Un carreró de Gènova* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on construí un escenari gairebé irreal i molt proper, tal com ha indicat Quílez, a Zuloaga:

Estil molt simbolista, molt proper al llenguatge més característic de Zuloaga. L'ambientació fosca del carrer i la figura humana desdibuixada amb un aire espectral i ubicada a primer terme són dos aspectes que contribueixen a donar a la imatge un aire de misteri inquietant (Quílez 2007, 13).

Picasso, en la recerca d'elements típics, situà la Celestina al fons com a element definitori de l'ofici del personatge que apareix en primer terme. Lluny de la intencionalitat simbolista de Rusiñol, Picasso ho reblà afegint el número de l'edifici, el "69", amb inequívoca referència sexual. Moltes d'aquestes obres de Picasso només s'expliquen des de la seva forta implicació amb els corrents temàtics del moment, tot i que en moltes ocasions són obres úniques que no tenen continuïtat, tal com passa amb moltes de les obres citades.



Fig. 51. Picasso. *Lola davant una finestra*

Barcelona, 1899

Oli sobre tela,

151 x 100 cm

Col.lecció particular



Fig. 52. Ramon Casas. *Aux Aguets (A L'Aguait)*,

c.1891

Oli sobre tela,

58 x 47,5 cm

Col.lecció Institut d'Art Hispànic-Institut Amatller,
Barcelona



Fig. 53. Picasso. *Lola, germana de l'artista, a l'estudi de la Riera de Sant Joan*

Barcelona, 1900

Oli sobre tela,

55,7 x 46,2cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 54. Rusiñol. *Interior amb figura femenina*

1891

Oli sobre tela,

199 x 120 cm

Col.lecció Masaveu

Són abundants les influències que s'han atribuït a l'època blava de Picasso. Sabem que aquesta s'inicià a París, i que s'estengué fins a l'any 1904. Les influències referides per la historiografia de l'art d'artistes com Carrière, Puvis, Gauguin o El Greco, entre d'altres, són de cita recurrent però no es pot oblidar el deute amb artistes barcelonins de l'entorn directe de Picasso, sobretot Isidre Nonell. Més enllà d'influències i implicacions d'un altre caire (temàtic, compositiu, etc.), aquest apartat vol posar l'èmfasi exclusivament en l'aspecte cromàtic, sense cap pretensió d'anar més enllà. Al nostre entendre, cal començar afirmant que el paper jugat per Rusiñol respecte a la implantació del color blau en l'àmbit espanyol és considerable i de difícil parió en d'altres artistes. La seva predilecció per aquest color fou proverbial i abraçà des de la seva literatura fins a la pintura. Pel que fa a Picasso, el blau arribà a donar nom a un dels seus períodes més cèlebres que, tot i que s'inicià a París, bàsicament es desenvolupà a Barcelona. Quan es fa referència a l'adopció de la monocromia blava per part de Picasso s'acostuma a recórrer a arguments de causalitat (mort de Casagemas, pobresa extrema), compositius (el blau com a color que contribueix al tancament dels espais) o psicològics (la càrrega psicològica del blau). Tot i que Picasso mateix va lligar l'inici de l'època blava a la mort del seu amic Casagemas, això només explicaria un possible detonant però, tal com ha matisat Pierre Daix, de cap manera es pot considerar la causa de l'ús del blau.

No sempre s'han tingut en compte arguments de caire contextual, és a dir, allò que proveïa la realitat artística més immediata de Picasso: què es feia a Barcelona en aquells moments? Tenia alguna tradició el color blau entre els artistes que envoltaven Picasso? Cal que ens fem aquestes preguntes perquè el procés de fagocitosi que estem desglossant, també pel que fa al color blau, ens proveeix d'una influència el·líptica en la qual Rusiñol hi té un paper que no podem eludir. Aquesta porositat picassiana ens fa pensar que l'interès pel blau, més que una opció personal estricta, es tractava d'un corrent que, sense ser general, tampoc era desconegut als artistes del moment. No desconeixem que aquest moviment d'atenció pel blau presentava una important dimensió europea, sobretot lligada al Simbolisme, però ens interessa la repercussió barcelonina atès que el període blau de Picasso es desenvolupà en gran mesura a Barcelona. L'estudi de l'obra de Picasso ens evidencia que les influències sobre aquest artista gairebé mai són unidireccionals i el cas del recurs al blau n'és una

prova. És per aquest motiu que s'imposa esbossar una exegesi sobre la presència del color blau en el seu entorn barceloní abans i coetàniament a l'inici del període blau picassià. Tot i que no s'hi ha insistit gaire, aquest argument no és nou. Lafuente Ferrari ja el va plantejar durant la dècada dels setanta d'una forma ben explícita:

No necesitaba, pues, Picasso llegar a París para dejarse ganar por el color azul. Acaso su vaga percepción del clima modernista que reinaba en Barcelona le hizo captar esta proclividad hacia la dictadura del azul (Lafuente Ferrari 1974, 288).

Tenia raó Lafuente Ferrari en tant que el blau era ja un color de referència en el món artístic finisecular, i l'ambient artístic barceloní no n'era una excepció. Per tant, cap artista implicat en la realitat artística barcelonina del moment —i aquí incloem Picasso— ho podia desconèixer. Rafael Santos Torroella encara ha estat més contundent:

La insistencia en la coloración azul invasora [a l'obra de Picasso] era más proclividad de la época que singular determinación propia. Todo era azul en aquel fin de siglo, como reacción al carnaval impresionista (Santos Torroella 1981, 49).

Tot i que Santos parla de *carnaval impresionista* en termes genèrics, aquesta expressió seria traslladable a l'evolució de Picasso. Picasso inicia el període blau, paradoxalment, pocs mesos després de pintar algunes de les obres més coloristes i vibrants de la seva carrera artística, gairebé de to prefauvista. Santos menciona, entre d'altres, dos exemples d'influència del blau en l'entorn barceloní de Picasso: *Azul* del nicaragüenc Ruben Darío i *El pati blau* de Rusiñol. Aquests personatges tenien en comú que havien estat als *Quatre Gats*. Tal com hem dit, al seu moment Picasso inclogué el conte de Rusiñol "El pati blau" a la revista que codirigia, *Arte Joven*, justament l'any 1901, el d'inici de l'època blava.⁷²

⁷² En aquests termes descrivia Rusiñol el pati:

Había visto aquel patio pasando por la calle [...] la pared azul, de un azul brutal, sin medias tintas, de un ultramar violáceo; un pozo también azul, una escalera azul (Rusiñol 1901, 2).

Aquest conte, inserit en una revista que feia grans elogis a Rusiñol, és per ell mateix tot un homenatge al color blau, però no exclusivament com a color sinó també com a dipositari d'un estat d'ànim, aspecte que interessarà especialment a Picasso. Tant s'havia estès la importància del blau que fins i tot la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid del 1895 havia estat batejada satíricament com "La exposición azul" per raó de la preeminència d'aquest color. El responsable d'aquesta denominació fou el poeta Antonio M. Viérgol, que escrigué un poema festiu de títol homònim:

Tal es el nombre que en rigor merece,
porque en la mayoría de sus cuadros,
con prodigalidad bien lamentable,
imperan los colores azulados,
desde el azul de Prusia, casi negro,
hasta el azul celeste, casi blanco
pasando por los mil tonos distintos
que el pincel puede intercalar entre ambos;
y causa al corazón amarga pena
ver que marchamos con gigante paso
hacia una dictadura monocroma
falsísima y de gusto depravado,
en virtud de un moderno impresionismo
dándole nuevos ignorados rumbos
por donde pueda despeñarse acaso.⁷³

Precisament una de les obres presentades a aquella exposició fou l'oli *El pati blau* de Santiago Rusiñol —un dels diversos olis homònims del conte que Picasso faria traduir i reproduir a *Arte Joven*. Per tant, ja trobem l'any 1895 —exactament l'any de l'arribada de Picasso a Barcelona— la figura de Rusiñol com a una de les icones de la presència del blau al panorama artístic espanyol. Rusiñol, juntament amb altres

⁷³ Reproduït a De Pantorba 1948, 151.

artistes, havia contribuït a convertir-lo en un color de referència en l'art espanyol, fins al punt que fou un dels artistes del moment que més utilitzà aquest color: en els patis, en els paisatges, en els retrats, en la literatura, en els cartells. Justament alguns cartells de Rusiñol participen d'aquesta monocromia blava, sobretot el que executà per anunciar *Interior*, del dramaturg belga Maeterlinck, amb el qual establí un suggerent efecte de contrast entre el blau exterior i la llum de l'interior de l'edifici (fig. 55).

La segona meitat del 1901, a París, Picasso inicià el període blau que tindrà la màxima expressió a Barcelona, on produirà el gruix d'aquestes obres durant els anys 1902 i 1903, ja que l'abril del 1904 s'instal·là a França, on es tancà l'època blava. Coetàniament a la desclosa del blau picassià, diversos artistes, entre ells algun participant a l'esmentada exposició del 1895 on s'imposà el blau, continuen utilitzant aquest color en les seves composicions. Darío de Regoyos, ja instal·lat a Barcelona, pintà l'any 1902 una marina nocturna amb lluna plena on domina el blau (fig. 58), no debades Regoyos era un dels referents pel que fa a la construcció de nocturns i clars de lluna. També havia estat canal de transmissió entre Rusiñol i la pintura belga, per la qual Rusiñol s'interessà vivament, sobretot pel pintor simbolista William Degouve de Nuncques, amb qui coincidí a Mallorca durant el període 1901-1902 i a qui adquirí una obra, actualment al Cau Ferrat de Sitges.

Picasso començaria l'època blava a París el 1901, però a principis de l'any següent ja seria a Barcelona, on realitzaria alguns dels seus paisatges blaus, per exemple *Terrats de Barcelona* (fig. 59). Aquell mateix 1902, Rusiñol pintà l'oli *Dijous Sant a Pollença* (fig. 56) on, sense ser blau completament —tampoc els de Picasso eren estrictament monocroms—, aquest color presenta un fort protagonisme en la construcció atmosfèrica. A *Dijous Sant a Pollença*, el diàleg amb l'obra picassiana va més enllà en la mesura que la visió quasi zenital de les teulades de Pollença ens evoca el paisatge urbà que Picasso realitzà des del seu estudi del carrer de la Riera de Sant Joan l'any següent. La definició de *paisatge crepuscular i quasi espectral* (Sierra 2007, 55) donada per Roland Sierra a l'oli de Rusiñol ens serviria també per definir un dels millors olis blaus de Picasso, el sublim *Nocturn barceloní* (fig. 60). Ambdues obres no coincideixen només en una perspectiva similar sinó també en els suggerents punts de llum que assageten els carrers i evocuen la presència de vida en

el que volen ser paisatges més espirituals que no pas humans. A això, caldria afegir-hi, ja en un pla més subjectiu, la càrrega de malenconia —inherent a la personalitat de Rusiñol— que incorporen aquestes visions nocturnes. Les vistes nocturnes dels terrats barcelonins estan dominades per un blau que —com en els abundants retrats picassians del mateix color— contribueix a tancar els espais. El blau fou, precisament, un dels períodes en què Picasso incorporà més càrrega introspectiva, ajudat sens dubte per una complicada situació personal. Per tancar aquesta reflexió, citarem una altra obra coetània de Rusiñol on domina el blau, l'oli *L'Assommoir* (fig. 57). *L'Assommoir* o *La taverna* era el títol d'una de les obres més importants de Zola i que li donaren major fama, on tractava del tema de l'alcoholisme. Com hem pogut comprovar, el paper de Rusiñol respecte al color blau no és ni menor ni anecdòtic, sinó que comprèn una part important de la seva producció.

Cal concloure que la preferència pel blau existia prèviament —també coetàniament— a l'època blava de Picasso, en una línia de producció que comptava amb representants tan destacats com Rusiñol. Si partim de la idea que Rusiñol es trobava entre els artistes més representatius del moment, que Picasso li féu més de vint retrats, que coneixia bé la seva obra i que visqué part del període blau a Barcelona, no podem excloure que conegués tota aquesta producció tan deutora del blau, més enllà de la possible influència real sobre la seva obra. És aquesta una reflexió que no s'hauria d'eludir en les diverses i multidireccionals lectures que sovintegen sobre la motivació en l'ús del blau per part de Picasso durant la seva joventut barcelonina.



Fig. 55. Rusiñol. Cartell "Teatro Artístico Interior" de Maurice Maeterlinck, 1898

Litografia,
84,5 x 57,2 cm

Museu Cau Ferrat /Biblioteca Santiago Rusiñol

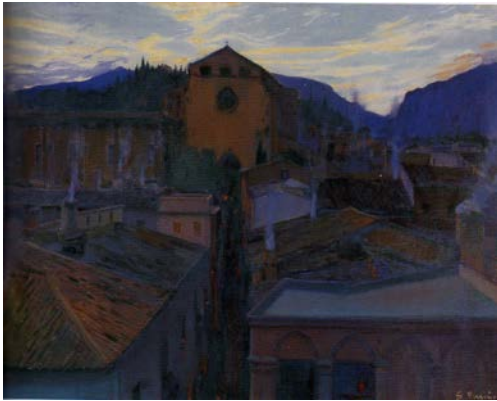


Fig. 56. Rusiñol. *Dijous Sant a Pollença*
Pollença 1902

Oli sobre tela,
72,5 x 98 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 57. Rusiñol . "*L'Assommoir*"
1901/1902

Oli sobre tela,
89 x 108 cm

Cambra Oficial de Comerç, Indústria i Navegació de Barcelona



Fig. 58. Darío de Regoyos. *Nocturn (Marina)*,
1902

Oli sobre cartró,
33 x 41cm

Col.lecció particular



Fig. 59. Picasso. *Terrats de Barcelona*

Barcelona, 1902

Oli sobre tela,

57,8 x 60,3 cm

Museu Picasso, Barcelona

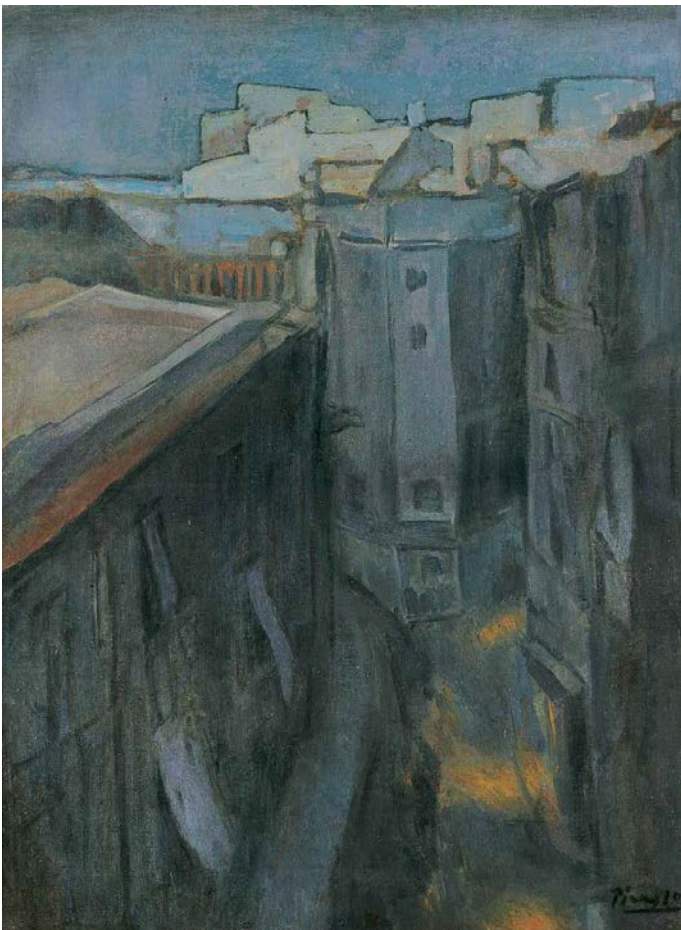


Fig. 60. Picasso. *Nocturn barceloní des de la Riera de Sant Joan*

Barcelona, 1903

Oli sobre tela,

54 x 45,5 cm

Fundació E. G. Bührle, Zurich

7. BLASME I OBLIT DEL REFERENT

Els àmbits precedents tenien com a objectiu donar sentit a l'expressió de Pierre Daix sobre el *gran paper* jugat per Rusiñol en la formació de Picasso. En aquest recorregut hem anat inserint, transversalment, diversos retrats de Rusiñol fets per Picasso, tot lligant-los a moments, temàtiques i discursos de naturalesa diversa en el que seria un vessant d'aquesta fagocitosi. A partir d'ara abordarem el vessant pròpiament retratístic en la mesura que presenta un relat autònom. Recapitem. Es detecta un esglaonament des dels primers retrats del 1899 —on Picasso encara sembla estudiar Rusiñol— fins als del període 1900-1901. Els primers retrats presentaven dues constants que ja no trobarem en els de la segona sèrie; en primer lloc, una clara voluntat d'anàlisi psicològica de Rusiñol, per tal com Picasso el presenta sovint amb els ulls closos en dues postures que esdevindran icòniques: els retrats frontals del rostre i els retrats dempeus amb les mans a l'esquena. Eren retrats greus, seriosos, i tenien un cert component d'homenatge que defineix la segona de les constants esmentades més amunt. El punt àlgid va coincidir amb l'estada de Picasso a Madrid l'any 1901, on es parlava de Rusiñol com a un dels artistes més respectats, circumstància que segurament va fer augmentar l'interès de Picasso.

Al nostre entendre, l'any 1901 va ser decisiu en el canvi d'actitud de Picasso envers Rusiñol i això es veurà reflectit en la continuació de la retratística que referirem més endavant. Durant aquell any Picasso gairebé no trepitjà Barcelona (el repartí entre Màlaga, Madrid, París i només unes setmanes a Barcelona). Què passà durant aquest període? A què responia aquest canvi?. Malgrat que encara no s'havia instal·lat definitivament a França, Picasso ja havia començat a freqüentar un entorn que no tenia res a veure amb el de Barcelona tant pel que fa a referents artístics, marxants, crítics i amics com, sobretot, al fet que començava a viure alguns episodis de protagonisme a l'única ciutat que aleshores el podia consagrar a nivell universal, París. El punt d'inflexió, al nostre entendre, es va produir durant la segona estada de Picasso a París, entre juny del 1901 i gener del 1902, un moment clau perquè va ser un període llarg, de mig any, aproximadament el doble de la primera estada, que s'esdevingué a finals del 1900. Durant aquest lapse de temps, Picasso presentà la seva primera exposició a França amb el marxant Vollard i s'ocuparen d'ell diversos

crítics importants: Gustave Coquirot fou l'encarregat d'escriure la presentació del catàleg d'aquella exposició i Félicien Fagus en va escriure una crítica d'allò més favorable. Circumstàncies de caire diferent —encapçalades per l'absència continuada i suficient de vendes i per la ruptura amb el seu marxant Pere Mañach— van fer que Picasso retornés novament a Barcelona. A partir de gener del 1902, de nou a Barcelona, inicià una nova sèrie de retrats de Rusiñol, gairebé tots amb una visió diametralment diferent.

7.1. ELS DARRERS RETRATS DE RUSIÑOL. DE LA IRONIA AL BLASME

A partir del 1902 els retrats ja presentaven una altra intencionalitat, bé que encara avui no és possible establir-ne l'ordre d'execució exacte, atès que es tracta d'obra no datada i d'època molt primerenca. L'objectiu de Picasso ja no era tant mostrar la figura de l'artista en sentit estricte, com ho havia fet amb anterioritat, sinó circumstàncies o moments de la vida de Rusiñol. Aquest conjunt de retrats presenta una certa evolució, molt subtil si es vol, però fàcilment distingible. D'aquell moment ens han arribat un parell de retrats que encara no mostren una nova visió, però sabem amb tota seguretat que foren executats durant el període 1902-1903. El primer és un full farcit de retrats d'amics catalans de Picasso, on Rusiñol és el principal protagonista (CAT. NÚM. 14, p. 369). Aquest retrat constitueix una novetat respecte als anteriors perquè Rusiñol ja no hi apareix sol, tal com s'esdevindrà en bona part dels retrats d'aquesta segona sèrie. L'altre és un retrat superb del perfil esquerre de Rusiñol on es fa més visible que mai el cigar dins la cassoleta de la pipa (CAT. NÚM. 15, p. 370). Tot i la gravetat del rostre, Picasso posa l'èmfasi en el cigar, un detall present en dibuixos anteriors però que no prenia aquest excessiu protagonisme que el tornà gairebé paròdic. La seva factura es correspon amb una sèrie de dibuixos aquarellats que Picasso realitzà exactament durant aquell període, no abans. Ara bé, en tota la resta de retrats d'aquest moment, Rusiñol hi apareix en actituds d'allò més diverses, per exemple prenent un aperitiu amb Miquel Utrillo (CAT. NÚM. 16, p. 371) o bé disfressat juntament amb Ramon Casas (CAT. NÚM. 18, p. 373). Aquests ja són dibuixos més aviat desenfadats i presenten un to de teatralitat que no tenien els anteriors. És evident que aquell Rusiñol homenatjat ha

mutat a la ment de Picasso en un personatge susceptible de ser caricaturat. Possiblement aquests retrats són els menys punyents, però ja mostren una clara evolució respecte a la primera sèrie: a poc a poc va desapareixent la veneració i el respecte.

Un altre dibuix fa un pas endavant en el grau de crítica i Picasso retrata Rusiñol com un artista obsedit pels honors. Per Barcelona corria el rumor que Rusiñol podia obtenir el grau de *sociétaire* que atorgava la Société national des Beaux-Arts francesa, tal com ho havia esbombat el mateix Rusiñol en alguns àmbits. Finalment no el rebé i, per contra, sí que l'obtingué Ramon Casas. Picasso, en assabentar-se de la notícia i fent-se ressò de les maledicències que devien córrer pels ambients artístics, retratà Rusiñol somiant l'obtenció d'aquell honor que no havia rebut i que, de fet, no rebria fins a l'any 1908 (fig. 61). Picasso intitulà malèvolament l'escena amb la llegenda "*Lo que Rusiñol se pensaba*", bé que anotant per error el grau d'*associé* —que Rusiñol ja havia obtingut el 1892— en lloc del grau superior al qual aspirava, el de *sociétaire*. Per realitzar aquest retrat Picasso probablement s'inspirà en alguna obra de Puvis en que les muses llorejaven els humans, i dataria de 1903, un any en que Picasso s'apropà especialment a la seva obra (fig. 62).

Existeix un altre retrat de Rusiñol, poc conegut, que respon a la mateixa situació, però Picasso fa més explícita la competència entre Rusiñol i Casas, el guanyador de l'honor francès. Es tracta d'"*El gladiador herido*" (*Ramon Casas occint Rusiñol*) (fig. 64), un altre dibuixet realitzat sobre cartolina, on apareix Casas clavant una llança al pit de Rusiñol, que agonitza en una mena de pòdium, on hi ha la intitulació de Picasso: "El gladiador herido".⁷⁴ Conjecturem que Picasso va manllevar la iconografia d'un model de l'antiguitat, la figura del guerrer moribund que lluita contra la mort i que prové de l'antiguitat grega, el *Gàlata moribund* (fig. 63).⁷⁵ Picasso converteix Rusiñol en el guerrer i és prou fidel a l'escultura original. Fins i tot reproduceix la mateixa torsió del cors del ferit i manté el pòdium de l'escultura originària.

⁷⁴ Aquest dibuix fou subhastat per Sotheby's el 8 de maig del 1991, lot 200.

⁷⁵ Sembla que es tractaria d'una còpia romana d'una escultura grega desapareguda. Aquesta iconografia ha estat llargament reproduïda i copiada al llarg de la història.



Fig. 61. Picasso. "Lo que el Rusiñol se pensaba"

Barcelona, 1903

Ploma sobre cartolina,

13,3 x 8,8 cm

En lloc desconegut



Fig. 62. Puvis de Chavannes. *El somni*

1883

Oli sobre tela,

82 x 102 cm

Musée d'Orsay, París



Fig. 63. *Gàlata moribund*

Marbre, 95 cm

Museus Capitolins, Roma



Fig. 64. Picasso. "El gladiador herido" (Ramon Casas occint Rusiñol)

Barcelona, 1903

Llapis i tinta sobre cartolina,

Dimensions desconegudes

Col·lecció particular

Un altre parell de dibuixos ostenten una nova significació respecte als anteriors, per tal com de la ironia passen a la sàtira. Al dibuix *Miquel Utrillo i Santiago Rusiñol fumant amb pipa*, ambdós protagonistes són presentats en una nuesa d'allò més mòrbida (CAT. NÚM. 21, p. 375). Utrillo duu sobre la panxa la inscripció “*Pèl & Ploma*” —amb referència a la cèlebre revista de la qual era redactor— i Rusiñol, en canvi, apareix caracteritzat amb una gran panxa farcida d'uns estranys éssers de difícil identificació. Finalment, trobem el dibuix més dur, el més contundent, “*La Gloria-Crítico*” (*Santiago Rusiñol sodomitzat*). Rusiñol hi apareix sodomitzat per un crític mentre s'aferra amb la mà a una musa que representa la Glòria i que sosté una bossa de diners (fig. 65). Ens equivocariem de ple si interpretéssim aquesta requisitòria exclusivament com el resultat d'una opinió personal de Picasso. Aquest discurs era fruit, sobretot, d'un relleu generacional en la mesura que Rusiñol, com qualsevol figura artística —i Rusiñol ho era— rebé crítiques i sobretot, naturalment, de les generacions joves.

7.2. CRÍTICA GENERACIONAL. “LA MORT DEL XISTÓS”

Un amic de Picasso, el pintor i després escriptor Juli Vallmitjana, plantejà a Rusiñol una crítica en uns termes molt semblants que ens servirà per contextualitzar el dibuix de Picasso. En el seu primer llibre, *Coses vistes i coses imaginades. Recull d'impressions* (Vallmitjana 1906) Vallmitjana dedicà un encriptat i ferotge atac literari a Rusiñol, un atac que reproduïa a grans trets el missatge del dibuixet de Picasso. Ho va fer amb un dels textos inclosos en el recull, “La mort del Xistós” (Vallmitjana 1906, 81- 86). Aquest conte estava inspirat en el conte “La fi d'Isidre Nonell”⁷⁶ d'Eugeni d'Ors (Ors 1902, 248-253), un text que la historiografia de l'art reconeix com un punt d'inflexió de primer ordre pel que fa al canvi d'orientació del moviment modernista:

Eugeni d'Ors, amb la seva extraordinària sensibilitat, va copsar el gran

⁷⁶ Aquest conte aparegué publicat en versió castellana a *La muerte de Isidro Nonell seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María* (Madrid, El Banquete, 1905). Segons Julià Guillamon, aquesta és l'edició que manejava Vallmitjana.

revulsiu que representava la pintura de Nonell davant del decorativisme i del decadentisme modernista (Freixa i Muñoz 2005, 247).

“La fi d’Isidre Nonell” fou publicat per la revista *Pèl & Ploma* el gener del 1902, integrava un número monogràfic amb motiu de l’exposició monogràfica de Nonell a la Sala Parés aquell mateix mes.⁷⁷ És a dir, coincidint amb el moment en què es va produir aquest canvi de Picasso envers la figura de Rusiñol. Aquell número de *Pèl & Ploma* aparegué amb motiu de l’exposició d’Isidre Nonell a la Sala Parés, una mostra a contrapèl d’allò que es feia a Barcelona i on prenia com a models persones de raça gitana i que, al nostre entendre i al de molts altres experts, influí en la producció blava picassiana. Malgrat que “La mort del Xistós” fou publicat el 1906, se situa cronològicament als anys anteriors, quan Picasso residia a Barcelona i quan Vallmitjana tractava de fer carrera com a pintor i no hi reeixia. En aquest primer contacte amb el món de les lletres, Vallmitjana decidí passar comptes amb Rusiñol, representant d’una jerarquia artística que coneixia perfectament i a qui, indirectament, feia culpable de la seva dissort com a pintor. Si en el seu conte d’Ors situa com a protagonista el pintor Isidre Nonell, Vallmitjana el canvia per Rusiñol i s’hi refereix amb l’apel·latiu del “Xistós”, a qui identificaria l’any següent en un altre text a la novel·la *De la ciutat vella: Al senyor Pardal [Rusiñol], que de tant graciós com es am l’escriure y am son modo d’esser, fins li diuen El Xistós. Es riquíssim.* (Vallmitjana 1907, 157).⁷⁸ A “La mort del Xistós” Vallmitjana carregà contra una nova orientació de l’art que no compartia i que al seu entendre simbolitzava el Xistós-Rusiñol. En el relat es pot entrellucar una clara referència autobiogràfica:

Tots els artistes emigraven, cercant el caliu de sos bells ideals [segurament referint-se al seu allunyament de la pintura]. Els que restaven, embrutits i amanerats, esplotaven l’aparenta afició dels ignorants, venent-los a gran preu totes les imperfeccions artístiques de l’època més decadenta i rutinària,

⁷⁷ Per raons lògiques, també ens ocupem d’aquest article als capítols dedicats a Isidre Nonell, p. 299-300.

⁷⁸ Vallmitjana s’amagà rere l’alter ego Fermí Peralta, el protagonista de la novel·la. Segurament desencisat pel seu fracàs com a pintor, decideix revenjar-se de les patums artístiques de l’època, de manera que a l’obra apareixeran d’altres personatges que també tractà Picasso. No serà només Rusiñol el blanc de les seves crítiques (Senyor Pardal o El Xistós), sinó també d’altres personatges com Miquel Utrillo (D. Cirilo), Ramon Casas (Noy de la Casa Rica) o Joan Baptista Parés (D. Baptista), propietari de la Sala Parés.

establint un mercat purament comercial, com si es tractés d'un producte qualsevolga, dels pocs que produïen les esquifides industrietes (Vallmitjana 1906, 81).

En un moment determinat del conte, Vallmitjana retreu a Rusiñol *afany de diners i glòria* (Vallmitjana 1906, 85) exactament el mateix que li havia retret tres anys abans Picasso amb el seu dibuix. El final del conte també s'inspira en el de d'Ors, bé que ara l'artista no serà mort per la massa tarada enfurismada sinó que tindrà un final més humiliant: després que tothom deixi de riure-li les gràcies i provoqui la més absoluta indiferència, el Xistós apareixerà penjat d'un arbre: *La gran justícia s'havia complert: el còs del Xistós, balansejantse per les ventades, penjava d'un arbre, lligat pel coll!* (Vallmitjana 1906, 86).

La seqüència final de retrats de Rusiñol fets per Picasso participa d'aquesta crítica generacional, quelcom habitual als moments en què es produeixen recanvis. Amb *Santiago Rusiñol sodomitzat* —sigui o no el darrer cronològicament— entenem que es tanca conceptualment el vessant retratístic d'aquest procés de fagocitació de la figura de Rusiñol iniciat per Picasso anys enrere. En els retrats finals de Rusiñol, Casas i Utrillo, cap dels tres personatges és objecte d'admiració, com en els primers retrats que els féu; ara són retratats en parelles —només en un dibuix els trobem tots tres junts (CAT. NÚM. 17, p. 372). Fins i tot el suport, la majoria targes comercials de cartó, presenta una modèstia inèdita fins aleshores. És a dir, la retratologia de Rusiñol esdevé el paradigma perfecte per explicar l'actitud de Picasso envers el món artístic barceloní, entenent així l'existència d'una doble cruïlla: respecte a la situació artística general però també respecte al seu representant més emblemàtic. A més, no hem d'oblidar en cap moment que Rusiñol era vint anys més gran que Picasso, i la sortida de la cruïlla en la que havien coincidit feia augmentar cada cop més la distància entre tots dos.

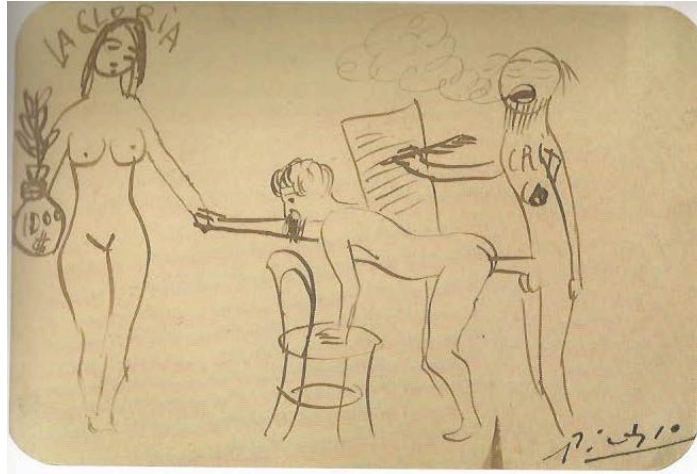


Fig. 65. Picasso. *La Gloria-Critico* (Santiago Rusiñol sodomitzat)

Barcelona, c.1903
Tinta sobre cartolina,
9 x 13 cm

Col·lecció particular

Picasso abandonaria Barcelona l'abril de 1904, uns mesos després de realitzar els darrers retrats de Rusiñol. Més enllà dels anys de joventut, les seves biografies encara van tenir alguns punts en comú: Rusiñol mai va entendre el cubisme, però sempre va valorar el talent de Picasso.⁷⁹ Durant l'any 1917 Rusiñol va fer reproduir

⁷⁹ Rusiñol, com d'altres artistes, crítics i col·leccionistes de l'entorn barceloní de Picasso, no entenia aquest viratge tan radical de la seva producció artística. Miquel Utrillo, que va escriure la primera gran crítica que rebé Picasso, fou un dels més bel·ligerants contra la primera exposició cubista que es presentà fora de França, concretament a la Sala Dalmau l'any 1912. Tot i que Picasso no hi penjà cap obra, Utrillo escrigué al diari *La Publicidad* un article que ja ho deia tot amb el títol: "Ataque de Barcelona por los cubistas". Rusiñol tampoc fou gaire procliu a les propostes cubistes i l'any següent les criticà des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*. Ho plantejà en termes irònics, però des d'un evident distanciament:

Seria molt trist, encara que curiós, veure una vila que'l campanar hagués d'ésser tort com els quadros, que les finestres fossin triangles i que'ls teulats trontollessin com si hi hagués un terratrèmol. Hi ha coses que pintades estàn bé, però construïdes no. A dins d'un quadro un hi hà de viure, però a dintre una casa que trontolli no hi pot viure ni un cubista. I seria una gran desgracia que, així com el doctor Ox va oxigenar una ciutat, els orfistes i els del cubo convertirien el bon Ceret en una vila prismàtica [sic] (Rusiñol 1913, 538).

Malgrat la crítica al cubisme, Rusiñol no s'està de lloar Picasso:

N'hi ha d'altres que'ns asseguren que l'amo del cubo, a Ceret, va ésser en Picasso, l'inquiet Picasso, també nostre i també genial, a més de simpàtic i gran artista (Rusiñol 1913, 538).

alguns dels seus Picasso a *L'Esquella de la Torratxa*⁸⁰ i tots dos es van retrobar pels carrers de Madrid.⁸¹ Durant l'any 1933 Picasso va voler visitar el Cau Ferrat, tot just inaugurat com a museu públic, i l'ensenyà a la seva família.⁸² I potser el fet més important, durant la dècada dels seixanta Picasso va realitzar unes il·lustracions lliures de l'obra literària més popular de Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve*.⁸³ Amb tot, la vinculació més intensa s'havia produït durant el tombant del segle XIX al XX. Aquella cruïlla que representava el canvi de segle significà l'inici de la fulgurant carrera picassiana i una reorientació de la de Rusiñol, tant personal com artística.

Però a l'efecte d'aquest estudi ens interessa sobretot el concepte del "mite Rusiñol" emprat per Cristina Mendoza i Mercè Doñate l'any 1997, amb motiu de la gran exposició que el Museu Nacional d'Art de Catalunya dedicà a Rusiñol (Doñate i Mendoza, 1997, 30). Aproximadament el període final que elles consideren com de construcció del *mite Rusiñol* coincideix amb els anys en què el retratà Picasso. Vist així, aquesta variada retratologia picassiana ostenta la virtut de proporcionar-nos la recepció d'aquest mite per part de Picasso, és a dir, com un dels més grans artistes de la història interpretà la figura de Rusiñol i ens la féu arribar com a document. De la mateixa manera que Rusiñol s'havia anat construint durant anys la seva imatge, era en aquells moments que el jove Picasso començava a edificar-se la seva: en aquest

Aquesta actitud de respecte, la va mantenir Rusiñol durant tota la seva vida, això sí, diferenciant clarament entre capacitat i orientació artística de Picasso. En definitiva, que Rusiñol hagués deixat de pertànyer feia molts anys a l'avantguarda no implicava que no reconegués els artistes de qualitat. De fet, quan anys més tard se li preguntava per altres artistes, ell sempre incloïa el nom de Picasso: *Ahora se pinta en broma. Pero todo lo que sea broma no está mal. Picasso pinta en broma y, además, es un gran pintor* (Mata 1930).

⁸⁰ Rusiñol féu publicar a *L'Esquella de la Torratxa* quatre dibuixos de Picasso de la seva col·lecció particular. L'article aparegué el mes de gener, quan Picasso passava a Barcelona uns dies amb motiu de la primera de les dues estades que faria aquell any a la ciutat.

⁸¹ Picasso comentà a Palau i Fabre que la seva relació amb Rusiñol era *prou intensa perquè, cada vegada que es retrobaven, s'aturessin a xerrar una estona* (Palau 2006, 110). Sabem també que tots dos es retrobaren casualment pels carrers de Madrid durant l'estada que hi feren els Ballets Russos aquell mateix any (Palau 2006, 183).

⁸² L'any 1933, un parell d'anys després de la mort de Rusiñol, Picasso féu una breu estada a Barcelona, de prop d'una setmana. Curiosament, d'aquesta setmana en dedicà un dia sencer a visitar Sitges i, al nostre entendre, això només tenia una explicació: Picasso tenia curiositat per tornar a visitar el Cau Ferrat, el museu personal del seu amic Rusiñol. Hem arribat a aquesta conclusió perquè la visita es produí només quatre mesos després de la inauguració del Cau Ferrat com a museu públic, després de la donació del Cau Ferrat i del seu fons artístic a la ciutat de Sitges per part de Rusiñol. Aquest fou un fet destacat del món artístic i de ben segur despertà la curiositat de Picasso, no debades estava molt al corrent de tot el que s'esdevenia a Catalunya. La visita tingué lloc el 22 d'agost del 1933 i, segons versió de Joan Ainaud de Lasarte, Picasso *va mostrar i comentar personalment les col·leccions a la seva muller, al seu fill Pablo, i als seus nebots Vilató-Ruiz* (Ainaud 1981, 148). La premsa de l'època també va referir aquesta visita: *Ahir a la tarda [Picasso] estigué a Sitges, d'on tornà encisat* (Anònim 1933, portada).

⁸³ Vegeu, en aquesta tesi, l'Annex II, *Les il·lustracions de L'auca del senyor Esteve*.

intent, copià, retratà i blasrà Rusiñol, el líder de la Barcelona artística on residia. Es tractava d'un procés de fagocitació que, al nostre entendre, seria un dels primers dels que acabaria protagonitzant durant la seva carrera artística, absolutament tots al servei de la construcció del seu propi mite: el *mite Picasso*. Però fins i tot quan l'avantguarda trespava per altres camins, aquest mite Picasso resistí amb força. Fou durant les darreres dècades de la seva vida que Picasso, al marge d'altres temes que cultivà, es refugià en la seva condició de clàssic en vida, revisitant i parionant-se amb aquells artistes que ja considerava com a iguals dintre de la història de l'art. Aquells mateixos anys en què diversos sectors de les noves generacions li van presentar requisitòries similars a la que ell plantejà a Rusiñol durant la seva joventut.

ANNEX 1

RUSIÑOL, COL·LECCIONISTA DE PICASSOS

EL Cau Ferrat de Sitges fou una creació individual de Rusiñol determinant pel que fa a la modernitat artística catalana de final del segle XIX. Quan glossem la tasca de Rusiñol dintre del món artístic, constatem que existeix un punt i a part indiscutible que s'esdevingué poc abans de l'arribada de Picasso a Barcelona. Estem parlant de la creació del Cau Ferrat, el nom amb què es coneix la casa-taller de Rusiñol. Un dels vessants més destacats de la personalitat de Rusiñol és el de col·leccionista i el Cau Ferrat es convertí en el dipòsit del seu fons. Rusiñol havia arribat a Sitges la tardor de l'any 1891 amb motiu d'una parada que va fer mentre es dirigia a Vilanova i la Geltrú per visitar un altre famós col·leccionista, Víctor Balaguer. Posteriorment, va adquirir dues cases de pescadors contigües —Can Falua, l'any 1893 i Can Sense, l'any 1894—, a partir de la reforma i unificació de les quals nasqué el definitiu edifici del carrer Fonollar de Sitges. El nom de Cau Ferrat, però, era previ ja que va existir un primer Cau Ferrat, concretament al carrer de Muntaner número 38 de Barcelona, l'estudi que Rusiñol compartí amb l'escultor i amic Enric Clarasó. L'origen del nom prové de la important presència de ferros a la col·lecció, tot i que el conjunt presenta una extraordinària varietat, tant d'èpoques com d'autors, resultat de l'afany col·leccionista de Rusiñol: olis, dibuixos, escultures, vidres, ferros, etc. A la seva mort, l'any 1931, llegà l'edifici i tot el seu contingut artístic a la vila de Sitges, i dos anys després, l'abril del 1933, s'inaugurà com a museu públic, condició que ha mantingut fins a l'actualitat (Planes 1974). D'entre el conjunt d'obres que integraven la donació, n'hi havia diverses de Picasso. Precisament Picasso visità el Cau Ferrat en diferents ocasions, dues de les quals documentades, tot i que segurament no tantes com ha afirmat Pierre Daix.⁸⁴ Sabem que de jove hi anà l'any 1900 amb el seu gran amic Carles Casagemas —la família del qual tenia casa a Sitges— i que hi tornà l'any 1933 acompanyat de la seva família.

⁸⁴ *Ce [Cau Ferrat] fut un lieu de visite constant* (Daix 2012, 166). No estem d'acord en que fos un lloc de visita constant, però sí que hi degué anar en diverses ocasions, fins i tot més de les comprovades; fins avui només un parell, una cap a l'any 1900 i l'altra el 1933.

Tot i que durant els inicis de la relació la distància entre tots dos degué ser considerable, Rusiñol adquirí a Picasso un mínim de sis dibuixos, convertint-se així en un dels primers col·leccionistes d'obra picassiana. Segons Palau i Fabre:

La mitja dotzena d'obres que hi ha al Cau Ferrat de Sitges provenen de les subhastes amicals que, per pagar-se un ressopó, Picasso improvisava als 4 Gats. "Qui en dóna més?" I, gairebé sempre, era Rusiñol qui s'enduia l'obra (Palau 1981, 52).

És també Palau qui ens assabenta que aquestes obres foren *adquirides a un preu irrisori* (Palau 2006, 110). No podia ser d'altra manera si tenim en compte la misèria gastronòmica que regia la taverna, testimoniada per Josep Pla:

Als Quatre Gats les racions foren sempre una pura il·lusió de l'esperit. Més que un lloc de restauració fou una exposició de plats pintats, una culinària en miniatura, per a escola de pàrvuls. Les racions eren ingràvides, escanyolides, d'una lleugeresa extrema (Pla 2002, 190).

D'aquesta *mitja dotzena* de dibuixos, actualment només se'n conserven cinc, tots al Cau Ferrat de Sitges. L'any 1940 en van desaparèixer dos, *Tres ballarines de cancan* (fig. 71) i *La família de Don Paco en su casa* (fig. 67). Només fou recuperat el segon i res més se'n va saber del primer (Rodríguez-Aguilera 1974, 61). En el transcurs d'aquesta recerca, vam poder esbrinar quina era la imatge de *Tres ballarines de cancan*, amb tota seguretat coetani d'un altre dels dibuixos: *Dues dones passejant en un dia de vent* (fig. 70), tot i que, segurament, l'obra més reeixida és el pastel *La cursa de braus (El quite)* (fig. 66). Els altres dos dibuixos són retrats de dones entaulades, una iconografia molt habitual del Picasso de primeries de segle (fig. 68-69).

Tots els dibuixos estan realitzats entre 1900 i 1901 —l'execució estaria repartida, possiblement, entre Barcelona, Madrid i París— i recullen tres línies iconogràfiques

proverbials del primer Picasso: els toros, el *music-hall* i la figura femenina⁸⁵ En Rusiñol, aquesta adquisició d'obra a un artista emergent no era una excepció sinó que aquest recolzament l'estengué a d'altres artistes joves, tot i que representessin opcions diferents de les seves. Ho hem vist en el cas de Picasso, però també en el cas d'Anglada-Camarasa, a qui comprà un parell d'olis que havia exposat a la Sala Parés l'any 1900. Rusiñol col·leccionà també obra de molts joves artistes, de manera que al Cau Ferrat podem trobar obres d'Isidre Nonell, Manolo Hugué, Carles Casagemas o Ramon Pichot, entre d'altres, tots ells de l'entorn de Picasso. Tot plegat ens parla d'un Rusiñol que tenia prou ull com per adquirir peces que, tot i allunyar-se dels seus postulats artístics, sabia que amagaven els talents futurs que, indefectiblement, l'estaven rellevant, a ell i a tota la generació que ell representava.

El gener del 1917, *L'Esquella de la Torratxa*, segurament a instàncies del mateix Rusiñol en qualitat de col·laborador, va publicar quatre d'aquests dibuixos que l'artista havia adquirit a Picasso (Anònim 1917, 10). La data coincideix amb la primera estada que durant aquell any Picasso va fer a Barcelona i al peu de foto es feia constar que eren dibuixos *inèdits*, fet que ja indica l'orgull que representava per a Rusiñol poder-los publicar sabent que ell era un dels primers a advertir-ne la vàlua. Vinculat al tema del col·leccionisme, Picasso posseïa un dibuix signat "S. Rusiñol" que actualment es troba al fons de Museu Picasso de Barcelona, a través de la donació que l'artista realitzà l'any 1970.⁸⁶ No existeix cap documentació ni informació al voltant d'aquest dibuix, per la qual cosa no estem en condicions d'explicar com arribà a les seves mans.

⁸⁵ Per a un estudi individualitzat i en profunditat de cadascun dels cinc Picassos del Cau Ferrat de Sitges —inclòs el sisè, desaparegut l'any 1940—, vegeu el capítol "Rusiñol, col·leccionista. Els Picassos del Cau Ferrat" (Vallès 2008, 143-160).

⁸⁶ MPB 110.429.



Fig. 66. Picasso. *La cursa de braus (El quite)*
Barcelona, 1900
Oli, guaix i pastel sobre cartró,
16 x 30 cm



Fig. 67. Picasso. *La família de D. Paco en su casa*
Barcelona, 1901
Aquarel·la i tinta sobre paper,
13,4 x 20 cm



Fig. 68. Picasso. *Dues figures femenines*
Barcelona, 1901
Aquarel·la i tinta sobre paper,
13,4 x 20,3 cm



Fig. 69. Picasso. *Dues dones assegudes*
Madrid, 1901
Tinta sobre fons aquarel·lat (esquerra) i
llapis de colors i llapis conté sobre paper,
13,4 x 20,3 cm (dreta)



Fig. 70. Picasso. *Dues dones passejant un dia de vent*
Barcelona, 1900
Carbonet i llapis de color sobre paper,
13,4 x 20,3 cm



Fig. 71. Picasso. *Tres ballarines de can-can*
París, 1900
Carbonet i llapis de color sobre paper,
13,3 x 19,5 cm

En lloc desconegut

ANNEX 2

LES IL·LUSTRACIONS DE *L'AUCA DEL SENYOR ESTEVE*

Tot i que el gruix de la vinculació entre Picasso i Rusiñol quedà bàsicament circumscrit als anys d'adolescència i joventut picassians, el cert és que es reproduí molts anys més tard. Que Picasso hagués deixat d'interessar-se per Rusiñol al principi del segle XX no vol dir que no el tingués present, perquè qualsevol artista, imatge o concepte romania al seu magatzem eidètic i podia ressorgir en qualsevol moment, tal com efectivament s'esdevingué. El motiu d'aquest retrobament fou l'obra literària més popular de Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve*. Per què durant els anys seixanta del segle XX Picasso s'interessà per l'obra d'un artista que feia més de trenta anys que era mort i que pertanyia a la seva joventut? Al nostre entendre, aquest interès s'explica per dos elements inherents a la novel·la, segurament els que més podien interessar a Picasso. El primer és l'autoreflexió sobre la condició d'artista que Picasso reconegué durant la seva joventut a través d'un altra obra literària de Rusiñol, *L'alegria que passa*. L'altre element és l'escenari mateix de l'obra, la Barcelona de final del segle XIX i principi del segle XX, la Barcelona de la joventut de Picasso que tant li agradava evocar.

TÍTOL I ARGUMENT

Picasso féu una sèrie d'il·lustracions lliures de *L'auca del senyor Esteve* entre 1962 i 1964, unes il·lustracions fetes amb diferents tècniques però que tenen com a protagonista l'obra gràfica, bàsicament la litografia i el linòleum. Estranyament, mai consten reproduïdes amb la referència correcta. No és habitual trobar un error tan repetit —i acceptat— en una sèrie d'obres de Picasso i per això s'imposa una breu exegesi sobre el seu títol. Històricament, aquestes il·lustracions han rebut tota mena de denominacions que no feien referència a la inspiració darrera de Picasso, reconeguda per ell mateix en diverses ocasions i confirmada per diversos testimonis. Tot i així, avui dia encara apareixen titulades com a escenes burgeses, balzaquianes,

ingresques o bé com a escenes de família o retrats de família. En algunes publicacions s'ha afirmat que es tracta d'obres inspirades en les il·lustracions que Degas féu de *La Famille Cardinal* de Ludovic Halévy. De fet, aquest abundant repertori ja ens revela una confusió sobre el seu origen real, del qual ja se'n van fer ressò alguns experts com Alexandre Cirici o Palau i Fabre, a qui ho havia comunicat personalment el mateix Picasso. Palau i Fabre ho escrigué, com a mínim, en un parell de publicacions i ho referí personalment a l'autor d'aquest estudi en diverses ocasions, molt contrariat per l'error recurrent (Palau 1981, 54 i Palau 1975, 239). Cirici fins i tot va descriure les il·lustracions amb molt detall poc després que Picasso les hi hagués mostrat i comentat en persona.⁸⁷ També a la premsa de l'època se'n feren ressò crítics com Joan Cortés o Alberto del Castillo, i sempre s'hi van referir com a il·lustracions de l'obra de Rusiñol.⁸⁸ L'any 1965 la galeria Gaspar de Barcelona exposà algunes d'aquestes il·lustracions i la premsa de l'època les anuncià com a il·lustracions de l'obra de Rusiñol.⁸⁹ Fins i tot per felicitar el Nadal del 1963, la Galeria Gaspar edità una sèrie d'una targeta postal numerada a partir d'un linòleum de la sèrie, amb el títol "La família del senyor Esteve".

Però tot plegat no transcendí pel migrat ressò de la figura de Rusiñol a nivell internacional, i també perquè es tractava d'il·lustracions esparses que no s'integraven en cap llibre ni publicació amb textos de la novel·la. Tot plegat dificultava la seva adscripció a l'obra de Rusiñol. El mateix Picasso, en conversa amb Cirici i envoltat d'interlocutors que descrivien les il·lustracions com a balzaquianes o *louis-*

⁸⁷ *Alhora amb la sèrie del "Rapte de les Sabines" fa una sèrie barcelonina sobre el tema del senyor Esteve* (Cirici 1963, 50). Tres anys més tard, ho recordarà novament: *El record viu dels Quatre Gats [a Picasso] li ha durat sempre, a més, d'una manera concreta. L'any 1962, en efecte, va ensenyar-me una sèrie de pintures que llavors realitzava sobre el tema del senyor Esteve* (Cirici 1966, 63).

⁸⁸ Joan Cortés escrigué a *La Vanguardia*: *Indiquemos, solamente, por la novedad temática que nos trae y por la certera penetración de su intencionalidad, la serie de la "Familia del señor Esteve"* (Cortés 1965, 43). Alberto del Castillo, al *Diario de Barcelona*, també féu reproduir una de les il·lustracions de la sèrie amb el títol correcte i insistí una mica més en el tema:

Más interesará a nuestro público la serie de seis litografías de "La familia del señor Esteve", con ambiente de la Barcelona de finales de siglo, viva en el recuerdo de Picasso. Las grabó en 1962 y han sido tiradas ahora. Son muestra inconfundible del humor picassiano, deliciosas de composición y expresión y de extraordinaria limpieza (Del Castillo 1965, 15).

⁸⁹ Segons testimoni de Joan Gaspar i Farreras, fou el mateix Picasso qui els comunicà que es tractava d'il·lustracions de *L'auca del senyor Esteve*. Un conjunt de litografies fou exposat a la galeria Gaspar l'any 1965: *Picasso. Pintura. Tapiz. Dibujo. Grabado*, Barcelona, 15 de juliol al 15 d'agost del 1965.

philippardes, li confirmà que tenien l'origen en la Barcelona de la seva joventut: *Picasso diu que són una espècie de records de la Barcelona de quan hi havia les muralles* (Cirici 1963, 50). Aquest comentari lliga amb un moment de la novel·la en què Rusiñol evoca la formació del que podríem anomenar la Barcelona moderna, concretament quan s'enderrocaren les muralles de la ciutat: *I en quant a la Ciutadella l'havien tirada a terra, i havien fet bé de tirar-li. Primer van caure les muralles, després van anar aplanant els glacis* (Rusiñol 1907, 234). També Cirici i Palau afirmaren haver vist per aquelles dates un exemplar de *L'auca del senyor Esteve* al domicili de Picasso. Palau anà més enllà quan explicità que era *en versió castellana, i molt a l'abast de la seva mà* (Palau 1981, 54). Fins a tal punt coneixia Picasso l'obra —que segurament llegia o havia llegit coetàniament— que aconsellà a Palau que n'escrivís una versió actualitzada: *Hauries d'escriure una Auca del senyor Esteve, però d'ara, del senyor Esteve actual* (Palau 1981, 54).

Publicada l'any 1907, *L'auca del senyor Esteve* és una novel·la que, amb to irònic i a partir d'un narrador omniscient, narra la història d'una família de comerciants a través de diferents generacions.⁹⁰ Rusiñol situa la trama a la Barcelona entre 1830 i els primers anys del segle XX, període que inclou els anys de l'estada de Picasso a Barcelona. L'iniciador de la nissaga de comerciants, el senyor Esteve, funda la botiga de vetes i fils La Puntual, un negoci que serà continuat amb èxit pel seu fill Ramon i pel seu nét Esteve. El problema sorgirà amb el besnét del fundador, Ramonet, que renegarà del negoci familiar i voldrà ser artista, un autèntic daltabaix per a una nissaga de comerciants en la mesura que significa posar en perill el futur del negoci. A això, cal afegir-hi l'escassa consideració social de l'artista, és clar. Malgrat que l'ambientació és plenament vuitcentista, el discurs és molt més modern i planteja una profunda reflexió sobre la relació entre l'artista i la societat. Aquesta dicotomia presenta elements autobiogràfics del mateix Rusiñol. El seu avi, Jaume Rusiñol, era un fabricant de filatures que hauria volgut que el seu nét seguís el negoci familiar. Santiago assistia a unes classes nocturnes d'amagat de la seva família perquè, en realitat, volia ser artista. De fet, no pogué dedicar-se de ple a l'art fins que no morí el seu avi i el seu germà s'encarregà del negoci familiar. Així, Ramonet, el descendent artista, esdevenia la contrafigura de Rusiñol a l'obra en què aquell pretenia ser

⁹⁰ *L'auca del senyor Esteve* s'estructura en tres parts i consta de vint-i-set capítols. Fou publicada per Antoni López l'any 1907 i l'any 1917 se n'estrenà la versió teatral, lleugerament modificada.

escultor. La biografia de Ramonet presentava també certs aspectes comuns amb la de Picasso, tal com es desprèn de la lectura de la novel·la. El jove Ramonet estava fascinat pel mar, *anava sempre vora'l mar, allà ont hi havia llum, allà ont hi havia blau, allà ont hi trobava espai per a'ls ulls i aire per a omplir els pulmons* (Rusiñol 1907, 214). No oblidem que entre les primeres obres de Picasso a Barcelona hi ha nombroses vistes del mar i de la platja de la Barceloneta. Com Picasso, Ramonet també va estudiar a Llotja: —*I el noi? —En Ramonet? —En Ramonet anava a Llotja. —A la Borsa? —A Llotja, a dibuixar* (Rusiñol 1907, 269). Ara bé, potser la més sorprenent de les coincidències correspon a un passatge de la biografia de Picasso que coincideix exactament amb la de Ramonet. La voracitat artística de Ramonet el portà a dibuixar sobre un llibre d'inventaris de La Puntual:

El cas és que fins un dia [...] valga-m les Santes Quatre Regles!, en el marge de l'Inventari, d'aquell sagrat Inventari, Principi i Fi de la Casa, Fundador de totes les coses i Sostén de Cel i de terra, hi van trobar un ninot dibuixat! Allò ja era massa, cavallers! (Rusiñol 1907, 272).

Picasso també executà diversos dibuixos sobre un llibre inventari que conserva el Musée national Picasso. Es tracta d'un llibre inventari de la Barcelona de l'època alguns dels dibuixos són, precisament, retrats de Rusiñol (CAT. NÚM. 5-6-7, p. 365).

Amb *L'auca del senyor Esteve*, Rusiñol fixà el prototip del burgès pràctic i prosaic i acabà confrontant-lo amb l'artista que sorgeix, paradoxalment, de la mateixa nissaga familiar. Rusiñol manlevà el concepte del senyor Esteve d'una antiga tradició de Barcelona segons la qual els membres de la Confraria dels Esteves —bàsicament treballadors d'oficis vinculats amb el metall— tenien el privilegi de ser enterrats a la catedral de Barcelona, al costat de la capella gremial, la capella dels Esteves. Amb els anys, persones alienes a aquests oficis també van voler gaudir d'aquest honor i, segons Amades, es va estendre

el costum de fer-se confrare dels Esteves [a] molts ciutadans menestrals i gent benestant que no tenien res a veure amb cap dels oficis de la confraria antiga; van ésser Esteves la majoria dels bons pares de família, fins al punt de crear-se

el tipus del senyor Esteve, patró del bon home, plàcid i bonifaci, tranquil i panxacontent, que tant va caracteritzar la Barcelona vuitcentista (Amades 1984, 722).

SÈRIE D'IL·USTRACIONS I LA INFLUÈNCIA DE RAMON CASAS

Aquesta estètica vuitcentista de la novel·la de Rusiñol es reproduïx a les il·lustracions de Picasso, totes prou similars bé que amb lleugeres variacions: presenten un personatge central envoltat per la seva dona i diversos personatges secundaris. El conjunt fou realitzat en un marge de dos anys, concretament entre 1962 i 1964, i executat, bàsicament, a partir de la litografia i el linòleum. Les litografies estan datades entre juny i juliol del 1962 i algunes foren acolorides amb posterioritat. Actualment, se n'han localitzat sis en total, cinc de les quals solen aparèixer referenciades com a *Retrat de família* (fig. 72).⁹¹ D'altra banda, els linòleums van ser executats entre juny i octubre del mateix any 1962 (fig. 73).⁹² Pel que fa als dibuixos, la majoria estan executats sobre litografies i linòleums, tot i que n'hi ha algun d'independent del tot, com ara un de juny del 1962. Les litografies acolorides que coneixem estan il·luminades amb llapis i daten del 1962. Els linòleums acolorits, en canvi, daten del 1964 i estan il·luminats amb guaix i amb tinta.⁹³ Picasso també produí diverses ceràmiques; un costum molt habitual de l'artista consistia en alternar tècniques, de manera que l'obra gravada en ocasions derivava en ceràmica. Se'n coneixen diverses versions, totes molt similars i amb idèntica composició: el material emprat és una placa de terra blanca amb un marc en relleu, tot el conjunt està pintat amb engalba i, al marge de lleugeres variacions dels personatges, la diferència més notòria entre les peces són els colors que Picasso donà a cadascun dels marcs (verds, grocs, roses, blaus) (fig. 74). De ben segur que existeixen més il·lustracions però, a grans trets, aquest és el cos central de la producció picassiana a propòsit de l'obra de Rusiñol.

⁹¹ Les litografies van ser executades entre el 21 de juny i el 6 de juliol. L'altra apareix com a *Retrat de família ingresca* (Baer 1369 i Rau 748).

⁹² Els linòleums van ser realitzats entre el 26 de juny i el 2 d'octubre del mateix any. Estan reproduïts a Baer 1331, 1332, 1333 i 1337, respectivament. Del Baer 1332 en reproduïx dos estats, el segon del 1964, concretament del 4 de juliol.

⁹³ Z. XXIV, 211, 212 i 213.



Fig. 72. Picasso. *Il·lustració de l'Auca del senyor Esteve de Rusiñol*

Mougins, 21 de juny del 1962

Litografia amb llapis litogràfic, sobre matriu de zinc, tirada sobre paper amb filigrana Arches,

57 x 76 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 73. Picasso. *Il·lustració de l'Auca del senyor Esteve de Rusiñol*

Mougins, 2 d'octubre del 1962

Linogratat a la gúbia, en dos colors sobre matriu de linòleum, tirat sobre paper,

50 x 64 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 74. Picasso. *Placa amb una escena de Balzac emmarcada en groc*

Terra de xamota pintada amb engalbes, 22,5 x 26,5 cm

Museum Ludwig, Colònia

Retrobem, d'entrada, l'argument apuntat anteriorment sobre els processos de fagocitosi inconclusos o latents que ens ajudarà a reafirmar la matriu literària original d'aquestes il·lustracions: *L'auca del senyor Esteve*. Si analitzem amb deteniment algunes de les litografies acolorides, l'afirmació de Palau i Fabre i Cirici sobre l'exemplar de la novel·la de Rusiñol que havien vist al domicili de Picasso se'ns fa més que evident. Només així s'explica que algunes d'aquestes litografies acolorides presentin diversos elements manllevats. A partir de l'observació, es poden identificar diverses similituds amb les il·lustracions primigènies de l'obra que realitzà Ramon Casas i que anaven acompanyades de rodolins de Gabriel Alomar. Aquelles vint-i-vuit il·lustracions distribuïdes a manera d'auca volien ser una panoràmica en imatges de tota la novel·la. Deliberadament ingenus i naïfs, aquests dibuixets beuen d'una tradició que Casas coneixia bé: la de les rajoles ceràmiques vuitcentistes, plenes de sabor i d'un notable cromatisme. A banda que Picasso les hagués trobat en el llibre de Rusiñol, el cert és que les coneixia perfectament i, fins i tot, és possible que les hagués vist directament durant alguna de les visites que va realitzar al Cau Ferrat.

Al nostre entendre, existeixen dos nivells d'influència dels dibuixos de Casas sobre les il·lustracions de Picasso: un de més genèric i l'altre d'específic. El primer fa referència a aspectes com el tractament atmosfèricocompositiu i el cromàtic. L'atmosfera de les litografies resulta vuitcentista i reclosa, així com la composició, amb una mateixa visió frontal —com si la captés una càmera fixa— i només algun dels personatges de perfil. Aquesta senzillesa compositiva s'estén als personatges, tots absolutament inexpressius. Pel que fa al cromatisme, és evident que Picasso es basà en alguns colors dels dibuixos de Casas per il·luminar les litografies, fet que es fa molt palès sobretot en la utilització dels blaus i els grocs. El segon nivell és molt més concret i, per tant, més analitzable. Alguns dels personatges de les litografies acolorides són importats directament de les vinyetes de Casas i d'altres són reinterpretacions molt properes. Per exemple, el personatge del senyor Esteve de la primera vinyeta de l'auca el retrobem en una de les litografies acolorides, amb idèntic vestit blau vellutat, llaçada i fins i tot la notable vermellor de les galtes (fig. 75-76-77).

El mateix passa amb la parella protagonista, els pares de Ramonet qui, malgrat l'oposició familiar, vol ser artista. En una de les litografies, Picasso hi representa la parella i Ramonet, tots tres molt similars als personatges de la vinyeta de Casas. Un altre cas evident de similitud amb els dibuixos de Casas el trobem en la imatge del senyor Esteve difunt (fig. 78-79-80). En algunes il·lustracions de Picasso, el personatge central no és l'avi abatut i resignat sinó un home de mitjana edat amb posat alterós. Aquesta raresa només s'explica per la lectura del llibre de Rusiñol: per il·lustrar el decés del senyor Esteve, Casas féu una vinyeta on apareix en un retrat de joventut, com en una mena de *flashback*. Per tal d'aconseguir aquest efecte, el retrat era en blanc i negre, bé que amb unes mínimes notes de color gairebé imperceptibles, un fet inèdit en cap altre dibuix de l'auca, tots d'un considerable cromatisme. El rodolí que acompanya la imatge fa referència a la permanència de l'ideari del difunt:

*La Puntual va fentse amunt
pels concells d'aquell difunt.*

Picasso incorporà aquest mateix personatge a les seves il·lustracions i, per la seva condició de present/absent, decidí individualitzar-lo respecte dels personatges que l'envolten —entre d'altres, la seva vídua— com si fos una mena d'holograma. Com a mínim dues litografies il·luminades incorporen aquest personatge, i en totes dues amb idèntica postura i amb la mateixa ostentosa llaçada. El tractament de les mans és exactament igual, amb uns dits afideuats que, en una de les litografies, presenten una posició idèntica. En diverses litografies podem distingir d'altres personatges manlevats de les vinyetes de Casas, però semblen més aviat reinterpretacions, com els casos del petit Estevet o la Tomasetta, la parella de l'Estevet, igualment beatífica en una de les vinyetes de Casas (Vallès 2008, 132-133).

Tot i que Picasso s'inspirà en el llibre de Rusiñol i diversos dibuixos provenien dels de Casas, el cert és que en féu un tractament molt personal, agafant aquells elements que li interessaven sense cap ordre ni estructura. Aquest procés d'importació ens confirma quina havia estat la inspiració d'aquestes il·lustracions que, d'ara endavant, haurien de ser identificades com a il·lustracions del llibre de Rusiñol.



Fig. 75. Picasso. *Il·lustració de l'Auca del senyor Esteve de Rusiñol*
Mougins, 21 de juny – 9 d'octubre del 1962
(III)
Litografia retocada amb ceres de colors,
56 x 76 cm

Col·lecció particular



Fig. 76. Picasso. *Il·lustració de l'Auca del senyor Esteve de Rusiñol* (Detall)



Fig. 77. Ramon Casas (dibuix) i Gabriel Alomar (rodolí)
"Vida clara y verdadera / D'un botigué de Ribera"
Barcelona 1907,
Llapis, tinta, guaix, aquarel·la i pastel sobre paper,
14,5 x 14,5 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges



Fig. 78. Picasso. *Il·lustració de l'Auca del senyor Esteve de Rusiñol*

Mougins, 6 de juliol – 16 d'octubre del 1962

Litografia retocada amb ceres de colors,
50 x 66 cm

Col·lecció particular



Fig. 79. Picasso. *Il·lustració de l'Auca del senyor Esteve de Rusiñol (Detall)*



Fig. 80. Ramon Casas (dibuix) i Gabriel Alomar (rodolí)

"La puntual va fent-se amunt / pels concells d'aquell difunt"

Barcelona 1907

Llapis, tinta, guaix, aquarel·la i pastel sobre paper,

14,5 x 14,5 cm

Museu Cau Ferrat, Sitges

POSSIBLE LECTURA AUTOBIOGRÀFICA

Tot i que el mateix Picasso reconegué la matriu literària de Rusiñol, caldria matisar-ho perquè rarament renunciava a deixar el segell personal a les seves obres. Al nostre entendre, aquestes il·lustracions presenten una més que possible lectura autobiogràfica que no podem excloure; no debades, Picasso ja havia assajat diverses vegades aquesta mena de jocs de miralls on s'hibridava amb personatges de la seva creació. Reforçaria aquesta teoria la imatge del personatge central, el senyor Esteve, tan propera a la iconografia d'alguns autoretrats de maduresa on Picasso esdevenia protagonista i/o observador de l'escena. Cirici apunta aquest possible vessant autobiogràfic quan identifica Jean Cocteau entre els personatges que envolten el senyor Esteve/Picasso: *Hi ha un personatge com postís, una mena d'oncle, un cabaler, exacte que Cocteau, explicant coses amb gestos amplis* (Cirici 1963, 50). Aquestes escenes tenen un punt d'inquietant: els personatges principals —la parella protagonista— es mantenen hieràtics mentre que la resta estan pendents d'ells i de la seva possible reacció. El senyor Esteve/Picasso adopta una actitud resignada i alhora recelosa davant dels intrigants personatges que l'acompanyen.

Tot identificant-se amb el senyor Esteve, Picasso ens estaria parlant de la seva actual situació com a artista, com un senyor Esteve que no vol ser-ho però li toca, com algú de qui depenen i a qui pretenen moltíssimes persones, i que es mostra esgotat però atent al mateix temps. Aquell jove arlequí solitari i despreocupat de principi del segle XX és ara un senyor que ha assolit una posició social i econòmica i que, a més, ha format una gran família amb esposa⁹⁴, fills, editors, marxants, estudiosos, amics, aduldors, cortesans, etc. És a dir, una obra de Rusiñol que té com a fonament l'encaix entre l'artista i la societat burgesa podia haver esdevingut una mena de reflexió sobre l'encaix vital del mateix Picasso.

⁹⁴ Cirici parla de la dona del senyor Esteve, però la definició que en fa s'apropa molt, al nostre entendre, a la posició que Jacqueline ocupava en l'entorn més immediat de Picasso: *Prepotent [...] monumental i sòlida, que té l'aire de dominar la situació, bé que deixa seure el seu home al setial honorífic* (Cirici 1963, 50).

L'any 1962, en l'article "Picasso, Rusiñol y Dalí", Salvador Dalí feia una sèrie de reflexions sobre la recent instal·lació dels esgrafiats de Picasso al Col·legi d'Arquitectes de Barcelona.¹⁹ En un dels fragments, vinculava els esgrafiats a l'obra de Rusiñol:

Sin ni siquiera darse cuenta y profundamente enternecido por sus recuerdos barceloneses, es el mismo Picasso que acaba de ilustrar de nuevo, ¡sublime paradoja!, El auca del señor Esteve de nuestro gran pintor y poeta que fue Santiago Rusiñol (Dalí 1962, 15).

Dalí establia una vinculació entre dues obres que, en principi, no tenien res en comú ja que aquests frisos sobre ciment no eren il·lustracions de Rusiñol. No obstant això, els frisos exteriors i interiors del Col·legi d'Arquitectes tenen també una certa estructura d'auca, en la mesura que mostren separadament diferents moments i espais de la ciutat. Curiosament, aquest article de Dalí aparegué il·lustrat amb un cartell anunciador de *L'auca del senyor Esteve* del 1917 que reproduïa tots els dibuixos de Casas de l'auca original. Es dona la circumstància que l'article aparegué publicat el 6 de juny i la primera il·lustració de Picasso que coneixem d'aquesta sèrie data del 21 de juny. En definitiva, dos artistes ja consagrats, com Picasso i Dalí, evoquen *L'auca del senyor Esteve* durant els anys seixanta, reconeixent-li així el valor de símbol literari de la història de Barcelona.

Picasso va retornar novament a Rusiñol —una icona de la seva joventut— amb motiu d'un tema que li havia interessat tota la vida i al qual afegí una possible lectura autobiogràfica. La relectura de l'obra de Rusiñol —com ho confirmen els testimonis i el fet que n'hagués versionat algunes il·lustracions d'època— de ben segur estava condicionada pel seu retorn mental a Barcelona. Aquell 1962 s'estaven fent els preparatius per a la posada en marxa del Museu Picasso a Barcelona —que va obrir les portes el març del 1963— i tot plegat li devia fer reviure la seva joventut. Els processos creatius de Picasso presenten molt sovint correlats biogràfics que actuen com a ressorts, i aquest podria ser un dels casos. Aquest retorn a l'obra de Rusiñol, però, cal emmarcar-lo en un context més ample, en un procés que Picasso havia engegat feia uns anys i que també consistia a visitar la història de l'art —aquells mateixos dies versionava *El rapte de les sàbines* de Poussin. Aquesta relectura

picassiana a gran escala no es pot entendre només com un procés *ad extra* — envers la tradició— sinó també *ad intra*, és a dir, com una revisió dels fonaments i referents del mateix Picasso. Una prova n'és aquest retorn nostàlgic a Barcelona a través de l'obra literària de Rusiñol i les delicioses il·lustracions de Casas, tot plegat cap novetat per a ell.

En definitiva, quan Picasso entén que el món de l'art de la segona meitat del segle XX —ens referim a l'avantguarda— transita per camins que no tenen res a veure amb ell, en realitat no es refugia només en una tradició històrica atemporal (Velázquez, Rembrandt, Manet....) sinó que ho fa en la seva pròpia tradició, la que podríem anomenar *tradició picassiana*; es rellegeix ell mateix. Bàsicament, perquè gairebé tots aquests retorns tenien com a punt d'arribada ports que Picasso ja havia fondejat en el passat i no pocs en els seus anys de joventut.

**G. NONELL – PICASSO.
L'EXEMPLE DE L'OFICI**

1. PICASSO I LA *COLLA DEL SAFRÀ*. UNA PRIMERA INTERSECCIÓ

La *Colla del Safrà* o de Sant Martí⁹⁵ –admesa la seva heterogeneïtat i amb les degudes matisacions– significà dins l’art català diversos trencaments: en primer lloc, pel seu origen, a partir de l’abandonament de les classes de l’Escola de Belles Arts per part d’alguns dels seus membres més dilectes. En segon lloc, per la renúncia als espais tancats i la sortida a l’exterior, tot convertint en “tema” espais suburbials que tradicionalment no ho eren. I en tercer lloc, reivindiquen un plenairisme ravaler on la gestió del color i la llum opera un paper destacat, especialment la intensificació dels grocs i els ocres –en detriment dels negres– per copsar tot el ventall d’efectes que la llum produeix sobre el paisatge. La datació de l’inici del grup s’ha situat normalment entre 1893 (entrada de Nonell a Llotja) i 1896, any de la III Exposició de Belles Arts, que després comentarem (Fontbona 1975, 55).

La vinculació de Picasso amb els corrents paisatgístics del moment fou irregular, sobretot perquè entre octubre del 1897 i gener del 1899 gairebé no va trepitjar Barcelona, sinó que va repartir el temps entre Madrid i Horta, però pensem que aquesta influència hauria estat anterior. Bàsicament la circumscriurem a la intersecció que es produeix entre Picasso i Nonell a partir de la *Colla del Safrà*, de la qual aquest darrer era un dels integrants més cèlebres. De fet, Cirici considera aquest moment nonellià com una més de les etapes de l’artista, la que ell anomena *època groga* (Cirici 1973, 61-62).

1.1. PRIMAVERA DE 1896. ELS PICASSOS GROCS

Prenem com a origen de la vinculació entre Nonell i Picasso la data de l’abril del 1896, concretament la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona, que va tenir lloc al Palau de Belles Arts de Barcelona. Picasso es presentava en societat amb *La Primera comunió*, del Museu Picasso de Barcelona,

⁹⁵ Sobre la *Colla del Safrà*, està realitzant la tesi doctoral Montserrat Pérez de la Hoz, motiu pel qual no l’hem pogut consultar. De tota manera, li agraïm totes les valuoses indicacions que ens ha donat.

oli absolutament convencional i de clara influència paterna. Nonell, en la línia paisatgística de la *Colla del Safrà*, hi presentà un parell d'olis, *Sol de matí* (fig. 83) i *Cap al tard. Sant Martí de Provençals*, pel qual va rebre una menció honorífica. El primer, amb grocs més estridents per transmetre l'efecte de ple sol, i el segon, amb tonalitats més rebaixades i l'efecte de boirina. Per tant, les respectives obres presentaven registres molt diferents, si bé Picasso evolucionaria a gran velocitat.

Aquest Picasso encara està —aparentment— al marge del món artístic barceloní, no fa ni un any que ha arribat a Barcelona i la seva obra —i ja no diguem la que presenta al concurs— s'insereix de ple en les típiques màquines acadèmiques de concurs. En canvi, Nonell ja havia abandonat les classes de Llotja i la seva obra agafaria nous viaranyos pocs mesos després, amb l'anada a Boí. Més enllà dels matisos cromàtics, es tractava d'etiquetar uns artistes que renunciaven no només als temes tradicionals, sinó també a les convencions artístiques que havien rebut a Llotja. La interrupció abrupta dels estudis per part de Nonell i el treball a l'aire lliure són dos elements d'actitud artística que coincideixen amb alguns dels membres de la *Colla del Safrà*. I aquí també coincidiria amb Picasso, que més endavant abandonaria les classes per estar-se més temps del previst a Horta.

Tenint en compte que era la primera presència de Picasso a una exposició d'aquestes característiques, no dubtem que deuria visitar les sales de l'exposició i molt probablement va tenir ocasió de veure l'obra de Nonell. Si ho va fer amb algun company de Llotja, segur que els havia arribat a oïdes seves que alguns d'aquells artistes (entre ells Nonell) havien passat per les mateixes aules, i això els suposaria un interès afegit. La possible influència que referirem, més que del mateix Nonell, provindrà sobretot d'altres artistes de la colla que després citarem.

Malgrat que en alguna ocasió s'ha situat la hipotètica vinculació de Picasso amb la *Colla del Safrà* més endavant en el temps, un grup d'obres de Picasso de l'any 1896, inopinadament, presenten cromatismes vibrants, amb predomini de grocs intensos, verds i ocres. Bàsicament estem parlant d'obres on l'artista cerca copsar els efectes lumínics sobre espais rurals o urbans. Com a paradigma cal citar *Jardí* (fig. 81), un oli del Museu Picasso de Barcelona que està datat de la mà del mateix Picasso el mes d'abril de 1896, exactament el mateix mes de l'Exposició de Belles Arts de Barcelona. Sense anar més lluny, es pot comparar amb un dels olis de Nonell datat

aquell mateix any, *Paisatge* (fig. 82), prou proper a aquest oli de Picasso. Però el més destacable —i que ens reafirma en la idea que mai es poden establir etapes pautades canònicament a l'obra de Picasso— és que *Jardí* fou realitzat, ni més ni menys, que en paral·lel a *La primera comunió*, l'obra amb la qual Picasso es presenta a l'exposició. És a dir, Picasso pinta una màquina convencional sota l'ègida del seu pare (a tal punt que el pare és un dels models de l'obra) i, al mateix temps, realitza obres obertament més modernes, en paral·lel amb el que fan els artistes més anticonvencionals del moment.

El discurs canònic ens diu que el 1896 —i fins i tot els dos anys següents— estem davant d'un Picasso acadèmic, però obres com *Jardí* ens plantegen una realitat més complexa, que ens obliga a repensar certs relats historiogràfics.⁹⁶ Però no es tracta només d'una obra sola, fet que es podria atribuir a la casualitat, sinó que en són algunes més, totes del 1896 i en unes tonalitats groguenques similars. Es coneixen dos olis més coetanis, *Paradeta al parc*⁹⁷ (fig. 84) i *Paisatge amb arbres*⁹⁸ (fig. 85), tots dos, també amb grocs estridents, mostren escenes de ple sol. Tots dos olis són propietat del Museu Picasso de Barcelona i daten de la primavera del 1896, per tant, l'època de l'exposició comentada. Una altra obra, de factura similar, que ens sembla coetània de *Paisatge amb arbres* és *Abreda* (fig. 86). Totes elles s'inscriuen de ple en les coordenades del grup, però allò més destacable és la seva llibertat cromàtica i de pinzellada, que res té a veure amb l'obra coetània que realitza a Llotja.

A què cal atribuir aquest notable nombre d'obres tan properes a la *Colla del Safrà*, i a més de la primavera de 1896? Es tracta d'una coincidència o bé és a causa de l'efectiva influència d'aquests artistes sobre Picasso? És evident que Picasso es va passejar per les sales de l'exposició, almenys per veure la seva obra, i que no era aliè al seu interès artístic. Tinguem en compte que la crítica s'ocupà de *La Primera*

⁹⁶ Autors tan fins com Rafael Benet, entre tants altres, donaven per bona aquesta teoria:

Al llegar Picasso a Barcelona estuvo unos cuantos años perdido en una discreción tal vez mucho más escolar que escolástica. Y cuando Nonell el año 1896 pinta El patio soleado y Paisaje suburbano [...] Picasso pinta influido por Mas y Fondevila (Benet 1947, 44).

⁹⁷ Segons el catàleg del Museu Picasso de 1984, constava com a data el 1898-1899, però actualment l'han canviat i han consignat, textualment, "primavera 1896".

⁹⁸ Al catàleg del Museu Picasso consta localitzat a Màlaga, l'estiu del 1896, però actualment ja apareix referit com a "primavera 1896"; per tant, a Barcelona.

*Comunió*⁹⁹, i fins i tot un diari satíric com *L'Esquella de la Torratxa* caricaturitzà amb un esbós l'oli que presentà a l'exposició (Ojuel 2013, 226).¹⁰⁰ Si Picasso va estar al corrent de tot plegat (perquè l'interpel·lava directament), no s'hauria preocupat de les obres i les crítiques d'altres participants?

De ben segur Picasso es va passejar per les sales de l'exposició i possiblement va parar atenció en algunes de les peces més impactants, les de la sala setena de l'exposició, on s'havien aplegat les dels artistes de la *Colla del Safrà*. En aquella sala hi exposaren, al marge de Nonell, Mir, Pichot, Canals i Sunyer.¹⁰¹ I fou el crític Raimon Casellas qui faria èmfasi en aquest aspecte comú a tot el grup.¹⁰² Fins i tot en el cas que no se n'admeti la influència, cal admetre que Picasso, en aquelles dates, estava realitzant obres en unes coordenades properes a la *Colla del Safrà*. La resposta a aquesta qüestió és important perquè significaria que aquells anys que s'han titllat d'acadèmics potser Picasso tenia un coneixement més gran de l'art del moment del que s'ha dit. Per tant, és possible que la influència de Nonell i d'altres artistes del seu entorn ja s'hagués produït durant els anys 1896 i 1897, el període en què Picasso i Nonell van coincidir a Barcelona de forma regular abans de 1902.

Malgrat que en endavant ens continuarem referint a la vinculació de Picasso amb aquest grup, el cert és que Nonell, a partir de 1896, s'apartà d'aquestes propostes:

Nonell s'allunyà de l'estètica plein air que practicava la Colla del Safrà després d'una estada al balneari de Caldes de Boí, l'estiu de 1896, a on va anar amb els seus companys Ricard Canals i Juli Vallmitjana. Allà es produeix un canvi fonamental en la temàtica de la seva pintura que determinarà la seva posterior evolució (Freixa 1991, 91).

⁹⁹ El crític Miquel i Badia, al *Diario de Barcelona*, el 25 de maig de 1896 va escriure: *La Primera Comunion, de Pablo Ruiz Picasso, obra de un bisoño, en la cual se advierte sentimiento en los personajes principales y trazos apuntados con firmeza.*

¹⁰⁰ Maria Ojuel reproduceix, per primer cop, una caricatura de *La Primera Comunió* de Picasso que va aparèixer a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 909, 12 de juny de 1896, p. 382.

¹⁰¹ Tal com ha indicat Xavier Solé Àvila, en aquella sala hi van exposar molts altres artistes, que res a veure tenien amb aquest grup, fins a un total de quaranta (Soler 2002, 198).

¹⁰² Raimon Casellas s'hi referí en els següents termes:

L'evangeli de la llum intensa, el credo del paroxisme solar, és el que professen, amb certa uniformitat, els joves entusiastes recents vinguts a l'exercici de l'art [...] tots aspiren a cantar, amb ardents estrofes, l'himne vibrant de la llum (Casellas 1916, 130).

En canvi, Picasso continuaria realitzant obres en aquesta línia, sense anar més lluny l'estiu del mateix 1896. La família Picasso, com faria durant uns anys, passaven l'estiu a la seva Màlaga natal, i durant aquells dies Picasso va realitzar una sèrie de paisatges que, al nostre entendre, no s'explicarien sense la influència de la *Colla del Safrà*. El més important és l'oli *Paisatge muntanyenc*, del qual es coneix un estudi, tots dos del Museu Picasso de Barcelona.¹⁰³ Paral·lelament, Picasso realitzà diverses notes similars, preses per les muntanyes de Màlaga, amb predomini dels grocs.

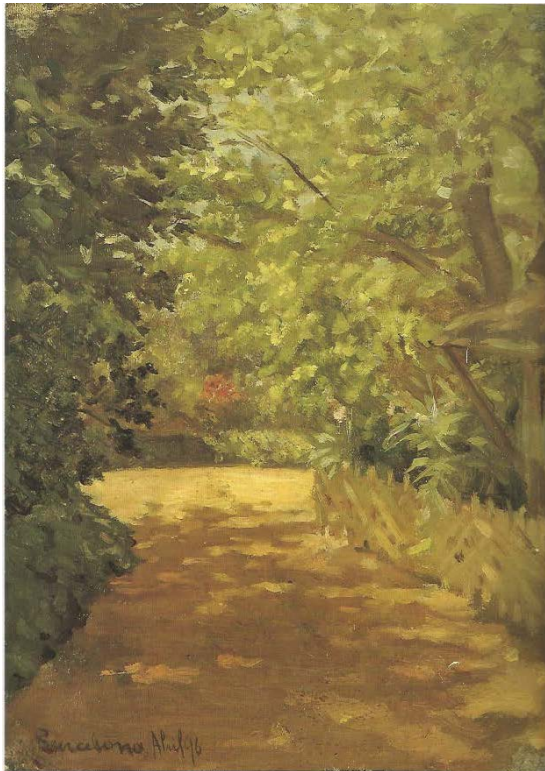


Fig. 81. Picasso. *Jardí*
 Barcelona, abril de 1896
 Oli sobre tela,
 38,5 x 27,4 cm

Museu Picasso, Barcelona

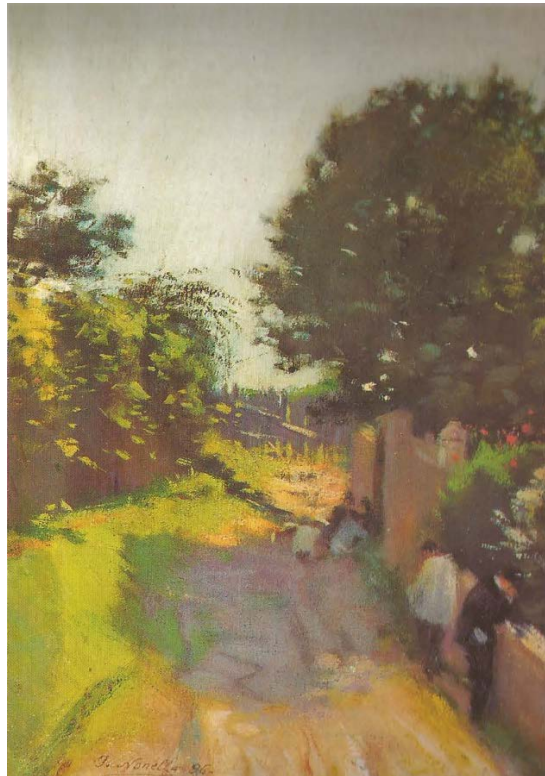


Fig. 82. Nonell. *Paisatge*
 1896
 Oli sobre tela,
 40 x 29 cm

Col·lecció particular, Barcelona

¹⁰³ *Paisatge muntanyenc* (MPB 110.008) i *Estudi per a Paisatge muntanyenc* (MPB 110.081).

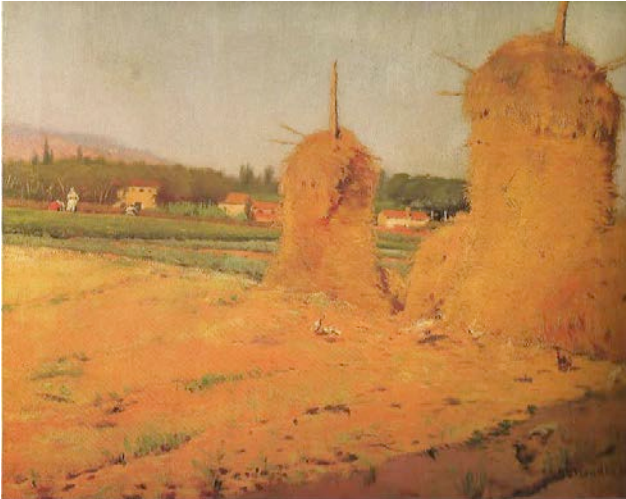


Fig. 83. Nonell. *Sol de matí*, 1896

Oli sobre tela,
71 x 90 cm

Col·lecció N. Martí de Pujadas, Barcelona



Fig. 84. Picasso. *Paradeta al parc*

Barcelona, primavera 1896

Oli sobre fusta,
9,9 x 15,5 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 85. Picasso. *Paisatge amb arbres*

Barcelona, primavera 1896

Oli sobre fusta,
10,1 x 15,5 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 86. Picasso. *Arbreda*

Barcelona, 1896

Oli sobre fusta,
10 x 15,6 cm

Museu Picasso, Barcelona

1.2. CONTACTE AMB ARTISTES DE LA *COLLA DEL SAFRÀ*

L'any 1897, ja superada la III Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de l'any anterior, Picasso tingué ocasió de prendre contacte regular amb un dels artistes que formà part del grup, Hortensi Güell¹⁰⁴, i puntualment també van mostrar una producció paral·lela, com veurem.¹⁰⁵ A primers d'octubre de l'any 1897, Picasso comença el curs acadèmic a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, després d'haver seguit els cursos 1895-96 i 1896-97 a Llotja. De la seva estada a Madrid sabem que es va relacionar, bàsicament, amb un parell de joves. Un era Francisco Bernareggi (Palau 1980, 134), que ja coneixia de Llotja, i l'altre, que probablement el conegué a Madrid, era Hortensi Güell, que residia habitualment a Madrid, tenia vint-i-un anys i alternava la pintura amb l'escriptura.¹⁰⁶ Com a pintor, encara que una mica més jove, es relacionà amb la gent de la *Colla del Safrà*, amb els quals mantenia afinitats estètiques i personals com, per exemple, la seva amistat amb el pintor Joaquim Mir. Malgrat això, Güell, a conseqüència del seu suïcidi, només arribarà a veure el començament d'aquesta colla i no podrà gaudir del triomf generacional que va obtenir uns quants anys més tard (Fontbona 1993, 14).

Tinguem en compte que aquests vuit mesos de la vida de Picasso a Madrid es compten entre els menys documentats de la seva vida. Vuit mesos és molt de temps i, en el mateix període, Picasso havia fet a Barcelona, abans d'aquest viatge, una quantitat d'obra molt superior, més en consonància amb la seva proverbial capacitat de treballar. La poca obra que ens ha pervingut d'aquesta estada és sobretot de tema lliure, resultat de passejades per Madrid i els seus voltants. En canvi, pel que fa a l'obra acadèmica, la producció que ens ha arribat és gairebé nul·la, fet a destacar si tenim en compte que Picasso anà a Madrid com a estudiant de belles arts, i no sota cap altre concepte ni amb cap altre objectiu. Com a resultat de l'amistat entre els dos amics, Güell regalà a Picasso un oli, un dels seus paisatges luministes amb

¹⁰⁴ El treball més detallat sobre aquest artista és el catàleg editat amb motiu de l'exposició que tingué lloc l'any 1993 al Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, la comissària de la qual fou Assumpta Rosés (Rosés 1999).

¹⁰⁵ Güell, al marge de formar part de la *Colla del Safrà*, també fou un dels grans seguidors de l'obra de Rusiñol. Vegeu, en aquesta mateixa tesi, p.132-133.

¹⁰⁶ Güell va néixer l'11 de maig de 1876, per tant, quan Picasso arribà a Madrid ja havia complert vint-i-un anys. Fem èmfasi en aquesta dada perquè en algunes publicacions la data de naixement de Güell apareix desplaçada dos anys endavant, com si hagués nascut l'any 1878.

la dedicatòria següent: “A mont amich P. Picasso” (fig. 87). Aquest oli entra de ple en la línia de la *Colla del Safrà* i, si partim del fet que la relació de Picasso amb Güell es va centrar en els anys 1897 i 1898, hem de concloure que la influència d’aquesta línia estètica se li hauria fet present d’una forma prou explícita: amb una peça a la seva col·lecció. Picasso el va conservar tota la vida, fins que integrà la donació que féu l’any 1970 a la ciutat de Barcelona, de manera que actualment es troba al fons del Museu Picasso barceloní.

Picasso deixà d’assistir a moltes classes, n’és una mostra la proliferació en la seva obra d’apunts lliures de paisatges urbans i parcs de Madrid, així com del seu entorn. Dubtem molt que durant tants mesos Picasso no estigués sovint acompanyat, i aquí hauríem trobat amb molta assiduïtat la figura de Güell. Totes aquestes hipòtesis les trobem en part confirmades si fem una ullada a les obres que Picasso i Güell realitzaren a Madrid. Bàsicament són dues les temàtiques en què conflueixen, les arbredes i els parcs, totes dues absolutament gens habituals en l’obra de Picasso. Picasso executà una sèrie d’olis i dibuixos d’arbredes on veiem com el tractament coincideix amb els que coneixem de Güell. En algunes obres emmarca només el tronc i el terra, en un intent de lliurar-nos llur sinuositat. D’altres, presenten els arbres a banda i banda d’un camí, en perfecta renglera, que ens recorden les famoses “carreteres” de Rusiñol (Vallès 2008, 46-48).¹⁰⁷ Aquesta coincidència en el tema i la composició desapareix quan parlem del cromatisme, ja que Güell fa servir una paleta més viva, més impressionista, amb predomini dels grocs i amb estudis d’ombres. Tampoc és casualitat que gairebé tota l’obra conservada de Picasso –la poca que es conserva– d’aquella estada madrilenya són gairebé tot paisatges, en contrast amb tot el que fa abans i després d’aquella data. El contacte amb un artista com Güell durant tants mesos no dubtem que hauria influït Picasso d’una forma notable.

Una de les obres que de ben segur Picasso hauria vist a l’Exposició Provincial de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896 degué ser *El venedor de taronges*, de Joaquim Mir, que demostrarem com influí sobre Carles Casagemas. Dins el cànon del que es considera la *Colla del Safrà* o *Colla de Sant Martí*, molt rarament s’hi ha vist integrada la figura de Carles Casagemas. Normalment, la nòmina ha estat

¹⁰⁷ Vegeu, en aquesta mateixa tesi, p. 132.

ocupada per Isidre Nonell, Joaquim Mir, Ricard Canals, Ramon Pichot, Adrià Gual i Juli Vallmitjana, si bé amb diverses variants segons l'autor. En ocasions també s'hi ha afegit Picasso o Joaquim Sunyer, o fins i tot el malaguanyat Hortensi Güell. Si bé sabem que Casagemas es relacionà amb alguns membres d'aquest grup (Nonell i Mir, molt especialment), el fet que no se li coneguessin obres adscrites en aquesta línia estètica –i, diguem-ho tot, el poc coneixement de la seva figura– l'havia apartat d'aquesta consideració. L'historiador nord-americà Josep Philip Cervera, en el seu treball sobre Isidre Nonell, però sense aportar-ne proves –ni de relació personal ni d'obres– afirma que Casagemas en formava part: *The Colla Safra was composed of Nonell, Canals, Mir, Pichot, Gual, Gosé and Carlos Casagemas, a fifteen year old painter* [sic.] (Cervera 1970, 21).

Efectivament, l'any 1896, una data consensuada com de consolidació del grup, Casagemas tindria al voltant de quinze anys. Però habitualment no s'ha vinculat Casagemas amb la *Colla del Safrà*. Si entenem *colla* com a grup humà, físic, no ho podem afirmar amb rotunditat malgrat que en coneixia alguns integrants, però si portem el concepte al terreny de l'adhesió plàstica i intel·lectual, entenem que hi ha motius per plantejar-ho. Estem parlant d'una obra, publicada per primer cop recentment (Vallès 2014, 80), que no deixa dubtes sobre com Casagemas mirava de prop l'obra d'una figura emblemàtica del grup, concretament Joaquim Mir. Es tracta d'*El mercat* (fig. 88), un oli sobre tela de notables dimensions –comparat amb l'obra de Casagemas– que, tant cromàticament però sobretot compositivament, s'apropa a l'obra d'aquest artista i, de retruc, a la *Colla del Safrà*. Per a l'execució de l'obra pensem que Casagemas ha vist *El venedor de taronges*, de l'any 1896.¹⁰⁸ És interessant detenir-se en la resolució del personatge assegut que domina el primer terme, tot construint-li el cos a partir de línies paral·leles traçades en diagonal. Malgrat que es tracta d'un oli, sembla talment que hagi estat executat com si fos un

¹⁰⁸ *El venedor de taronges* va ser presentada a la III Exposició de Belles Arts de Barcelona, juntament amb *L'hort del rector*, però només aquesta darrera fou premiada, concretament amb una tercera medalla. Realment *El venedor de taronges* fou, en el seu temps, una obra molt agosarada en el terreny cromàtic:

És difícil imaginar com resultava de revolucionària l'obra El venedor de taronges en el seu moment. És cert que presentava unes connotacions convencionals, com ara l'estructura de la composició en diagonal i la diferent definició dels personatges segons l'apropament o allunyament respecte del primer terme, però l'impacte el produïa el color (Miralles 2008, 36).

pastel. Però la composició ens evoca una altra obra de Mir, *La catedral dels pobres*, dos anys posterior a *El venedor de taronges*. Casagemas reproduïx una sort de *travelling* visual i, a la manera de Mir, situa un personatge en primer terme que ens interpel·la; el segon terme està dominat per personatges que enraonen i compren, i el fons està ocupat per un edifici que, com la Sagrada Família a l'oli de Mir, dóna profunditat a la composició. Malgrat els personatges, aquesta obra és sobretot un paisatge i tota la composició està al servei d'un objectiu compartit amb Mir: pintar la llum. Aquesta va ser una altra de les línies d'experimentació de Casagemas, si bé ens n'han arribat pocs testimonis. Cirici ha escrit que Casagemas estava *dotat d'una sensibilitat per la valoració de la llum que només troba parió a Gimeno* (Cirici 1951, 424), si bé no coneixem suficient producció com per compartir aquesta afirmació. Sabem que *La catedral dels pobres* va ser exposada a la Exposició de Belles Arts de Madrid de 1899, on va obtenir una tercera medalla. Però el més interessant és que aquesta obra va ser exhibida als *Quatre Gats*, lloc de visita habitual de Casagemas.

Una obra de gran format com *La catedral dels pobres* de ben segur devia impressionar i, malgrat que la taverna feia les funcions de sala d'exposicions, no era habitual exhibir-hi peces tan grans. Hem de tenir en compte que fou una obra que va tenir un impacte extraordinari en el seu temps, no només per la seva novetat cromàtica, sinó també per la seva doble lectura iconològica, que bascula entre un tema costumista i un discurs proper al realisme social. Però, des del punt de vista de la cal·ligrafia pictòrica, a *El mercat* detectem també una certa vinculació amb l'obra impressionista de Regoyos. Casagemas emprà una pinzellada sincopada, seca, molt propera al llenguatge pseudopuntillista de l'artista asturià. És evident que Casagemas ha vist l'obra de Regoyos, no només en les seves exposicions als *Quatre Gats*, sinó que a més el pintor tenia una gran ascendència sobre els artistes joves de la casa.

Fins i tot els personatges secundaris de *El mercat* –unes dones venent gènere– estan construïts com els de la gernació de l'entrada de l'església de *El venedor de taronges*. Així, per la vinculació amb Mir, la datació d'aquesta obra caldria situar-la del 1898 en endavant. Desconeixem fins a quin punt Casagemas va esgotar o cultivar aquesta via, però no descartem que apareguin algun dia dibuixos o olis que reafirmen aquesta puntual adhesió al *safranisme*. Per exemple, els possibles

esbossos o apunts preparatoris d'aquest oli, probables si tenim en compte que es tracta d'un gran format al qual estava poc acostumat Casagemas pel fet de tractar-se, sobretot, d'un dibuixant. Si bé el seu gran referent durant la seva curta carrera va ser Isidre Nonell, un dels iniciadors de la *Colla del Safrà* i una de les seves grans influències, no queda dubte de que Casagemas també fou amic i seguidor de Mir. Ens ho confirmaria el fet que, en un parell de dibuixos de Picasso, aquest artista fa aparèixer Casagemas al costat de Mir.¹⁰⁹ Si bé en un altre registre, moment i lloc (a París el 1900), l'oli *Montmartre* (Col·lecció Artur Ramon) encara participa parcialment del programari d'aquest grup.¹¹⁰



Fig. 87. Hortensi Güell. *Paisatge urbà* (dedicat a Picasso), c.1898

Oli sobre tela,
28,5 x 40,5 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 88. Casagemas. *El mercat*, c.1898

Oli sobre tela,
50 x 61 cm

Col·lecció particular (Cortesia Fundación Bernard i Almine Ruiz- Picasso)

¹⁰⁹ MPB 110.897 R i MPB 110.590.

¹¹⁰ Tal com ha apuntat Marçal Olivar, que fou el primer en reproduir aquest oli de Casagemas:

[Casagemas] ha sabut captar l'ambient suburbà, a l'aire lliure, i per la moderna qualitat del cromatisme, amb ocres lluminosos, encertats tocs de vermelló i espais acolorits amb aquell groc de cadmi de què ja es valien, entre altres pintors catalans, Mir i Nonell (Olivar 1979, 65).

Sens dubte, una de les proves més explícites que Picasso coneixia aquesta orientació pictòrica són els retrats que realitzà de Joaquim Mir, de gran significació iconològica pel que fa als trets definitoris del grup. Marca la pauta el dibuixet intítulat “El del Sol” (fig. 89), propietat de la Fundació Mascort¹¹¹, si bé caldria datar-lo cap al 1903. Un segon dibuix de Mir, del Museu Picasso de Barcelona, on apareix caminant per camp obert, acompanyat d’un gos amb un pot de pintura on es llegeix “cadmi”, ens revela novament l’interès cromàtic de Mir (fig. 90).

Tal com afirma Fontbona, *el Mir de la Colla del Safrà, en canvi, arriba encara una mica més enllà en el temps; de fet fins al seu viatge a Mallorca* (Fontbona i Manent 1979,164). De fet, Picasso va tractar el grup de pintors que viatjaven a Mallorca com Rusiñol, Junyer Vidal o el mateix Mir, per tant, és ben segur que coneixia la seva obra de penya-segats. Es coneixen com a mínim dos olis de Picasso, *Mediterrània* (fig. 91) i *Les roques* (fig. 92), que s’entenen —per la seva temàtica *a priori* tan poc picassiana— per la proximitat amb Mir. Es tracta d’un parell de paisatges marins que ens fan pensar en la possible influència de la paleta de Mir. Tots dos van formar part de la col·lecció personal de Picasso i mai es va desprendre d’ells.

¹¹¹ Aquesta obra va ser exposada a l’exposició *Picasso. Amics catalans de joventut*, al Centre Picasso d’Horta, d’Horta de Sant Joan, l’any 2009 (Vallès 2009, 107).



Fig. 89. Picasso. *El del Sol. Retrat de Joaquim Mir*, c.1903

Aiguada sobre cartolina,
13,3 x 9 cm

Fundació Mascort, Torroella de Montgrí



Fig. 90. Picasso. *Caricatura de Joaquim Mir*
Barcelona, 1899-1900

Tinta i aiguada sobre paper,
21,6 x 31,5 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 91. Picasso. *Mediterrània*, 1901

Oli sobre cartró,
27,5 x 36,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 92. Picasso. *Les roques*, 1901

Oli sobre fusta,
30 x 30 cm

Col·lecció particular

La iconografia de pagesos treballant a ple sol que veurem en olis de Mir (fig. 95), també la trobem en una obra poc coneguda de Picasso, *Els treballadors*¹¹² (fig. 94). Malgrat que no en tenim la versió en color, ens fa pensar que no s'apartava massa de propostes com la de Mir, amb tonalitats groguenques produïdes per l'efecte del reflex del sol. En aquesta mateixa línia, afegim un altre membre de la colla, que no sempre ha estat citat com a tal, Joaquim Sunyer.¹¹³ Algunes de les seves peces, per exemple *Camp de cols* (fig. 93) —del qual es coneix alguna altra obra similar—, ens recorda també l'oli de Picasso. *Els treballadors* fou titulat per Zervos, i a dia d'avui, dissortament, encara no hem pogut localitzar l'obra original, que només coneixem per la imatge l'historiador grec. Només sabem que es tracta d'un oli sobre fusta, i també ignorem les dimensions. De tota manera, ens permet deduir que està en una mateixa línia, no només tècnica sinó iconogràfica, que els dos artistes citats. Sembla que Picasso cerca copsar l'efecte de la llum sobre els treballadors, tot deixant els seus cossos lleugerament difuminats. No estem en condicions de localitzar l'obra amb exactitud, però caldria situar-la a Barcelona o bé Horta, durant el període 1898-1899, a causa de la calligrafia pictòrica i la signatura. De tota manera, per paral·lelisme amb una sèrie de dibuixos similars realitzats a Horta, ens fa inclinar més per aquesta localització.

¹¹² Obra reproduïda a Z. I, 18.

¹¹³ Francesc Fontbona ho explica en aquests termes:

La inclusió del nom de Joaquim Sunyer, condeixible a Llotja, entre ells [a la Colla del Safrà] no devia ser pas un caprici de Casellas. Adrià Gual, a les seves memòries, en parla —lamentablement massa pel damunt— d'aquella època, esmenta també el nom de Sunyer —i el de Picasso— en recordar els dels altres artistes que avui agrupem sota el nom de Colla del Safrà [...] el seu Camp de cols, que Rafael Benet data vers 1894 (Barcelona, col. Valenti), és indubtable que s'inscriu en el mateix esperit de la colla: els grocs vermellors dels arbres i de la terra són ben típics, i típica també és del grup la temàtica d'aquest quadre, amb el safareig, la sínia i la roba estesa, volguda representació prosaica i verista, càlida de tons i lluminosa. Sunyer, però, s'allunyaria forçosament del grup l'any 1896 [...] per anar a París, d'on ja no tornaria definitivament fins al cap de quinze anys (Fontbona i Manent 1979, 162-163).

També s'hi refereix Xavier Soler Àvila:

La presència de Sunyer a Llotja, els seus coneguts camps de cols [...] amb els grocs i vermells que hi predominen, sumat al fet que Mir, Torres-Garcia, Gual i el mateix Casellas a la seva ressenya a l'entorn de l'exposició del 1896, l'esmentin, són arguments suficients per relacionar-lo directament amb la colla (Soler 2002, 199).

D'aquest grup sens dubte Picasso hauria vist també l'obra pictòrica de Juli Vallmitjana¹¹⁴, a qui sabem que coneixia perquè li realitzà un mínim de dos retrats, tots ells pertanyents al període en què aquest es dedicava encara a la pintura. Un d'ells, el de més qualitat, és un dibuix que forma part d'una sèrie on apareixen diverses personalitats que es movien pels *Quatre Gats* i que forma part de les col·leccions del Metropolitan Museum of Art de Nova York. L'altre és un esbós del Museu Picasso de Barcelona (Vallès 2009, 129). Ambdós artistes es movien pels mateixos entorns i amb les mateixes amistats, però Picasso ja no arribaria a conèixer al Vallmitjana literat, que seria el que realment reeixiria. La seva obra pictòrica, la poca que es coneix, desprèn una inexperiència i una candidesa que contrasta enormement amb la cruesa i el verisme de la seva obra literària i teatral.¹¹⁵ Com hem dit més enrere, Vallmitjana inicia la seva tasca literària el 1906 (*Coses vistes i coses imaginades. Visió del Pirineu*), precisament amb un conte inspirat en la cèlebre estada del 1896 a Boí, juntament amb Nonell i Canals. Es coneix almenys un retrat de Vallmitjana realitzat per Nonell, titulat *L'home de la pipa* (antiga col·lecció J. Soler Poch, Barcelona), que habitualment s'ha datat l'any 1901 (Jardí 1984, 62).

¹¹⁴ Sobre la relació entre Juli Vallmitjana i Picasso, vegeu el capítol "La bohèmia blanca i la Barcelona negra", dintre de *Picasso i el món literari català. 1897-1904* (Vallès 2015, 62-69).

¹¹⁵ Pel que fa a l'obra pictòrica de Vallmitjana, vegeu Codes 2008, 61-77.

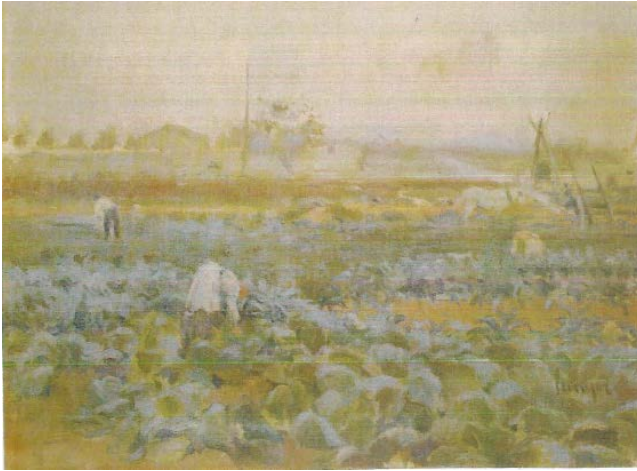


Fig. 93. Joaquim Sunyer. *Camp de cols*,
c.1895

Oli sobre tela,
73 x 93 cm

Col·lecció particular



Fig. 94. Picasso. *Els treballadors*
Horta, 1898-1899

Oli sobre fusta,
Dimensions desconegudes

Col·lecció particular



Fig. 95. Joaquim Mir. *Pagesa arrencant cols*,
1897

Oli sobre tela,
65 x 81,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya

1.3. LA PALETA D'HORTA

L'interès de Picasso pel paisatge tindria un dels seus punts àlgids a Horta, a partir del juny de 1898. Glòria Escala ha plantejat aquesta estada com una mena de recreació de l'estada de Nonell a Boí (Escala 2015). Més enllà d'aquest paral·lelisme —que en el cas de Picasso no seria una estada de tres mesos sinó de vuit mesos—, el cert és que es coneixen diverses obres que participen, sense estar a Barcelona, de les característiques la *Colla del Safrà*. Es tracta de diversos paisatges urbans, però, molt especialment, dos paisatges rurals, *El mas de Quiquet* (fig. 97) i *El Mas de tafetans* (fig. 98), on utilitza tant un groc intens com colors tardorencs.

Aquestes dues obres intuïm que pertanyen als primers mesos de l'estada a Horta. El *Mas de Quiquet* és sens dubte de l'estiu, quan Picasso està als Ports d'Horta; i el *Mas de Tafetans* dataria del juny o juliol, ja que el groc que domina davant del mas és un camp de blat, que era el cultiu d'aquella finca durant aquella època. La peça més emblemàtica, el *Mas de Quiquet*, incideix sobretot en l'efecte de ple sol i en l'accentuació del lirisme a través d'un marcat contrast entre el groc solar i el verd de la natura d'una tarda d'estiu. En la composició, hi conflueixen els dos interessos temàtics que, juntament amb la figura humana, van dominar la producció de l'artista durant l'estada a Horta: l'arquitectura i el paisatge. Es tracta d'un mas ubicat enmig de la natura, envoltat d'arbres que Picasso esbossa amb ràpides pinzellades juxtaposades. Hi destaca el tractament de la peculiar geometria de l'edifici, copsada des de la perspectiva més complexa, la vista en escorç. Al repte geomètric s'hi afegeix el cromàtic: Picasso empra aquí la que es podria anomenar *la paleta d'Horta*, en la qual predominen els ocres, els grocs i els verds. De les diferents tonalitats de la construcció, en destaca el quadrant superior esquerre del mas, resolt amb un groc intens que li confereix una lluminositat singular, la qual, per la posició dels raigs de sol, revela que va ser pintat a primera hora de la tarda.

Tot i que l'estada de Picasso a Horta encara es va allargar un temps, la datació d'aquest oli s'ha de situar entre el mes d'agost i els primers dies de setembre, període en què va abandonar el poble amb el seu amic Manuel Pallarès per endinsar-se als Ports, una zona muntanyenca deshabitada, a excepció d'alguns masos com el de Quiquet, situat a uns dotze quilòmetres d'Horta. Es van instal·lar en

una balma propera i van menar una vida assilvestrada. El mas estava aleshores habitat i se sap que Picasso va conèixer els seus estadants. Encara avui es manté en peu, tot i que reformat i deshabitat (Gual i Vallès 2014, 56-57). Existeixen un parell d'olis on Picasso experimenta novament amb els efectes lumínics sobre els vilatans i sobre els edificis, per exemple, *Bugaderes* o *Vista d'un carrer d'Horta* (fig. 96). En definitiva, bona part de la producció d'Horta realitzada a l'oli mantindria encara un cert lligam amb la producció de la *Colla del Safrà*.



Fig. 96. Picasso. *Vista d'un carrer d'Horta*
Horta, 1898-1899

Oli sobre tela adherida sobre fusta,
9,4 x 14,1 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 97. Picasso. *El mas de Quiquet*
Horta, 1898

Oli sobre tela,
27 x 40 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 98. Picasso. *Mas de Tafetans*
Horta 1898

Oli sobre tela,
33 x 44 cm

Museu Picasso, Barcelona

2. COSTUMISME. MIRADES MODERNES SOBRE LA VIDA QUOTIDIANA

El clixé que ha dominat la vinculació *intuitiva* Picasso-Nonell s'ha centrat bàsicament en tres eixos molt concrets, a saber: focalitzat en un període (a partir de 1902), centrat en una temàtica (el miserabilisme) i reduït a un gènere (el femení). Certament, existeixen altres lectures sobre el binomi Picasso-Nonell, i entren també en el terreny de les temàtiques comunes. Per això, al nostre entendre, aquesta vinculació cal situar-la en altres registres, i amb aquest objectiu confrontarem els abundants dibuixos de caire costumista que Picasso realitzà, també a Barcelona, entre els anys 1896 i 1900.

El coneixement que tenim de l'obra dibuixística de Picasso, i en menor mesura de la de Nonell, ens ha revelat algunes interessants comparatives iconogràfiques. L'Estudi detallat d'aquesta producció picassiana, en part als fons del Museu Picasso de Barcelona –però també en altres museus i fins i tot en mans dels hereus de l'artista—, ens ha proveït uns considerables resultats, tant pel que fa a aspectes temàtics com tècnics. Si bé determinats temes de tall costumista eren lloc comú entre els artistes de l'època, no és menys cert que hem detectat com alguns dibuixos recorden molt l'estil de Nonell. I, per descomptat, no en podem excloure una possible influència, doncs ja hem vist com al 1896 ja se n'aprecien influències, i a més tenim la constància que Picasso seguia Nonell, com a mínim des de 1897, exactament l'any en què Rafael Benet planteja un paral·lelisme entre Nonell i Picasso.¹¹⁶

Aquell mateix any Picasso es referia a Nonell en una carta que li va enviar al seu amic Joaquim Bas des de Madrid. Després de diversos comentaris sobre l'ensenyament acadèmic a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando i sobre el Museo del Prado, Picasso li diu a Bas que té previst realitzar un dibuix per enviar-lo a la revista *Barcelona Cómica*:

¹¹⁶ *La fecha de apertura de este cabaret [els Quatre Gats, el 1897] coincide con la nota expresionista registrada tanto en los dibujos y gouaches fritas de Nonell como en ciertas pinturas y dibujos de Picasso. Y no será ninguna impertinencia afirmar que el estilo paroxista de Nonell [...] está ya completamente formado en 1898 cuando el expresionismo en Picasso se manifiesta en igual fecha con bastante menos contundencia* (Benet 1947, 44).

*Te voy a hacer un apunte para que lo lleves a la Barcelona Cómica a ver si lo compran, que ya reirás. Modernista tiene que ser, como para el periódico que es. Ni Nonell, ni el Joven místico, ni Pichot, ni nadie ha llegado a lo extravagante que va a ser mi dibujo. Ya verás.*¹¹⁷ (fig. 99)

Per tant aquí tenim un testimoni que Picasso seguia de prop l'obra de Nonell, i a més en publicacions com *Barcelona Cómica*, que tenien un notable component costumista. Quan Picasso escriu *modernista tiene que ser* entenem que es refereix a un *modernisme blanc*, que era el que es donava cita a *Barcelona Cómica*; per tant, aniria en la línia que plantegem en aquest capítol, on obres de Picasso estan en consonància amb algunes de Nonell, però també amb altres artistes que cultivaven temes similars.

Insistim en que entre octubre de 1897 i febrer de 1899 Picasso gairebé no trepitja Barcelona i reparteix el temps entre Madrid i Horta. Tant abans com després d'aquestes dates podrà seguir de prop l'obra de Nonell, si bé cal insistir en que el no contacte físic entre ells no pot excloure una possible influència. En el terreny costumista, l'obra primerenca de Nonell està molt influïda per l'obra d'artistes com Steinlen.¹¹⁸ De fet, Nonell també actuà indirectament com a transmissor de l'obra d'artistes forans, com ara Steinlen, una petja que es farà molt explícita en l'obra del primer Picasso. De tota manera, aquesta influència tindrà un recorregut curt a l'obra de Nonell, que de seguida el bandejarà, i després del viatge a París ell mateix admetrà que li interessien més altres artistes com Daumier.

Una part de la producció menor de Nonell basculà per un cert costumisme urbà, sempre a la recerca de la representació del nervi de la vida mateixa. Bàsicament, ens estem referint al Nonell preparisenc, que Picasso hauria conegut a partir de

¹¹⁷ Fragment d'una carta enviada per Picasso a Joaquim Bas des de Madrid, el 3 de novembre de 1897. Fundació Palau, Caldes d'Estrac.

¹¹⁸ Autors com Javier Herrera, que ja han detectat la influència de Nonell sobre Picasso, no dubten d'avançar-la en el temps: *Es la época en que la imitación de Steinlen y de Nonell es más que perceptible* (Herrera 1997, 226). Herrera parla, en el cas de Nonell, d'*influència conscient*, terreny en què situa els tipus populars i proletaris. Però planteja una singular teoria, en el sentit que Picasso no vol entrar en col·lisió amb Nonell i li respecta el seu terreny:

Picasso, a pesar de su espíritu caníbal, se guarda mucho de entrar en colisión o enfrentamiento con el estilo que le caracteriza [a Nonell]; es cierto que quiere igualarlo, como a Casas, pero una vez lograda la emulación renuncia a la competencia para intentar suplantarlo: es como si respetara el posible monopolio que cada colega suyo ejerciera en relación con determinados temas (Herrera 1997, 226).

revistes i diaris de l'època, i pel migrat contacte directe que devien mantenir durant els primers anys. A això hem d'afegir que absolutament totes les temàtiques que analitzarem en aquest apartat no foren ocasionals en Picasso sinó tot el contrari. Aquest concepte genèric de *costumisme* en el qual focalitzem aquest capítol el descompartim en tres registres comuns, que corresponen a cadascun dels epígrafs següents:

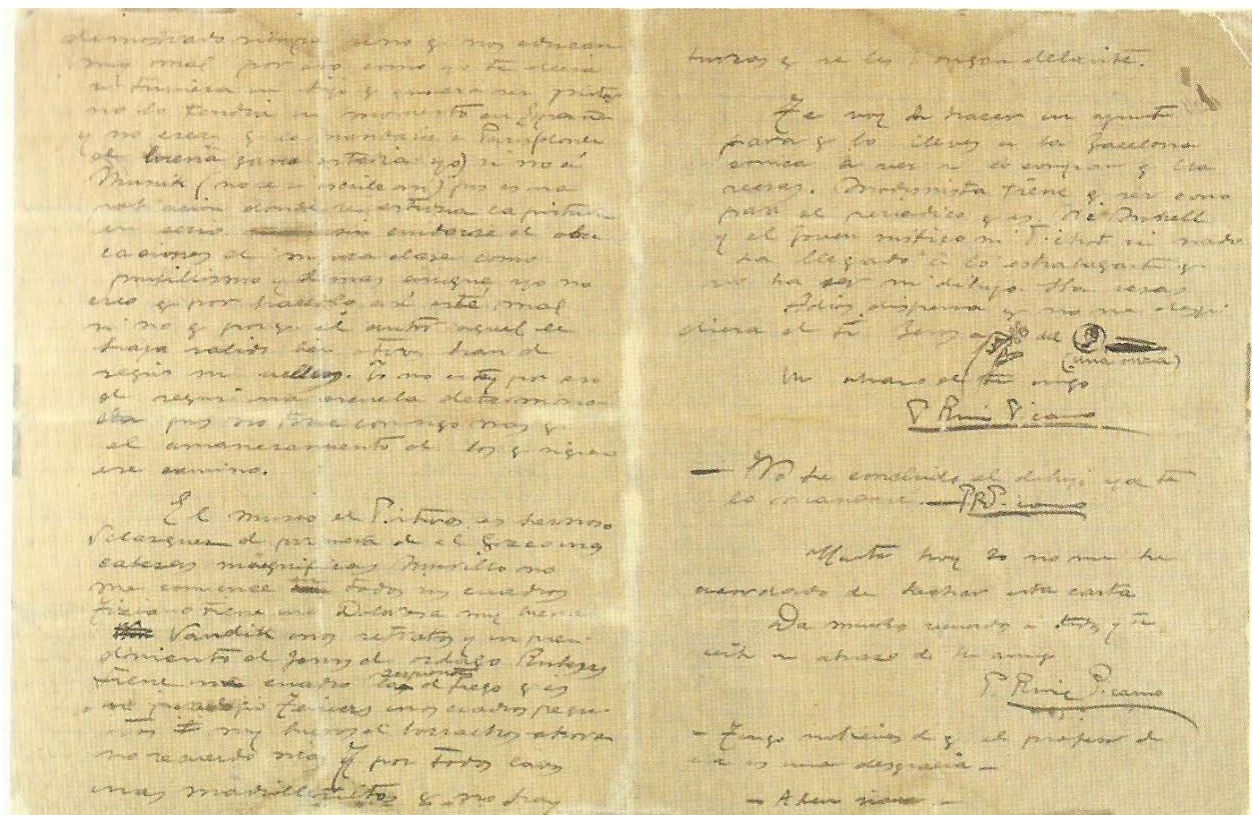


Fig. 99. Fragment d'una carta enviada per Picasso a Joaquim Bas, des de Madrid, en què fa referència a Isidre Nonell. Novembre de 1897

2.1. LA VIDA MENESTRAL: PARCS I MERCATS¹¹⁹

Una temàtica confluent entre tots dos artistes, i que Picasso tracta sobretot entre 1897 i 1900, són els tipus humans en espais com mercats o places. En aquesta línia tenim les representacions de diversos oficis, tema que seria proverbial en Nonell, de sempre interessat per la crònica de les classes menestrals. Com hem dit, s'aprecia sovint la influència inicial que Steinlen va tenir sobre la seva obra dibuixística, i que també es faria evident sobre Picasso. En aquest sentit, Picasso també coneixia l'obra d'aquest il·lustrador a través del seu pare, que sabem que llegia la revista *Gil Blas*.¹²⁰ De fet, la influència de Steinlen seria extraordinària durant un temps, i el seu interès per aquest artista és coincident amb Nonell, sobre qui també va influir en un primer moment. És important assenyalar que, tal com indica Jiménez-Blanco (Jiménez-Blanco 2006, 29), la influència de Steinlen sobre Picasso ja és prèvia al viatge a París, i s'hauria canalitzat a través de revistes. És possible que també a partir de l'obra d'artistes com Nonell, si bé s'intensificarà a París:

Lo que se registra en su obra no es la huella de los impresionistas, ni tampoco puede percibirse aún la admiración por la obra de Cézanne o Gauguin que tanta trascendencia tendrá poco después en su pintura. El poso que deja en su obra el contacto con aquel París de 1901 puede sugerir más bien los nombres de Degas o Toulouse-Lautrec, pero, bien a través de ellos o bien de forma directa, revela sobre todo una presencia fundamental: la de Théophile-Alexandre Steinlen (Jiménez-Blanco 2006, 29).

Però tal com indica la mateixa autora, aquesta influència està molt delimitada en el temps: *Muy poco tiempo después, el sagaz olfato de Picasso le hace saber que la historia está cambiando de rumbo* (Jiménez-Blanco 2006, 29). Al nostre entendre, després d'aquestes primeres influències a París, Picasso detecta que la seva carrera no la pot orientar en una línia que s'aproximava més als artistes gràfics que no pas als referents artístics de primer ordre.

¹¹⁹ Glòria Escala ha analitzat les mateixes temàtiques d'aquest apartat a manera de sèrie, concretament una que anomena "Escenes i tipus populars de Barcelona, del 1894 al 1896", i una segona que titula "Parcs. 1896" (Escala 2010, 116-126).

¹²⁰ Tal com ho demostra un dibuix de Picasso on representa el seu pare de cos sencer. A la butxaca de la gavardina Picasso no s'oblida de situar-hi una revista doblegada, i fins i tot hi posa el títol: *Gil Blas* (MPB 110.032).

Picasso va realitzar un gran nombre de dibuixos d'oficis, per exemple, de traginers, i algun autor com Fontbona planteja que recorda als dibuixos de Nonell.¹²¹ Es coneixen diversos dibuixos similars d'artistes del seu entorn, especialment de Ricard Canals, al capdavant era un tema recurrent en molts artistes. Només uns dies abans d'escriure Picasso la carta al seu amic Bas on desafiava Nonell, precisament *Barcelona Còmica* publicava el dibuix de Nonell "La última primavera" (fig. 100), que evoca alguns dels dibuixos de Picasso del 1897 en una línia similar (fig. 102-103). La vella asseguda en un banc, arraulida i treballant en un paisatge que podria ser un parc, pertany a una iconografia d'allò més popular. Aquesta influència difusa caldria valorar-la en base al prestigi de Nonell, ja que la seva obra ocupava portades sovint, fet que rarament passà amb la de Picasso durant tota l'estada barcelonina.¹²² Per exemple, el dibuix *Dona en un banc*, de tall costumista i amb el típic pulveritzat, on apareixen una àvia en un banc que té cura d'un nadó, fou reproduït en portada per la revista *Álbum Salón* el 1900 (fig. 101).

¹²¹ Fontbona situa aquesta possible influència durant els dies que Picasso s'està a Barcelona, abans d'emprendre el camí cap a Horta:

Quan al maig del 1898 Picasso tornava a ser a Barcelona, és molt plausible que visités l'Exposició General de Belles Arts, que era oberta, i no és aventurat pensar que podia fixar-se en els dibuixos que Isidre Nonell hi portava de París. El dibuix del Traginer que Picasso va fer en aquell moment (Museu Picasso) recorda efectivament el Nonell d'aleshores (Fontbona 2002, 272).

¹²² Exceptuem la il·lustració en portada de *El Liberal* del 1902 amb motiu de les Festes de la Mercè. En tot cas seria una excepció al que fou una regla general.



Fig. 100. Nonell. "La última primavera"

Reproduït a *Barcelona Cómica*, 11 de setembre de 1896



Fig. 101. Nonell. *Dona en un banc*

Tècnica mixta,
9.5 x 12,5 cm

Dibuix reproduït a *Àlbum Saló*n, 1900



Fig. 102. Picasso. *Dona asseguda en un banc, d'esquena*

Barcelona, 1897
Llapis conté sobre paper,
12 x 8 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 103. Picasso. *Croquis*

Barcelona, 1897
Llapis conté sobre paper,
12 x 8 cm

Museu Picasso, Barcelona

Des del punt de vista tècnic, trobem coincidències en algunes obres. D'aquesta anàlisi, en segreguem el tema dels dibuixos *fregits* –que bàsicament tracten temes costumistes i miserabilistes– i ho analitzarem en un capítol específic.¹²³ Alguns dibuixos de Picasso, com *La relliscada* (fig. 106-107), del Museu Picasso de Barcelona, ens mostren com Picasso s'acosta, si no a Nonell, sí al seu estil dibuixístic més característic. Hi detectem la línia arrodonida que perfila els personatges i que ens recorda dibuixos anteriors de Nonell (fig. 104-105). En aquest cas, Picasso s'allunya del seu estil dibuixístic habitual, i de ben segur l'ha manllevat d'algú altre, com feia tot sovint. De la mateixa manera que a l'exposició dels *Quatre Gats* —i en tants altres dibuixos coetanis— adoptà l'estil d'en Casas, en aquest cas semblaria que ha adoptat un model *nonellià*. Fins i tot els personatges masculins de *La relliscada*, d'inspiració obrera, ens evoquen la iconografia de Nonell. Quelcom similar passa amb dibuixos com *Tipus populars* (fig. 108), un dels nombrosos apunts que Picasso prengué durant aquella època i que, en aquest cas, no tenim dubte de la seva localització, ja que està anotada pel mateix artista: “Barcelona”. Però on rau la veritable confluència és en l'interès de tots dos artistes d'esdevenir cronistes d'un món que els atreu plàsticament, que és la seva pròpia quotidianitat.



Fig. 104. Nonell. *A les taules de carn de la Boqueria*, 1894

Carbonet sobre paper,
28,9 x 21,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 105. Nonell. “Escenes de les afores”

Reproduït a *La Vanguardia*, el 29 d'octubre de
1896

¹²³ Vegeu, en aquesta mateixa tesi, el capítol *Els dibuixos fregits*.



Fig.106. Picasso. *La relliscada*
Barcelona, cap al 1899
Llapis i carbonet sobre paper,
19,3 x 24 cm

Museu Picasso , Barcelona



Fig.107. Picasso. *Calc de "La relliscada"*
Barcelona, cap al 1899
Llapis conté sobre paper,
19,3 x 24 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig.108. Picasso. *Tipus populars*
Barcelona, 1898
Llapis conté sobre paper,
22,2 x 32 cm

Museu Picasso, Barcelona

En una altra línia, coneixem alguns dibuixos de Picasso de traç desdibuixat, que volen representar espais amb grups humans. Al dibuix, resolt normalment a llapis, se li apliquen posteriorment taques de colors diversos que li donen un cert aire impressionista. Val a dir que tant l'aplicació del llapis com dels colors manté una certa irregularitat, que dóna frescor a les obres. En aquest sentit prenem com a exemples el dibuix *Mercat* (fig. 109), de Nonell, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, i el dibuix *Merendero* (fig. 110), de Picasso. Certament, com en tantes altres obres de Picasso, no coneixem *Merendero* en color, però una comparativa amb altres dibuixos de Picasso no deixa dubte que estem davant d'obres resoltes de manera molt similar a la citada de Nonell.



Fig.109. Nonell. *Mercat*
Cap a 1897-1900
Llapis conté i aquarel·la sobre paper,
21,6 x 31,3 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig.110. Picasso. *El merendero*,
c.1900
Aquarel·la i llapis sobre paper,
21 x 28 cm

Col·lecció particular

2.2. PASSAVOLANTS I VOYEURS

Un dels temes més reiterats de l'obra dibuixística de Nonell és la crònica social, l'interès pels tipus humans populars de la més diversa condició, però amb una especial tendència als personatges marginals. Es tracta d'un tema que van cultivar altres artistes de l'època, entre ells Ricard Canals, que realitzà dibuixos molt similars als de Nonell. Picasso, més enllà d'algunes confluències temàtiques, ha manllevat quelcom que definia Nonell: la mirada, una mirada desconeguda per ell fins ara. Es tracta d'una mirada que conjuga observació i distància alhora, una mirada punyent i inquisitiva. Picasso, però, hi afegeix gairebé sempre el matís irònic que Nonell normalment eludeix.

Una de les variants –que Picasso la va desenvolupar fins al final de la seva vida– fou la del personatge que es dedica a badar i mirar les dones, el *voyeur*. Aquesta fou una temàtica present a l'obra de Nonell, si bé des d'una subtilitat, i fins i tot respecte, que no detectem en Picasso. El Museu Picasso de Barcelona compta amb obres com *Dama passejant i admirador* (fig. 111), on un senyor es gira, tot caminant, per observar de reüll una atractiva jove. Picasso va realitzar diverses peces similars, però en una de les variants portà el tema a l'extrem, concretament en una sèrie de “vells verds”. Per Picasso no va ser un tema puntual, sinó que hem aplegat diverses versions d'un mateix dibuix, que queda intítulat en un d'ells: “*Un vell vert*” [sic.]. Totes les peces daten de cap al 1899. Dues versions del Museu Picasso de Barcelona semblen inicials, molt esbossades, on el personatge masculí no es podria considerar un *voyeur* en sentit estricte i, tècnicament, s'apropen al dibuix urbà de Steinlen.¹²⁴ Les dues versions que podríem anomenar definitives són la d'Opera Gallery (fig. 113) i la d'una col·lecció particular¹²⁵ (fig. 114). Tècnicament estan resoltes de forma diferent, i a la de la col·lecció particular Picasso perfila en negre un dibuix realitzat amb carbonet i aquarel·la. En canvi, el d'Opera Gallery el resol al pastel, fet que demostra que Picasso s'imposava no només evolucionar en el tema sinó fer-ho provant tècniques diferents. Com a curiositat, la nota d'humor que suposa acolorir el rostre del vell en color verd, tot jugant amb l'expressió popular que dona el títol a

¹²⁴ MPB 110.756 R i MPB 110.781.

¹²⁵ Obra reproduïda a Z.XXI, 60.

aquesta sèrie. Cap al 1899-1900 realitzaria el dibuix *Dona asseguda i voyeur*¹²⁶ (fig. 112), on augmenta el to caricaturesc, al punt que al vell li fa sortir els ulls de les òrbites. Aquest sentit voyeurista el mantingué Picasso tota la vida, per exemple, a la *Suite 347* o la *Suite 156*, sèries de vellesa. En alguns d'aquests gravats el vell *voyeur* dels anys de joventut es convertirà en el mateix artista, una condició que també atribuirà a personatges com el Sant Pare de Roma o el pintor Degas, per exemple.

En certa manera, aquestes obres de Picasso ens recorden peces com *L'Indiscret* (fig. 115), de Nonell. En aquest dibuix un senyor recolzat sobre un arbre mira una jove parella sense cap mena de rubor. *L'indiscret* ha estat datat el 1897, però a Nonell li coneixem alguna obra anterior, com *Un infeliç* (fig. 116), de cap al 1896, i propietat del Museu Nacional d'Art de Catalunya. En aquest dibuix gairebé no hi ha l'interès lúbric per part del personatge masculí —com passa amb els de Picasso—, talment sembla com si es creuessin dos móns diferents.

¹²⁶ Aquest dibuix forma part d'un llibre inventari del Musée Picasso de París (MPP 1990.93), que va ser realitzat durant el període 1899-1900.



Fig. 111. Picasso. *Dama passejant i admirador*
Barcelona, 1899-1900
Llapis conté sobre paper,
31,7 x 22,4 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 112. Picasso. *Dona asseguda i voyeur*
Barcelona, 1899-1900
Carbonet i oli sobre paper,
30,5 x 21 cm

Musée Picasso París



Fig. 113. Picasso. *Un vell verd*
Barcelona, c. 1899
Pastel sobre paper,
8,8 x 15,7 cm

Opera Gallery, París



Fig. 114. Picasso. "Un vell verd"
Barcelona, 1899
Carbonet i aquarel·la sobre paper,
32,3 x 24,8 cm

Col·lecció particular



Fig.115. Nonell. *L'Indiscret*, 1897
Pastel, aquarel·la i fons pulveritzat,
33,5 x 22 cm

Col·lecció particular



Fig.116. Nonell. *Un infeliç*
Cap a 1896
Llapis conté i carbonet sobre paper,
28,5 x 21,4 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya

2.3. LA MIRADA DE L'ESPECTADOR

Una altra iconografia comuna és la de l'espectador, ben habitual en artistes referents de tots dos, com Toulouse-Lautrec o Daumier. Coneixem alguns dibuixos de Nonell i Picasso que respiren el mateix aroma parisenc si bé alguns foren realitzats a Barcelona. La tria del tema és original per ell mateix: el contrapunt modern que suposa que el que mira —espectador— esdevé protagonista de l'obra. L'artista gira la mirada cap a un subjecte en principi subsidiari de l'espectacle. Es tracta d'escenes de llotja, amb una perspectiva en diagonal i un interès especial a mostrar el perfil angulós o en escorç del públic.

Molts d'aquests dibuixos els hauria pogut veure Picasso en revistes de l'època, on van ser reproduïdes escenes similars, algunes de Nonell.¹²⁷ Veiem escenes de Nonell a revistes com *Barcelona Cómica*, per exemple, "La tarde de domingo en el café concierto" (fig. 117). És important subratllar que aquesta il·lustració aparegué el juny del 1897; per tant, uns mesos abans que Picasso fes la menció a Nonell i *Barcelona Cómica* a la seva carta a Bas. Se'n coneixen moltes d'altres, de Nonell, sobretot d'anys posteriors (fig. 118). Però volem significar una diferència: mentre els protagonistes de Nonell pertanyen a classes mitjanes o baixes, Picasso alterna les altes i les baixes. Picasso s'interessà pel tema i realitzà abundants dibuixos semblants, per exemple, *La llotja*¹²⁸ (fig. 119), una obra no gaire reproduïda i que es conserva al Rijksmuseum Kröller-Müller de Otterlo. Aquesta mirada envers l'espectador la comparteix amb Carles Casagemas, que féu d'aquest tema una de les seves peces postreres, sinó la darrera: es tracta d'una nota del natural que realitzà a l'interior del *Café de España*, a Màlaga (Vallès 2014, 196). Hi reproduceix una perspectiva similar, al capdavant no deixa de ser una de les activitats dels cafès: anar-hi a ser mirats, però, sobretot, a mirar. És gairebé segur que aquesta obra fou realitzada al mateix temps que *La llotja*. Picasso va realitzar també diverses peces semblants durant els primers anys del segle XX, en una línia similar (fig. 120).

¹²⁷ Glòria Escala reproduceix diversos dibuixos vinculats a aquesta sèrie, que ella anomena "Espectadors de teatre". El gruix d'aquests dibuixos foren realitzats entre els anys 1908 i 1909, però n'hi d'altres d'anteriors, sobretot entre 1897 i 1904 (Escala 2010, 145-149).

¹²⁸ Obra reproduïda a Z.XXI, 244.



Fig. 117. Nonell. "La tarde de domingo en el
café concierto"

Barcelona, 1897

Reproduït a *Barcelona Còmica*, 26 de juny
de 1897



Fig. 118. Nonell. *A l'Edén*,
Barcelona, 1903

Carbonet sobre paper,
22 x 31,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 119. Picasso. *La llotja*
Málaga, 1901

Carbonet i guaix sobre paper,
20,7 x 35,7 cm

Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo



Fig. 120. Picasso. *Dues dones assegudes i
home dempeus*

París, 1901

Tinta sobre paper,
32,4 x 49,5 cm

The Norton Simon Museum, Pasadena

3. ELS DIBUIXOS *FREGITS*

3.1. EL PRESTIGI DEL DIBUIX. NONELL, PIONER DELS *FREGITS*

Quan Picasso arribà a Catalunya contactà amb Casas i Nonell, dos artistes de generacions diferents que tenien en comú un especial interès per la tècnica dibuixística, i de la qual eren autèntics virtuosos.¹²⁹ Si bé tant l'un com l'altre també van cultivar l'oli, el cert és que van donar una gran importància al dibuix i a la seva condició de tècnica major i no subsidiària o complementària a la pintura. Amb personalitats com Casas i Nonell, Picasso s'adona, probablement per primer cop a la seva carrera artística, que el dibuix per ell mateix té entitat suficient per ser per una obra final. Si bé Picasso s'allunyà aviat de la lliçó de Casas —amb ella es va presentar socialment en la seva primera exposició als *Quatre Gats*— la influència sobre la seva obra primerenca és notòria. Nonell, que estava lluny de les propostes de Casas, seria possiblement el més dotat entre els membres de generació postmodernista, a la qual, encara que més jove, pertanyia Picasso. Recordem que Picasso era fill d'un professor i conservador de Belles Arts que, tot i que entenia que el dibuix era una base important de la formació de qualsevol artista, el veia més viat com un pas cap a l'obra realment acabada, que seria executada normalment a l'oli. Dintre de l'obra de Nonell, cal destacar la importància del dibuix com a tècnica final per ella mateixa, no debades abans de l'any 1902 la seva obra dibuixística representa el cos central de la seva obra.

D'aquests dos artistes, Picasso va imitar-ne puntualment l'estil amb el mateix objectiu de sempre, com a repte per demostrar-se a ell mateix que era capaç d'apariar-se amb els millors. I Casas i Nonell ho eren. Un cop superat el repte, abandonava l'interès per aquell artista. De Casas se n'oblidà el 1900 i de Nonell, uns anys més tard. Al contrari de Casas, de Nonell li interessaven aspectes que anaven més enllà del dibuix, per aquest motiu la seva influència perdurarà més enllà en el

¹²⁹ Joan Merli, sense referir-se exactament al dibuix, considera Casas i Nonell els grans referents de Picasso: *En Barcelona halla Picasso, la primera vez, la semilla germinal de su principio y los maestros que se amoldan a su peculiar idiosincrasia: Ramon Casas e Isidre Nonell* (Merli 1948, 67).

temps. Picasso coneix molt aviat els misteris del dibuix, tal com es pot comprovar en la seva obra d'adolescència, ja a la Corunya (Pardo 2015, 67-123). En aquest sentit és especialment important el fons del Museu Picasso de Barcelona, clau per estudiar l'època de formació de l'artista, principalment a través dels seus milers de dibuixos.

Un dels terrenys d'influència directa de Nonell sobre Picasso es donà en els llegendaris dibuixos *fregits*, sobre els quals la majoria dels autors atribueixen la paternitat —i fins i tot el nom— a Isidre Nonell. Però aquesta influència va tenir una mena de frontissa en la figura de Carles Casagemas, que coneixia Nonell amb anterioritat a Picasso. Nonell exercí un paper clau sobre l'obra de Casagemas, tal com es pot comprovar tot veient la seva obra. Sobre la relació de Casagemas i Nonell, ens en parla més la seva obra que no pas els testimonis que ens han arribat. Alfred Opisso, des de les pàgines de *La Vanguardia*, donà a entendre que l'obra de Casagemas s'assemblava massa a la d'algú altre, sense donar el nom d'Isidre Nonell (Opisso 1900, 5). Tots dos van mantenir una bona relació personal, és possible que ja existís cap a l'any 1896, ja que Casagemas es vinculà a la *Colla del Safrà*, una relació que podria estar condicionada també per l'amistat de Casagemas amb Joaquim Mir. Casagemas s'abeurà en Nonell en diversos temes i tècniques, tot destacant l'interès pels marges de la societat i també pel seu vessant més costumista. Tècnicament, podria haver estat influït pels seus recursos japonitzants, i molt especialment pel que es coneix com a dibuixos *fregits*, com en el cas de Picasso. Quan es parla d'aquest procediment o mètode artístic —malgrat que el mot no seria exacte, no en coneixem d'altre per entendre'ns— el pioner seria Isidre Nonell, i un temps després el seguirien Ramon Pichot, Joaquim Sunyer, Ricard Canals, Casagemas i, posteriorment, Picasso, si bé és complicat delimitar les dates exactes (Fontbona 2014, 17). De tota manera, a través de Casagemas, tots dos amics van veure emprar aquesta tècnica a Nonell, de qui l'haurien après, tal com ho han afirmat tants experts, com per exemple, Malén Gual (Gual 1997, 186) o Francesc Fontbona (Fontbona 2001, 224-225).

Segons Glòria Escala:

L'aportació més important que fa Nonell amb els cretins són els "fregits", un procediment mixt inventat per ell, en què combinà tècniques tradicionals del dibuix (llapis, carbonet, pastels...) amb un acabat final d'aparença pictòrica a

base d'olis, betums, laques, vernissos o coles. Els dibuixos tractats amb aquest procediment es van denominar "fregits" pel seu aspecte oliós i espurnejant. Una denominació tan metafòrica com imprecisa i que potser no era més que un stratagema, probablement adoptat pel mateix artista, per mantenir en secret la manera que permetia obtenir uns acabats tan suggeridors i originals (Escala 2014, 169).

Per exemple, John Richardson, que nega tota influència de Nonell durant l'època blava però no planteja cap dubte respecte a l'origen dels dibuixos *fregits* a l'obra de Picasso, que la situa en els ensenyaments de Nonell:

Solían pasar los domingos por la tarde en la casa de Casagemas haciendo dibujos "fritos": dibujos que freían en aceite para darles una pátina de antigüedad. Nonell era un experto en estos trucos de viejo falsificador y se los enseñó a Picasso; de ahí el aspecto nonelliano de los últimos dibujos fritos que se conservan (Richardson 1991, 135-137).

Richardson fins i tot cita un parell de dibuixos de Picasso que considera *fregits*, *El divan* i *Vella*, que els analitzarem més endavant. Això situa Picasso dintre de la reduïda nòmina d'artistes, encapçalada per Nonell, que s'afegiren a aquesta singular pràctica. Cal advertir que l'apel·latiu *fregit* no respon al procediment o a la tècnica d'execució —encara no determinada químicament, i de ben segur amb diverses variants en funció de l'artista—, sinó a l'efecte final produït sobre el dibuix. Per tant, fem un concepte ampli de *fregit* a falta de nous estudis sobre el tema que ajudin a delimitar-lo. Sigui com vulgui, ben lluny de la versió que afirmava que els dibuixos eren fregits amb oli en un recipient. En realitat sembla que consistia a aplicar sobre el paper una mena de vernís (també podria tractar-se d'olis, o fins i tot d'algun fixador, segons el cas), que li atorgava una mena de pàtina d'antiguitat, o l'efecte *àmbar*, com ho batejà algun crític de l'època.

Ens han arribat diversos testimonis que ens parlen de la manera com al taller de Casagemas es realitzaven dibuixos *fregits*. La llegenda feia referència a dibuixos que es passaven per una paella amb oli bullent, però sembla que es tractava més aviat d'una idea romàntica sense cap base física. Aquesta és la versió que ha

circulat, reproduïda per autors com Jardí,¹³⁰ Richardson¹³¹ o Palau i Fabre,¹³² entre d'altres.

Però estudis més recents han posat en qüestió aquest procediment. Cecília Vidal, que ha estudiat aquesta tècnica a partir de diverses obres, ha escrit sobre el tema dels *fregits*.¹³³ I la seva opinió trenca amb aquesta llegenda:

Aunque como anécdota es divertida, no creemos que en realidad fueran así las cosas, pues en los diversos dibujos que se consideran fregits y que hemos tenido ocasión de ver y estudiar, pese a presentar un alto grado de acidez producida por el barniz final, no parece que hayan sido sometidos a altas temperaturas, dado que el papel es un material fácilmente inflamable, y ninguno de ellos presenta ninguna mancha ni rastro de aceite (Vidal 2000, 47).

Malgrat això, i després de diverses proves, el misteri continua:

Pero, desgraciadamente, después de muchas pruebas aún no se ha podido determinar de manera exacta cuáles eran los materiales y la técnica utilizada por Nonell en lo que todo el mundo llama fregits. Tan sólo podemos, eso sí, hacer suposiciones y dar nuestra opinión, ya que es tan personal y viva su “manera” de realizar los dibujos que es difícilísimo desvelar su misterio (Vidal 2000, 48).

D'acord amb un testimoni directe de qui fou amic Nonell i que es movia en el seu entorn, l'escenògraf i artista Josep Rocarol, aquest seria el procés:

Haig de recular a parlar del dibuixos de “cretins” fets per en Nonell. En deien, i ell també, dibuixos “fregits” i veritablement ho eren. Una vegada fet el

¹³⁰ Jardí parla d'un *procedimiento que él había adoptado y que consistía en sumergir el dibujo, ya acabado, en un baño de aceite de pintor* (Jardí 1984, 46).

¹³¹ Richardson segueix aquesta mateixa llegenda i afirma que es tractava de *dibujos que freían en aceite para darles una patina de antigüedad. Nonell era un experto en estos trucos de viejo falsificador y se los enseñó a Picasso* (Richardson 1991, 135-137)

¹³² *Sembla que fou en aquest pis estudi de Casagemas, segons testimoniatge de Vidal Ventosa, on es va fer, per primera vegada, la provatura dels “fregits”. Ells anomenaven així [...] els dibuixos, que, duts per la curiositat i per l'afany d'innovació (qui sap si també per tal de fixar el material o donar a l'obra un aire vetust), fregien, en una paella, amb oli bullent, com si es tractés de fer un ou ferrat* (Palau 1971, 77).

¹³³ Cecília Vidal ha escrit un dels pocs articles que tracten el tema dels *fregits*, amb motiu de l'exposició monogràfica de Nonell al MNAC l'any 2000. Es titula “Els dibuixos de Nonell (Aproximació a la seva tècnica i procediment)”, i dedica unes quantes pàgines als *fregits* (Vidal 2000, 43-51).

dibuix, generalment l'acoloria lleument i hi tirava l'oli bullent. Quedaven una mica lluents, com envernissats, i es tornaven d'una entonació tirant a pintura vella (Rocarol 1999, 34).

Aquesta explicació podria estar vinculada al revers del dibuix de Casagemas, *Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure* (fig. 121), on el mateix artista deixà escrites unes enigmàtiques anotacions que, a causa del contingut, podrien estar relacionades amb el procés de creació de la peça: “*La expansión – Hebullición – Filtración – / C... [il·legible] (180°) – Aplicaciones*” (fig. 122). És probable que no hi hagués un sol procediment, sinó que moltes de les obres que coneixem com a *fregits* probablement no sempre responien a un procés concret, sinó a provatures o intents diversos, de ben segur que no sempre amb idèntics resultats.



Fig. 121. Carles Casagemas. *Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure*, c. 1897-1899
Llapis conté, llapis grafit i tinta xinesa sobre paper envernissat posteriorment (*fregit*),
10,9 x 16 cm

Museu Picasso, Barcelona

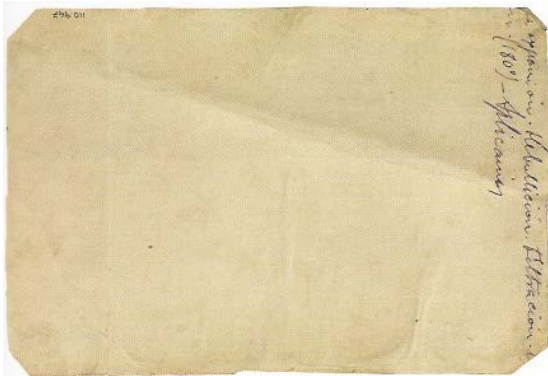


Fig. 122. Carles Casagemas. *Revers de Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure*

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 123. Nonell. *Sagristà repartint almoines*,
1898
Ploma, pastel, aquarel·la i envernissat,
30,5 x 40,5 cm

Col·lecció El Conventet, Barcelona



Fig. 124. Carles Casagemas. *Casa de cites*,
c.1900
Carbonet, llapis conté i llapis grafit sobre paper,
envernissat (*fregit*),
21,3 x 16,4 cm

Col·lecció El Conventet, Barcelona

3.2. ELS FREGITS DE CASAGEMAS I PICASSO

L'Estudi en profunditat de l'obra pictòrica de Casagemas ens ha permès entrar en profunditat en alguns aspectes del seu dibuix, especialment la tècnica dels *fregits*. La proximitat de Casagemas amb Picasso –més de dos anys junts i compartint estudi— ens revela que es tracta d'un personatge determinant en l'apropament de Picasso a Nonell, també en relació amb el tema dels *fregits*. Fet fins ara inconnegut, durant la recerca portada a terme amb motiu de l'exposició *Carles Casagemas. L'Artista sota el mite*, hem inventariat un total de cinc dibuixos de Casagemas que entrarien en aquesta categoria –difusa des d'un punt de vista terminològic, com hem vist— de dibuixos *fregits*. Són els següents: *Pastor pirinenc* (fig. 126), *Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure*, *Escena de carrer*¹³⁴, *Casa de cites* (fig. 124) i *Paisatge amb edifici*¹³⁵. Proposem com a exercici mirar seqüencialment els quatre primers per



Fig. 125. Nonell. *Cretina de Boí*, 1896-1897
Ploma, aquarel·la, tinta pulveritzada i llapis de color,
30 x 31,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 126. Carles Casagemas. *Pastor pirinenc*,
1896-1898
Llapis conté, carbonet, tinta i vernís sobre paper
(*fregit*),
12 x 17,7 cm

Col·lecció particular

¹³⁴ Vegeu p. 275.

¹³⁵ Cau Ferrat de Sitges (Inv.30.707).

adonar-se fins a quin punt la influència de Nonell era notòria en Casagemas (fig. 125). Resulta eloqüent que, dels cinc dibuixos *fregits* que coneixem de Casagemas, quatre siguin completament *nonellians*. Per tant, la rellevància de Casagemas a l'efecte d'aquesta tècnica ve donada no només perquè ajudà a que Picasso s'hi familiaritzés, sinó també pel nombre de peces que ens han arribat. Si tenim en compte que morí als vint anys, que produí només durant els quatre o cinc darrers i que es perdé molta obra, convenim que cinc és un bon nombre.

A dia d'avui, mai s'ha analitzat monogràficament l'existència de dibuixos *fregits* a l'obra picassiana, molt probablement perquè són gairebé exclusius de l'època barcelonina i perquè és una tècnica que s'ha associat, sobretot, a Nonell. De tota manera, dos factors fan que a aquest epígraf li haguem d'atorgar una naturalesa provisional i aproximativa. En primer lloc, la ja citada indefinició del concepte *fregit*, i en segon terme la dificultat d'accedir a l'estudi de les peces per estar en col·leccions particulars o de difícil accés. Per tant, mantenim per al concepte *fregit* l'accepció lligada a l'efecte produït sobre el paper, fet que ens torna a portar cap un grup molt concret d'obres de Picasso.

Picasso fou el propietari d'un dibuix *fregit* de Casagemas, *Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure*, que hem citat més amunt i que duu al revers unes anotacions que semblen remetre a un possible procediment d'execució. De fet, els *fregits* de Picasso es podrien fixar tots ells en una forquilla situada entre 1899 i 1900. Insistim en que potser no tots responien a una mateixa execució, doncs la temàtica dels *fregits* mai s'ha analitzat en profunditat. A continuació, referirem alguns dels dibuixos *fregits* que ens han arribat de Picasso que no presenten els deutes iconogràfics nonellians tan clamorosos com els de Casagemas però que, en canvi, ens l'evoquen igualment. Entre els *fregits* de Picasso tenim *El divan*¹³⁶, del Museu Picasso de Barcelona, una de les peces més emblemàtiques de l'artista. Aquesta obra emparenta amb la producció coetània de Casagemas, especialment amb *Casa de Cites*, del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Molt proper a *El divan*, però més fosc encara, tenim el dibuix *Cafè-Concert* (fig. 127), del Los Angeles County Museum of Art. També és un pastel que ha estat envernissat amb posterioritat, si bé es troba enganxat sobre tela.

¹³⁶ MPB 4.267

En aquest cas, el vernís ajuda a construir l'atmosfera, necessàriament carregada i reclosa, com corresponia a l'espai que calia representar. És probable que sigui coetani dels *dos cafès-concert de baixa estofa* —amb aquests termes el citaren Pujulà i Vallès a la seva crítica (Pujulà i Vallès 1900, portada)—, que Casagemas penjà als *Quatre Gats* el juliol-agost del 1900 i que, dissortadament, no ens han arribat.

Una de les peces més emblemàtiques, i de major format, és el dibuix *L'Almoina* (fig. 128), que sens dubte podem datar entre finals de 1899 i principis de 1900. *L'Almoina* respon a un tema explícitament miserabilista, on un vianant —amb una anatomia que ens evoca Casagemas, per cert— dóna almoina a una vella. Picasso —més donat a l'anècdota— situa en segon terme el contrapunt frívol de la celebració, potser per emfasitzar el contrast. Un altre dibuix que podria ser un fregit és *Merendero* (fig. 129), un magnífic pastel del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Es tracta d'una obra certament *nonelliana*, de tall expressionista, amb una gran capacitat de creació d'atmosfera a partir de colors impactants que es veuen reforçats per l'efecte d'envelliment del paper. Picasso en realitzaria d'altres, com per exemple, *Vella*, del Museu Picasso de Barcelona, que es tracta probablement d'un dels seus darrers *fregits*, que fou realitzat a París. Al seu revers hi consta una dedicatòria a Pere Mañach, el seu primer marxant, a qui conegué el 1900. Picasso conegué Mañach a través de Nonell i és molt possible que el marxant tingués una certa admiració per aquests dibuixos de Nonell, d'altra manera potser no li hagués dedicat. El rostre de la vella coincideix amb algun dels personatges femenins de Nonell, però també amb un parell de dibuixos de Casagemas, *Escena de carrer* i *Tres homes, ja vells, a l'aire lliure*. Picasso li aplica tinta al rostre, tal com fa Casagemas, i posteriorment li aplica el vernís.¹³⁷ Existeix una característica comuna a tots els *fregits* de Picasso que hem pogut identificar: tots ells responen a temàtiques o bé fosques o bé de tall miserabilista. És a dir, es produeix una identificació automàtica entre tema i tècnica. En canvi, al contrari de Casagemas, no es produeixen les paràfrasis tan explícites de Nonell, ja que Picasso tenia molta cura de no ser titllat de seguidor de cap artista.

És molt eloqüent observar com aquesta tècnica emprada per Casagemas i Picasso, seguint l'exemple de Nonell, no tindria massa més recorregut en el temps.

¹³⁷ L'anàlisi d'aquest dibuix, pel fet de ser realitzat a París, el realitzarem també més endavant. Vegeu, en aquesta tesi, el capítol *Nonell i Picasso a França. Exposicions conjuntes*, p. 274-275.

Casagemas mor el 1901 i, de fet, no hem identificat cap *fregit* de Picasso més enllà d'aquest any. Per descomptat, hi ha un treball a fer en profunditat sobre el tema dels *fregits* (que implicaria historiadors, químics i restauradors), però les recerques dutes a terme amb motiu d'aquesta tesi no ens han permès localitzar més *fregits* de Picasso a partir d'aquesta data. És a dir que l'ús d'aquesta tècnica probablement se circumscriuria als anys de contacte amb Casagemas i poc més, fet que ens fa pensar que fou una tècnica que compartiren de forma gairebé paral·lela i sota l'ègida de Nonell.



Fig. 127. Picasso. *Café-Concert*,
c.1900

Pastel sobre paper, envernissat posteriorment i enganxat sobre tela,
21,2 x 26,3 cm

Los Ángeles County Museum of Art

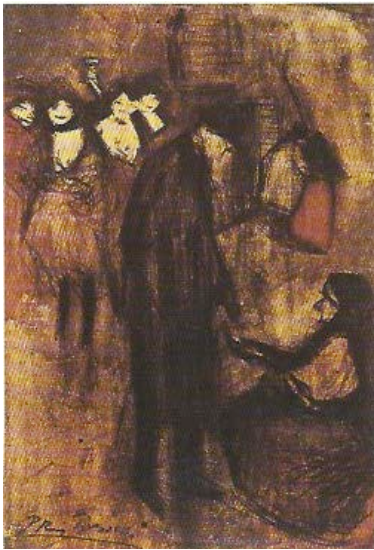


Fig. 128. Picasso. *L'Almoïna*

Barcelona, 1899-1900

Carbonet, llapis de color envernissat, enganxat sobre tela,
47 x 31,8 cm

Col·lecció particular



Fig. 129. Picasso. *Merendero*

Barcelona, 1900

Ceres, pastel, carbonet y llapis sobre cartró,
24,6 x 30,6

Museo de Bellas Artes de Bilbao

4. EL MISERABILISME I. LA GÈNESI

En el capítol introductori hem fet una menció especial al paper de Nonell com a referent del miserabilisme, que vindria a completar l'argumentari que aquí despleguem.¹³⁸ L'interès pel miserabilisme, amb diferents nivells i registres, s'havia vingut manifestant sobre Picasso amb anterioritat al blau, tal com intentem demostrar en aquesta tesi. El fet que aquest extrem no s'hagi reconegut àmpliament és a causa del fet que aquesta producció es vehiculà, bàsicament, sobre l'obra menor, mentre que l'obra major anava en una altra línia. En aquesta tesi mirem de reproduir obres de Picasso rarament publicades en catàlegs a l'ús (que normalment se centren en allò a bastament conegut), i volem demostrar com la producció miserabilista anterior a la tardor de 1901 és extraordinària i d'una gran solidesa.

En tot cas, altres artistes de l'entorn més immediat de Picasso, fins i tot aquells que no ho tenen com a una temàtica habitual, tracten més o menys tangencialment el miserabilisme. Per exemple, ho veiem en certs exemples de l'obra de Xavier Gosé (fig. 130) o Ricard Opisso (fig. 131), que coneixem sobretot per una producció de caire més mundà, allunyada d'aquest univers *lumpen*. Agafem aquests dos casos com a exemple, perquè resulta interessant constatar que, quan s'apropen puntualment a aquest univers, les seves obres respiren un cert aroma nonellià. A *Gent de suburbi*, de Gosé, empra un cromatisme i una iconografia femenina molt pròpia de Nonell, així com el pulveritzat. I, pel que fa al dibuix d'Opisso, es correspon amb qualsevol dels abundants dibuixos de Nonell, pel tema, però també pel tractament de la perspectiva. Picasso també s'hi apropà i hauria pogut evolucionar en una altra línia (com Gosé i Opisso), però, en canvi, persistí durant més temps en aquesta línia. De fet, malgrat els precedents que citarem, l'obra miserabilista de Picasso comença amb una certa sistematicitat cap a l'any 1899. Aquí hauríem d'incloure molts altres artistes, però, si ens centrem en personatges d'intersecció entre Picasso i Nonell, caldria citar els noms de Joaquim Biosca (fig. 132) i Carles

¹³⁸ Vegeu en aquesta tesi l'epígraf "Nonell, referent del postmodernisme i del miserabilisme", p. 65-68.

Casagemas¹³⁹, el primer dels quals formaria part del grup d'*Els Negres*, que seguirien la petja de Nonell.

Nonell abanderà en aquella època el paper de cronista no només dels miserables a nivell individual, sinó també dels grups marginals, entre els quals podríem identificar com a més representatius els següents: els cretins i malalts de goll, els repatriats de la guerra de Cuba i, per descomptat, els gitanos. Però, a excepció dels cretins, en cap cas fou l'únic representant: per exemple, pel que fa als repatriats, també fou treballat per artistes com Lluís Graner o Ramon Casas. Nonell, durant els seus inicis, probablement es va començar a interessar pels mendicants durant les seves classes amb Lluís Graner, que ja utilitzava miserables del carrer com a models.¹⁴⁰

Pel que fa a les obres de Picasso en la línia miserabilista, trobem els seus orígens a la Corunya: retrats de vells que li servien de model, llogats pel pare, entre els quals destaca *El captaire de la gorra*, del Musée Picasso de París.¹⁴¹ El mateix any 1895, a Màlaga, realitzà una de les peces més importants, *El vell pescador*¹⁴², un oli del Museu de Montserrat que, per la composició i el treball psicològic, anticipa el període blau. Ja a Barcelona, d'olis picassians d'aquesta temàtica se'n coneixen poquíssims, per exemple, el primerenc *L'Almoïna* (fig. 133)¹⁴³, del període 1895-1896. Representa una parella fent caritat a una dona que es vincla servilment. Entre els dibuixos, gairebé tots de petit format, destaca el *fregit* de títol homònim *L'Almoïna*, que ja hem analitzat en el seu moment.¹⁴⁴ En aquesta obra convergeixen la temàtica (miserabilisme) i la tècnica (*fregit*), fet que l'apropa especialment a Nonell.

Alguns experts també han situat la influència de Nonell sobre Picasso en la peculiar producció fosca i tènica del període 1899-1900. És el període que Palau i Fabre ha batejat com a *època tenebrista* i en el qual sovintegen obres vinculades a la malaltia o la mort. Com a tema no resulta novedós a l'obra picassiana, però es produeix una

¹³⁹ Respecte a les figures de Casagemas i Biosca, vegeu l'epígraf *Factors de vinculació mediata: artistes epígons i crítics favorables*, p. 68-72.

¹⁴⁰ En Lluís Graner, qui sembla iniciar-lo en aquell sentit realista que per sempre més havia de trobar-se en la seva obra. Per la primera volta veu en Nonell que és la millor escola la directa visió de les coses, com són, i no pas deformades per l'artifici. Els models de can Graner són pobres vinguts del carrer, no els professionals que ofereixen sempre una mateixa posa estudiada (Plana 1917, 24-25).

¹⁴¹ MP 1

¹⁴² Obra reproduïda a Z.I, 1

¹⁴³ Obra reproduïda a Z. XXI, 52

¹⁴⁴ Vegeu, en aquesta mateixa tesi, el capítol *Els dibuixos fregits*.

mutació en el llenguatge emprat: el to acadèmic i figuratiu de *Ciència i Caritat*, per exemple, és substituït per obres de tall expressionista, que tindrien el seu punt àlgid amb la gran tela *Darrers moments*. Autors com John Richardson han situat en aquest període la influència de Nonell sobre Picasso. Richardson, que curiosament nega la influència de Nonell durant el període blau i acusa de “xovinista” a qui ho fa, li atribueix, en canvi, una incidència anterior, precisament durant aquest període: *El borroso claroscuro de Pobres Genios y Últimos momentos parece derivar de los dibujos realizados por Nonell en la década de 1890* (Richardson 1991, 137). En aquest moment Picasso pinta obres com *El nou-nat mort*, *Prop d'un mort* o la citada *Pobres Genios*, que al nostre entendre no estan tan properes a Nonell sinó a artistes com Edward Munch.



Fig. 130. Xavier Gosé. *Gent de suburbi*
c.1900

Carbó, pastel i aiguada sobre paper,
32 x 22 cm (òval)

Col·lecció Artur Ramon, Barcelona



Fig. 131. Ricard Opisso. *Dona asseguda en un pedrís, inclinada cap endavant, dormint.*

No firmat ni datat
Llapis conté sobre paper,
14,9 x 10,9 cm

Col·lecció particular



Fig. 132. Joaquim Biosca. *Dona pidolant*
Barcelona, 1902

Carbonet sobre paper,
21 x 14 cm

Col·lecció particular



Fig. 133. Picasso. *L'Almoïna*
Barcelona, 1895-1896

Oli sobre tela,
18,5 x 23 cm

Col·lecció particular

4.1. PICASSO, “PINTOR DE LA MISÈRIA HUMANA”.

INTITULACIONS MORALITZADORES

Una obra de petit format de Picasso ha resultat una sort de manifestació de principis. L'any 1900, poc abans del primer viatge a París, en un dibuix netament modernista, Picasso s'autoretrata amb la intitulació *Pictor-n misere humane (sic)* (fig. 134).¹⁴⁵ Pel que fa a la datació d'aquesta obra, no en tenim cap dubte, perquè el propi artista hi anotà la numeració romana (*MCM*, o sigui 1900). Qualsevol jove artista català o resident a Catalunya sabia perfectament que —i aquí requerim un exercici de contextualització— el pintor de la misèria humana per excel·lència en l'àmbit català era Nonell, i encara ho seria més en els anys posteriors. Amb aquesta autodenominació —gairebé un any anterior a l'inici del blau—, Picasso ja fixa la seva posició al respecte. En definitiva, un artista aleshores desconegut s'autoretrata com a pintor de la misèria humana en un moment en què sap perfectament qui és qui ostenta aquest honor *in pectore* en l'àmbit català, i no és ell. Cal recordar que —i això Picasso no ho desconeixia— Nonell era reconegut com el pintor dels cretins (1896), posteriorment dels marginals en general, entre els quals els repatriats invàlids (1898), totes dues sèries exhibides en espais tan públics com el Saló de *La Vanguardia* o els *Quatre Gats*.¹⁴⁶

És per això que aquest autoretrat, més enllà de la modèstia del seu format, transmet un missatge que trenca amb la seva producció artística anterior. Picasso opta de forma explícita per convertir-se en cronista del *lumpen*, del marginal, de la “misèria humana”. I aquesta opció no la podem centrar només en una accepció del mot “misèria”, sinó que cal fer-lo extensiu —perquè així es manifesta en l'obra de Picasso— a qualsevol derivació, que abastaria també l'exhibició de l'opulència, la caritat mal entesa i d'altres vessants que podrien merèixer aquesta consideració. De totes aquestes variants, en trobarem exemples a l'obra picassiana anterior al blau.

¹⁴⁵ Aquesta obra fou subhastada per Christie's el 18 de maig del 1983, lot 135.

¹⁴⁶ Aquesta darrera exposició Picasso no l'hauria vist en directe, perquè es trobava a Horta. Nonell hi exposà una vuitantena de dibuixos, i si bé no resultà un èxit de vendes, li va servir per fer-se un espai dintre de l'art català, gràcies a les bones crítiques que va rebre.

Recordem que, a l'any 1901, l'obra madrilenya i parisenca prèvia al període blau bascula sobre aquests temes de forma obsessiva: les dones altives, profusament enjoiades, els vells festejant jovenetes, tot plegat marcat per un vitriolisme i una acidesa que revelen, fins i tot, un cert desencant amb la condició humana. En aquest sentit, la *Dona blava*, del Museu Reina Sofia de Madrid, n'és un exemple pregon, gairebé tant com la peripècia que acompanya l'obra. L'esguard distant, el rostre lleugerament estrafet, així com l'exageració del vestit, li confereixen una imatge que no deixa d'interpel·lar-nos sobre la condició humana. Picasso finalitzà l'estada a Madrid i ni tan sols esperà a la sortida a la llum del darrer número de la revista *Arte Joven*. Aquesta obra la presentà a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid d'aquell 1901. Ni pel tema ni per la factura era una obra per ser presentada a una competició, però Picasso ho féu, molt probablement per acontentar el seu pare, que l'havia encaminat en la carrera dels honors acadèmics. Però aquella proposta era gairebé una facècia, una crítica en tota regla. Dos circumstàncies ho confirmen: Picasso mai més es presentaria a una exposició nacional per competir, i ni tan sols es preocuparia de recollir l'obra, que no fou descoberta fins molts anys més tard. I ni aleshores no se li va passar pel cap reclamar-la.

A aquesta autodenominació com a pintor de la misèria humana cal afegir una altra idea, també suggerida pel mateix Picasso, la de *Petit Goya*. Així ho explica Miquel Utrillo a la seva crítica de juny de 1901:

En Picasso qu'encara no té vint anys, fins té sort amb el motiu que l'hi han tret á París [...] ha suggerit als seus companys francesos el nom de Petit Goya amb el qu'el anomenan amistosament (Utrillo 1901, 17).

Si tenim en compte què representava Goya per als francesos i per al miserabilisme, cal admetre que Picasso estava mostrant molt clarament quina era la seva orientació artística i, sobretot, la dimensió de la seva ambició.



Fig. 134. *Picasso. Autoretrat (Pintor de la misèria humana)*

Barcelona, 1900

Llapis i tinta sèpia sobre paper,
20,5 x 12,6 cm

Col·lecció particular

Molt rarament, durant la seva carrera, Picasso ha intitulat obres amb tanta profusió com ho féu amb la paraula “caridad” durant el període 1899-1900, precisament una de les temàtiques icòniques de Nonell. Entre altres obres que inclouen la paraula “caridad” de manera explícita, tenim alguns dibuixos del Museu Picasso de Barcelona, per exemple, un parell d’escenes de carrer on la persona que fa caritat a un grup de pobres no és un ric sinó un treballador, potser d’una condició social no més elevada que els pobres (fig. 135). Cal citar també un dibuix on Picasso apareix autoretratat com a faraó, on un senyor extremadament gras dóna caritat a un captaire (fig. 136).¹⁴⁷

L’any 1901 Picasso torna a intitular un dibuix amb un tema de justícia social, *Desigualdad* (fig. 137),¹⁴⁸ realitzat pels encontorns de Madrid. Picasso, tot just arribat a Madrid l’any 1901, realitzà un viatge pels seus voltants, i molt especialment per Toledo. Durant aquell trajecte, s’interessà pels camperols que s’anava trobant per diferents indrets i que immortalitzà en diversos dibuixos, com el que ens ocupa. Ara bé, el valor afegit de *Desigualdad* consisteix en el fet que, al contrari dels altres, Picasso no es queda amb el tipisme del ruralisme castellà, sinó que estableix un judici de caire social, és a dir, aquest dibuix relliga amb les preocupacions socials manifestades per Picasso durant els seus anys de joventut.

¹⁴⁷ Obra reproduïda a Z. VI, 438

¹⁴⁸ Obra reproduïda a Z. VI, 347. Aquesta obra fou subhastada per Sotheby’s-Nova York, el 5 de novembre del 2009, lot.148. Zervos localitza aquesta obra, equivocadament, a Barcelona.

Des de l'òptica temàtica i formal, *Desigualdad* està molt proper a l'obra d'artistes com Zuloaga o Regoyos. Picasso hi afegí el seu segell personal amb un negrisme que venia cultivant recentment, resolt amb un carbonet de traç expressionista. Aquesta obra ens anticipa una preocupació molt íntima que covava en el jove Picasso i que desclouria tot just mesos després a partir d'un llenguatge personalíssim, i on aquest discurs social donaria els seus resultats més rotunds, l'època blava. Però més enllà de la possible anècdota que puguin significar obres concretes de petit format, com l'autoretrat com a pintor de la misèria humana o aquestes peces intitolades, cal retenir la categoria. I aquesta rau en constatar com, temps abans del període blau, Picasso verbalitza un ideari artístic d'un profund component sociològic. Durant el moment blau, intensificarà la temàtica i augmentarà el format, però desapareixeran les paraules.

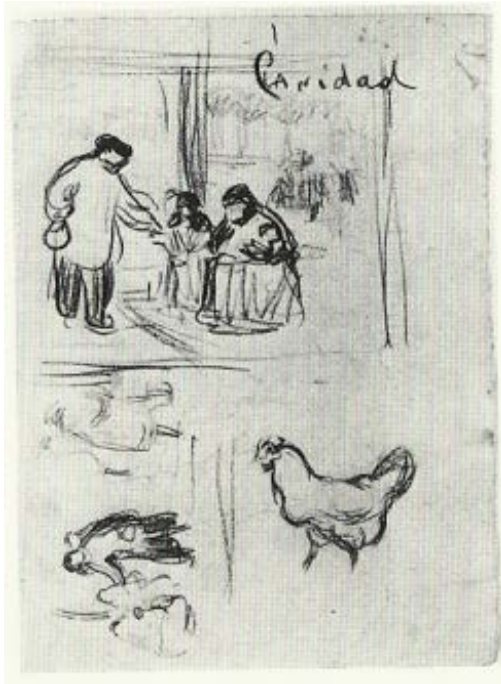


Fig. 135. Picasso. "Caridad"
 Barcelona, cap al 1899
 Llapis conté sobre paper,
 21,8 x 15,8 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 136. Picasso. *Picasso com a faraó*
 ("Caridad")
 Barcelona o París, 1903-1904
 Tinta xinesa i llapis sobre paper,
 26 x 36 cm

Col·lecció particular



Fig. 137. Picasso. "Desigualdad"
 Madrid, 1901
 Carbonet i llapis de colors sobre paper,
 15,2 x 23,5 cm

Col·lecció particular

4.2. LA MARGINALITAT COL·LECTIVA

Picasso s'adona que, en Nonell —com en Goya o Velázquez—, allò “lleig” té un recorregut artístic de gran potencialitat. No podem trobar millor exemple que el seu primer contacte amb el Museu del Prado l'any 1895, amb només tretze anys. Picasso s'interessa especialment per un oli de Velázquez, *El bufón Calabacillas*, i realitza un apunt de l'obra que actualment forma part d'un dels carnets que conserva el Museu Picasso de Barcelona.¹⁴⁹ Aquest referent del passat Picasso el trobaria vivent a Barcelona en la figura d'Isidre Nonell. Allò que a la realitat resultava repulsiu, passat pel filtre de Nonell, agafava una distinció i una potència extraordinàries. Evidentment, ajudat per una superba tècnica i l'efectisme dels *fregits* i els pulveritzats, però al capdavant a partir d'una temàtica que resultava ofensiva a ulls d'un cert públic.

Al marge dels miserables en un sentit genèric, Picasso seguí el camí nonellià de transitar per terrenys més extrems. Estem parlant dels marginats que responen a registres més estigmatitzats socialment, de la mateixa manera que Nonell va optar per dos col·lectius com els cretins i els repatriats. Picasso hauria pogut veure els cretins no només a *La Vanguardia*, sinó també a través d'altres publicacions, ja que fou un tema molt comentat en el món artístic.¹⁵⁰ Rafael Benet fins i tot ha establert una certa semblança entre els dibuixos de cretins i d'altres de Picasso, però sense citar-los:

Algunos dibujos primitivos de Picasso se asemejan a este Nonell de tipo gótico que intenta representar un lugareño de Bohí. Son estos dibujos, además, mucho más anecdóticos que realmente intensos (Benet 1947, 41).

Al contrari de Nonell, Picasso no tractà aquests personatges marginals a manera de sèries, sinó que ho féu de manera puntual, però en més ocasions de les que s'han plantejat fins ara. Cal endinsar-se en l'obra menor de l'artista per adonar-se de fins a quin punt li interessaven aquesta mena de personatges liminars. Malgrat que és poc

¹⁴⁹ MPB 111.170R

¹⁵⁰ Per exemple, en articles apareguts en revistes que Picasso sabem que seguia, com *Barcelona Cómica*, que va reproduir diversos dibuixos de cretins, per exemple, *Cretins a la sortida de l'església*, *El pastor*, *Parella d'enamorats* o *Capella ardent* (Ruiz de Velasco 1897).

conegut, el tema de les malalties que tenen com a conseqüència alguna deformitat també tindrà el seu espai a l'obra de Picasso –fins i tot a les obres anteriors a les dures escenes de Saint Lazare a finals del 1901. Un dels casos més explícits és un dels dibuixos que erròniament s'ha titulat *Estudis de nens barallant-se* (fig. 138). Diem erròniament perquè, en realitat, es tracta de diversos esbossos d'una persona amb una malaltia que li provoca que tingui les extremitats estrafetes i que li caiguin els cabells. Aquestes figures, en certa manera *cretinitzants*, les veurem en altres obres de Picasso, per exemple, en peces de 1901. Picasso ho porta a l'extrem amb dibuixos com *La dona de vermell*¹⁵¹ (fig. 139), on apareix un personatge solitari amb un rostre notòriament goyesc, animalitzat. En una línia molt similar, i coetàniament, tenim el dibuix *Personatges de Toledo* (fig. 140), on caricaturitza els habitants d'uns entorns rurals inhòspits. Homes i dones amb parracs vagant pels camps, amb rostres estrafets o desdentegats, en definitiva, una sort de condició infrahumana. Aquest univers toledà, per la seva condició de microcosmos singular, salvant les distàncies, ens evoca lleugerament el món tarat de Boí.

¹⁵¹ Aquest dibuix fou subhastat per Sotheby's, 12 de maig de 1999, lot 255.

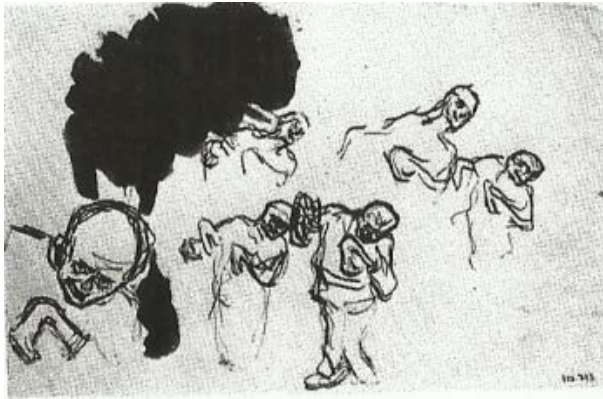


Fig. 138. Picasso. *Personatges deformes*

Barcelona, 1899-1900

Ploma i taques de tinta sobre paper,
13,4 x 21,4 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 139. Picasso. *La dona de vermell*,
1901

LLapis de colors i carbonet sobre paper,
15,2 x 23,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 140. Picasso. *Personatges de Toledo*, 1901

Llapis, carbonet i tinta sobre carnet,
16 x 24 cm

Col.lecció particular

Tant Nonell com Picasso coincideixen en el seu interès per les personalitats marginals en les seves diverses variants, per exemple, els cecs que demanen almoina. Cecs i pobres, un doble estigma social, per tant. Un dels dibuixos més explícits de Nonell és *Parella de captaires* (fig. 141), de la Fundació Francisco Godia, un dibuix *fregit* on un dels personatges, en un cartell penjat al coll, porta la inscripció *Ciego*. I de ben segur coetani, a carbonet, realitzà el dibuix *Demanant caritat* (fig. 143), que serví per il·lustrar una de les portades de la revista *Quatre*

Gats.¹⁵² Autors com Robert S. Lubar han vinculat Picasso i Nonell a partir d'aquests retrats de cecs.¹⁵³

Picasso realitzaria diversos olis, i importants, prenent com a referència el tema de la ceguera, sobretot durant el període blau, si bé es coneixen dibuixos anteriors, com *Cec tocant el violí* (fig. 142), del Museu Picasso de Barcelona. La ceguera com a element de marginació social, però també com a temença, molt estesa durant l'època. Tinguem en compte que alguns dels amics de Picasso acabaren cecs a causa de malalties venèries i el seu pare, els darrers anys abans de morir, anava perdent la vista per moments. Entre les obres més emblemàtiques de la ceguera durant el període blau, tenim *L'àpat del cec*, *El vell guitarrista* o *El vell jueu*. Richardson fins i tot ha plantejat una teoria autobiogràfica al voltant de *El vell jueu*. Sosté que el cec s'assemblaria a Don José, fet que segons ell es veuria refermat pel detall que aquesta obra, executada el desembre de 1903, no duu al bastidor l'adreça de l'estudi que compartia amb Àngel Fernández de Soto a Riera de Sant Joan, sinó el domicili familiar de la Mercè, on hi havia el seu pare, cada cop amb més problemes de vista (Richardson 1991, 277-279). També, pel que fa a escultures, tenim algunes imatges de cecs, per exemple, una de les primeres, *El cantant cec* (Spies 2000, 2), on la ceguera l'explicita mitjançant la buidor de la cavitat de les òrbites oculars, un recurs que de ben segur Picasso havia advertit a l'obra de Rodin, que sobrevola alguns dels primers intents picassians en la tècnica escultòrica.

¹⁵² *Quatre Gats*, núm. 4, 2 de març de 1899.

¹⁵³ *A drawing of an elderly couple of beggars seated on a banquette [es refereix a Parella de captaires de la Fundación Francisco Godia] is paradigmatic of the social paralysis that gripped Nonell, Picasso, and their friends. Hanging from the old man's neck is a placard with a text that is largely illegible except for the word "ciego", or "blind". The sign clearly alludes to the poor creature's physical condition, like so many of the blind beggars and musicians who would appear in Picasso's "teatrum mundi" over the course of 1903 (Lubar 1997, 99).*

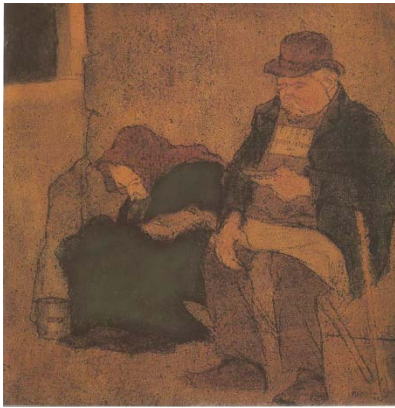


Fig. 141. Nonell. *Parella de captaires*, 1898

Tècnica mixta sobre paper (*fregit*),
27 x 27 cm

Fundación Francisco Godia



Fig. 142. Picasso. *Cec tocant el violí*, c.1899

Llapis conté sobre paper,
16,5 x 11,2 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 143. Nonell. *Demanant caritat*, 1898

Carbonet sobre paper,
30 x 21 cm

Antiga col·lecció Alberto Oller Garriga



Fig. 144. Picasso. *Dues dones*

Barcelona, 1902

LLapis, tinta i llapis grafit sobre paper,
11,1 x 16,1 cm

Museu Picasso, Barcelona

Dintre dels marges de la societat, Picasso incidí també en el tema de la bogeria, d'altra banda molt present en l'entorn literari, tant nacional com internacional. Fins i tot arribà a il·lustrar un conte titulat *La boja*, de Ramon Suriñach i Senties.¹⁵⁴ Però el més interessant és que el resultat final d'aquesta il·lustració s'apropa als dibuixos *fregits*, si bé no hem pogut analitzar l'original. De fet, autors com John Richardson han arribat a vincular *La boja* amb els cretins de Nonell:

Esta demoníaca mujer remite a los “cretinos” de Nonell, al tiempo que prefigura los parias de la época azul. Al contrario que el resto de ilustraciones, ésta insinúa la maestría de obras venideras (Richardson 1991, 154).

Més enllà que remeti o no a Nonell, resulta suggerent la solució de continuïtat que Richardson estableix a partir d'aquesta obra entre els seus cretins i els miserables blaus de 1902. *La boja*, efectivament, participa de característiques de tots dos moments, el nonellià de 1896 i el picassià de 1902, però sobretot d'aquest segon. Si l'època blava té sòlides anticipacions, una seria aquesta il·lustració. En primer lloc, una dona solitària, marginal i en primer terme. En segon lloc, una composició neta, sense elements secundaris ni paisatges. Només el mar, al darrere, donant profunditat a la composició, com tants olis del període blau. I finalment, l'ascesi cromàtica, on dominen els ocres amb puntuals il·luminacions. Una altra obra que ens remet a la bogeria és un poc reproduït dibuix del Museu Picasso de Barcelona, *Dues dones* (fig. 144), on destaca la figura de la dreta, per la seva mirada fixa i torba, dintre de la línia paroxística que també interessà, encara que molt puntualment, a Picasso.

La influència de Van Gogh sobre Nonell es fa palesa en diferents vessants de la seva producció, però volem emfasitzar-ho pel que fa a grups humans desgraciats. Blunt i Pool ens van fer notar la vinculació entre tres obres: *El pati de la presó*, de Van Gogh, un dibuix zenital de repatriats de Nonell; i *Els fugitius*, de Picasso, que analitzarem tot seguit (Blunt i Pool 1962, il. 65 i 67). Nosaltres hi afegiríem el dibuix *El final del camí* (fig. 145), de Picasso, del Guggenheim de Nova York. De fet, Cervera situa el primer moment de la influència de Nonell sobre Picasso precisament en aquesta obra, *wich was, in all probability, prompted by Nonell's series “Spain After*

¹⁵⁴ Tal com detallem a Vallès 2015, 118-121.

the War” (Cervera 1970, 36). *El final del camí* és una raresa dintre de l’obra picassiana de joventut, tant per la factura com per la possible lectura. Estem davant d’una de les primeres peces simbolistes del Picasso jove, resolt amb un exagerat *estilisme curvilinear* (Cirici 1981, 64). Probablement, pel missatge social i per la iconografia de l’àngel (en un cas, anunciador, i en l’altre, exterminador), ens evoca el dibuix *L’Anunciata*¹⁵⁵, de Nonell (fig. 146). A *L’anunciata*, Nonell juga amb l’efecte irònic de situar un àngel en un suburbi, anunciant la bona nova davant d’uns interlocutors (cretins i mendicants), que viuen absolutament al marge de la societat. McCully ha incidit en la influència de l’estètica modernista sobre *El final del camí*, i l’ha vinculada amb *L’Anunciata*, de Nonell. Ha destacat la seva dimensió simbòlica i ha establert un paral·lelisme entre totes dues, tot establint també les corresponents diferències:

Comparison of End of the Road and Nonell’s earlier Annunciation in the Slums demonstrates the similarity of thematic concern yet the difference of intent of two artists. In the Nonell drawing, the angel appears as a vision, bringing glad tidings to the incredulous group of poor and demented creatures who inhabit the slums and for whom there is no hope –it is a false illusion. For Picasso, the rich and poor alike meet the angel of death at the end of the road of life –it is a universal message, the truth. Nonell’s sardonic statement is thus contrasted by Picasso’s compassionate irony (McCully 1978, 37).

Picasso es va inspirar en una obra de Daumier, per executar *Els fugitius* (fig. 147), un oli sobre cartró del 1901.¹⁵⁶ Daumier és un dels artistes que més va influir sobre Nonell, i en aquells moments Picasso també l’estava seguint. Això s’aprecia a *Els fugitius*, ja que per realitzar-lo Picasso s’inspirà en l’obra de Daumier *Els emigrants*, (fig. 148) que hauria pogut veure a l’exposició Daumier que va tenir lloc l’estiu de 1901 a l’Escola de Belles Arts de París. El tractament de la línia, deliberadament irregular i embrutida, contribueix a donar força a la composició, alhora que despersonalitza els desgraciats que fugen. Al nostre entendre, no és casualitat que

¹⁵⁵ Reproduït a *La Vanguardia*, 1 de gener de 1897, p. 8. També se li ha donat sovint el títol *L’Anunciació al suburbi*, si bé es manté el títol amb el qual aparegué publicat per primer cop a *La Vanguardia*.

¹⁵⁶ Obra reproduïda a Z. I, 53. Aquesta obra va ser propietat del banquer de Picasso, Max Pellequer, i posteriorment fou subhastada per Parke-Vernet a Nova York l’any 1948. Més endavant fou subhastada per Sothebys, 12 de maig de 1994, lot 179.

precisament aquesta peça tan deutora de Daumier –i de Nonell– fos realitzada precisament durant l'any 1901. De fet, aquest és un any clau en la trajectòria de Nonell, i l'empremta de Daumier és més visible en la seva obra a mesura que es va distanciant d'artistes com Steinlen o Forain.¹⁵⁷



Fig. 145. Picasso. *El final del camí*, 1898-1899
Aquarel·la i llapis conté sobre paper,
47,1 x 30,8 cm

The Salomon R.Guggenheim Museum, Nova York



Fig. 146. Nonell. *L'Anunciata*, 1896
Carbonet i llapis conté sobre paper,
32 x 35,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 147. Picasso. *Els fugitius*
París, 1901
Oli sobre cartró,
56 x 73 cm

Col·lecció particular



Fig. 148. Daumier. *Els emigrants*
Baix relleu, 28 x 66 cm

Museu d'Orsay, París

¹⁵⁷ En una de les cartes de Nonell al crític Raimon Casellas des de París (26 de febrer de 1898), Nonell és molt explícit amb les seves noves preferències artístiques:

Uns dibuixants que canssan també son en Forain y en Willette. Aquest parell ja fa alguns anys qu'han dat tot lo que habian de donar y lo qu'are fan hu fan d'esma ó solzament per fer moneda. Molts dibuixos d'en Forain semblen gacetillas y molts d'en Willette desdibuixos. Lo del Steilen es ressent del mateix mal d'aquestos dos [...] Un dibuixant ja mort que m'entussia es Daumier (sic).

4.3. EL PUNTUAL GITANISME A L'OBRA DE PICASSO¹⁵⁸

A quin factor es podria atribuir la sobtada presència de rostres i tipus amb faccions d'ètnia gitana a l'obra de Picasso, sobretot al voltant de l'any 1902?. Per descomptat, era aquest un tema cultivat per molts artistes i en diferents països, també a Catalunya, però aquest no havia estat mai un tema habitual en Picasso i, per contra, en coneixem diverses manifestacions. A aquest fet no deuria ser aliè l'impacte de l'exposició de Nonell de 1902 a la Sala Parés. Aquest fet ocasionà un gran rebombori a Barcelona, no només en el món artístic en sentit estricte, sinó també en publicacions de caire més popular i, per tant, anava més enllà del públic iniciat. Aquest és el cas de la publicació satírica *La perdiu ab salsa*, que se'n féu ressó amb articles tan eloqüents com "La gitanada de Can Parés".¹⁵⁹ Podia Picasso desconèixer una polèmica tan extesa, dintre d'una Barcelona artística molt més reduïda que en els temps actuals? L'Anàlisi exhaustiu de diversos fons d'obra de Picasso revela dibuixos protagonitzats per persones d'ètnia gitana, generalment de sexe femení. Es tracta d'un fet poc divulgat dintre dels estudis picassians, probablement perquè estem davant d'obra menor i més aviat poc coneguda. Diversos dibuixos, sobretot dels anys 1902 i 1903 però també d'anteriors, en donen testimoni.

Els gitanos no apareixen a l'obra de Nonell l'any 1902 sinó molt abans, almenys cap a l'any 1898, quan presentà al Saló del Champ de Mars a París diversos dibuixos de gitanos de gran varietat, un punt efectistes per escatològics, una visió que més endavant anirà atenuant per fer propostes més neutres i menys descriptives. El mateix artista els va descriure en una carta al crític Casellas:

Pel Saló del Champ de Mars tinch ja fets una dotzena de dibuixos. Son de gitanos vistos pel cantó trágich. Un gitano qu'es mata clavantse un ganivet al coll, un altre que segueix á una parella amb el ganivet á la boca y amb ulls de mal intencionat, gitanos que passen correns per davant d'un cementiri morts

¹⁵⁸ Aquest és un tema que no ha estat estudiat en profunditat. Maria Dorofeeva va realitzar un treball final de màster sobre els gitanos a l'obra de Nonell i els seus contemporanis (Dorofeeva 2012).

¹⁵⁹ En aquest article, a doble pàgina, s'inclouen cinc caricatures de tipus gitanos, així com un retrat de Nonell disfressat de guàrdia civil, amb rostre enfurismat, signat per Pixarró. "Crònica volant. La gitanada de Can Parés", *La perdiu ab salsa*, núm. 4, 13 de gener de 1902, p. 2-3.

*de por, un gitano boig y geperut ballant com un mal esperit, gitanos celosos, gitanos lladres, etc.*¹⁶⁰

Per tant, el gitanisme en Nonell era antic i conegut pel seu entorn artístic, més enllà que esdevingués gairebé hegemònic a partir de les teles de gran format de 1902. Cal fer aquesta advertència perquè, tot i que és ben sabut al món nonellià, en ocasions s'han situat les gitanes només a partir de 1902. Sí que és cert que fou a partir de la gran producció d'olis de gitanes com a principals protagonistes a partir de l'any 1902, quan Nonell passaria a ser conegut com el *pintor de gitanes* (Escala 2009, 9).

Insistim en el fet que el tema dels gitanos ja era habitual a la iconografia pictòrica tant europea com peninsular. Durant les seves estades a París, Nonell hauria pogut veure les obres de Monet i Degas inspirades en el mateix tema. També a l'art espanyol en tenim exemples, però cal fer una reserva, no tenen res a veure els gitanos de Nonell amb els d'altres artistes del seu temps, ni tan sols amb els de Picasso. Nonell els incorpora com a models perquè li permeten un joc més intens en les seves propostes pictòriques, sempre eludint l'anècdota o el tipisme.¹⁶¹

No considerem una casualitat que el moment de la carrera artística de Picasso en què apareixen gitanos o bé figures amb rostres agitanats d'una forma regular sigui precisament durant el període de màxima ascendència de Nonell sobre la seva producció. Hem fet el seguiment d'aquesta fisiologia i no tenim cap dubte que els trets racials d'algunes d'elles pertanyen a dones de raça gitana. De ben segur aquest era un tema comentat també entre persones de l'entorn de Picasso, posem per cas Juli Vallmitjana o Joan Ossó, si bé el primer no tractaria el tema fins anys més tard i des de l'òptica literària.

¹⁶⁰ En una carta enviada a Raimon Casellas des de París (26 de febrer de 1898). Reproduïda a Bou 1973, 15.

¹⁶¹ Camón Aznar, que considera Nonell tot un *precursor* de l'art actual, estableix una línia molt clara entre els pintors que sovintegen, en paraules seves, la *gitaneria* (Zuloaga, Sorolla, Vázquez Díaz, entre altres) i Nonell:

En Nonell la gitaneria tiene una significación distinta a la de todos los maestros mencionados. Nonell, en sus tipos gitanos, no busca precisamente lo característico y racial, sino lo que pueda servir de campo para su concepción moderna de la pintura. Lo que en sus gitanas destaca no es el rostro, generalmente de rasgos muy sumarios y escorzados, ni detalle del cuerpo –Nonell no pinta nunca manos—, sino los anchos vestidos por donde pueden correr todas las fluencias de un color lleno de fulgores (Camón Aznar 1966, 353).

Trobem alguna aproximació al món dels gitanos, sobretot en la seva obra menor, però també en alguna obra més important, com per exemple el dibuix *Gitana a la musclera*¹⁶² (fig. 149), un pastel i oli sobre tela que situa Picasso en uns espais concrets —possiblement Montjuïc, lloc de visita habitual de Picasso amb els seus amics— i amb uns interessos no tan llunyans de Nonell. Aquest dibuix té un component gairebé sublimant, en la línia multicolorista i tipista d'altres obres com *La sortida de la plaça de toros d'El Torín*,¹⁶³ del Prefectural Museum of Modern Art de Toyama; o *Parella davant d'una taverna*, del Kawamura Memorial Museum of Art de Sakura, totes elles d'una factura molt similar.

Es coneixen diversos dibuixos de Picasso rarament reproduïts, entre altres raons perquè d'alguns d'ells es desconeix l'original i només els coneixem per la referència de Zervos, que ens parlen d'aquesta influència, per exemple, *Cap d'home de perfil* del 1901¹⁶⁴ (fig. 150) o *Dona amb mantó*¹⁶⁵ (fig. 151), entre d'altres. Aquesta darrera obra ens sembla, pel tema, la iconografia i la data que li atribueix Zervos (i que compartim), una possible paràfrasi de les gitanes de Nonell. Dibuixos similars al citat apareixen en la producció de Picasso, al voltant de 1902, l'any en què Nonell havia impactat sobre les noves generacions i també sobre Picasso. La tècnica és similar en molts d'ells, bàsicament a tinta però també a llapis i a carbonet. El traç nerviós i repetitiu ens recorda fins i tot la manera nonelliana de treballar. Un dels dibuixos d'aquesta sèrie, *Dona asseguda*, l'analitzarem en el seu moment, per posar en relleu l'admiració de Picasso per l'obra de Nonell.¹⁶⁶

¹⁶² Obra reproduïda a Z. XXI, 167.

¹⁶³ Obra reproduïda a Z. XXI, 145.

¹⁶⁴ Obra reproduïda a Z. XXI, 181.

¹⁶⁵ Obra reproduïda a Z. VI, 424.

¹⁶⁶ Vegeu p. 356-358.



Fig. 149. Picasso. *Gitana a la musclera*
Pastel i oli sobre tela,
44,5 x 59,7 cm

Col·lecció particular, París.



Fig. 150. Picasso. *Cap d'home de perfil*,
1902

Llapis de color i llapis conté sobre paper,
9,5 x 16,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 151. Picasso. *Dona amb mantó*,
1902

Ploma sobre paper,
15,3 x 9 cm

Antiga col·lecció Thanhauser

5. EL MISERABILISME II. UNA *ESPAÑA NEGRA* FRUSTRADA

Un dels projectes més singulars de la joventut de Picasso fou l'intent —fallit— d'editar una revista modernista a Madrid, *Arte Joven*.¹⁶⁷ Tingué lloc a principis del segle XX, concretament durant la primera meitat de l'any 1901. El projecte el tirà endavant amb Francisco de Asís Soler, fill d'un industrial i director literari de la revista (Picasso en fou director artístic). El projecte no passà del cinquè número, però ens han arribat tots els números editats i comparteixen una característica comuna: es fa palesa la influència de les revistes modernistes catalanes, especialment *Pèl & Ploma*, no només pel que fa al disseny i la tipografia, sinó també als continguts. Només dos artistes catalans van tenir presència a *Arte Joven*, Rusiñol¹⁶⁸ i Nonell —i Eveli Torent, però aquest només com a retratat.

Durant l'estada a Madrid, entre febrer i maig de 1901, malgrat tenir l'encàrrec de Mañach (Picasso ja cobrava un sou de 150 francs) per realitzar una seixantena d'obres, el cert és que les preocupacions de Picasso anaven per altres camins. La prova és que durant els mesos passats entre Màlaga i Madrid, abans d'anar-se'n a París, Picasso encara no va començar a complir l'encàrrec del seu marxant, sinó que ho faria més tard i a corre-cuita, poc abans d'inaugurar l'exposició a Vollard. El que hauria estat un problema per un altre artista no ho era per Picasso a causa de la velocitat a la que treballava. L'artista realitzà la seixantena d'obres, aproximadament durant el mes abans d'inaugurar, calculem una mitjana de dues obres per dia. Per a la majoria d'obres va triar un suport econòmic, el cartró industrial, i això tenia una explicació: aquest suport facilitava l'assecat ràpid, fet decisiu a causa de les circumstàncies. Aquesta prèvia sobre l'exposició Vollard explicaria dues coses: en primer lloc, que a Madrid Picasso tenia un projecte i una línia iconogràfica definida. I en segon lloc, que l'exposició que preparava per a Vollard no formava part d'aquest projecte, sinó que s'inseria en una dinàmica únicament comercial. A això cal afegir-hi que a Madrid Picasso signà un contracte de lloguer per un any (Sabartés 1953, 41), és a dir, tenia intenció de quedar-s'hi més temps.

¹⁶⁷ L'estudi més complet sobre la revista *Arte Joven* fou el realitzat per Javier Herrera al llibre *Picasso, Madrid y el 98: La revista "Arte Joven"*. Es tracta d'un assaig molt complet que contextualitza l'empresa de Picasso dintre del Madrid finisecular, però també en el context de l'art espanyol de finals del segle XX, on també hi situa la figura de Nonell (Herrera 1997).

¹⁶⁸ Pel que fa a Rusiñol i *Arte Joven*, vegeu l'epígraf "Rusiñol a *Arte Joven*", p.125-128.

Per què defensem que Picasso plantejava un projecte concret i de més volada? Perquè per primer cop a la seva vida dirigia una revista, i perquè tenia previst també realitzar una mena de llibre il·lustrat (*Madrid. Notas de Arte*) amb Francisco de Asís Soler, que finalment no va veure la llum. Tots dos projectes anaven en una línia molt similar, en la d'aquell miserabilisme finisecular que veurem en les produccions de Nonell, o fins i tot de Ricardo Baroja. És important assenyalar que no es tractava d'un projecte improvisat sinó llargament covat i amb un protagonista que finalment quedà descavalcat. Es tracta de Carles Casagemas, amb qui hauria tancat el projecte a París a finals de 1900, on també hi era Francisco de Asís Soler.¹⁶⁹ En aquell moment, Casagemas i Picasso eren inseparables, de manera que el projecte de ben segur era comú.

5.1. MÁLAGA, GENER DEL 1901

De fet, la línia estètica dels pocs dibuixos que ens han arribat de Casagemas i Picasso a Màlaga s'apropen molt entre ells, i a més es corresponen amb el projecte mencionat. A Màlaga, malgrat només sojornar-hi un mes, ja es detecta aquest interès i, durant el mes de gener, Picasso realitza un magnífic dibuix d'una vella, resolt a sanguina vermella, propietat del Musée Picasso de París (fig. 152).¹⁷⁰ Està en la línia de *Parella de vells* de Carles Casagemas (fig. 153), una obra de clara afiliació nonelliana i amb ressons fins i tot goyescos. D'aquest recurs al vermell invasiu, en tenim notícia per les crítiques de l'època. Amb motiu de l'exposició de Casagemas als *Quatre Gats*, el crític Alfred Opisso anava descrivint les obres de la mostra i, en un moment determinat, parla de *un grotesco terceto de de enfermos sentados, y todos ellos rojos* (Opisso 1900, 5). La similar resolució dels rostres en ambdós dibuixos, a sanguina i tinta, que crea un efecte monstruós, així com el vermell que l'inunda, els apropa molt.¹⁷¹ Les poques obres conegudes de Màlaga ja

¹⁶⁹ Francesc Fontbona va situar Francisco de Asís Soler a París a finals de 1900, gràcies a la descoberta que féu d'un manifest signat per la colònia catalana a París, a favor dels insubmisos de la Guerra de Cuba. Entre els signants, al marge de Picasso i Casagemas, a poca distància, hi havia també Soler (Fontbona 1981, 53).

¹⁷⁰ Obra reproduïda a Z. XXI, 256.

¹⁷¹ Tal com detallem a Vallès 2014, 192-195. El dibuix de Picasso forma part d'un carnet del Musée Picasso de París, habitualment s'ha datat a Màlaga o a Madrid, indistintament, ja que Picasso va

mostren aquest camí, per exemple, el dibuix *Café-Concert de Màlaga* (fig. 154), que seria publicat a *Pèl & Ploma* i que il·lustra la celebèrrima crítica de Miquel Utrillo.¹⁷² Un altre dibuix, *Campero*¹⁷³ (fig. 155), que sovint s'ha localitzat a Toledo, en realitat fou executat a Màlaga, de ben segur durant el mes de gener. Aquesta confusió segurament és a causa de l'existència de personatges similars que, indubtablement, sabem que foren realitzats als voltants de Toledo.

realitzar temes similars a ambdues ciutats.

¹⁷² Obra reproduïda a Z. XXI, 185. Aquest dibuix fou publicat per primer cop a la revista *Pèl & Ploma* el juny de 1901, com a acompanyament de la crítica de Miquel Utrillo (Utrillo 1901, 15). L'original ha estat subhastat per Sotheby's-Nova York el 27 de juny de 1990, lot 312.

¹⁷³ Aquest dibuix fou subhastat per Sotheby's el 6 de novembre de 2002, lot 197.

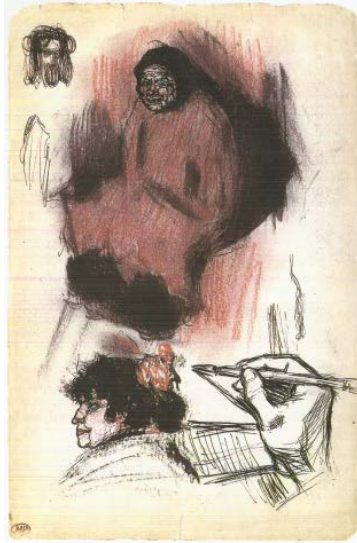


Fig. 152. Picasso. *Full d'esbossos: Cap de Crist, vella asseguda, perfil de dona i mà amb pinzell*
Madrid, 1901
Sanguina, tinta i llapis de colors,
23,5 x 15,4 cm

Musée Picasso París



Fig. 153. Casagemas. *Parella de vells*
Màlaga, 1901
Sanguina i tinta sobre paper,
16 x 19 cm

Col·lecció Galeria David Cervelló Ros



Fig. 154. Picasso. *Cafè-concert de Màlaga*
Màlaga, 1901
Llapis conté sobre paper,
15 x 23 cm

Col·lecció particular



Fig. 155. Picasso. *Camperol*
Màlaga, 1901
Pastel sobre paper,
22,9 x 16,5 cm

Col·lecció particular

5.2. NONELL A ARTE JOVEN.¹⁷⁴ ARLEQUÍN

Quan Picasso abandonà Casagemas a Màlaga a finals de gener de 1901, després d'una forta discussió amb el seu amic, se n'anà a Madrid on començà a editar la revista amb Soler (Vallès 2014, 193-195). Tot anà molt ràpid, ja que arribà a principis de febrer i el primer número data de principis de març.¹⁷⁵ Una dada que ens fa conjecturar que Casagemas fou apartat del projecte és que, quan se separà de Picasso a Màlaga, pensem que no fou el darrer cop que es veieren, com sempre s'ha dit. Segons la premsa francesa que s'ocupà del suïcidi de Casagemas, aquest provenia de Madrid, per tant això canviaria la història. I de fet tindria tot el sentit, perquè Casagemas hi hauria anat per afegir-se a un projecte que ell havia contribuït a pensar i, per descomptat, a retrobar l'amic.¹⁷⁶ Cal tenir en compte que Casagemas tornaria de seguida a París, on es suïcidaria, de manera que la discussió hauria continuat a Madrid. Aquest agre final coincideix amb una informació que dóna la premsa francesa sobre les cartes del suïcida, que anaven dirigides *a amics que viuen a París o Madrid*, dada que inequívocament assenyala Picasso com a destinatari d'una de les set cartes que deixà escrites.¹⁷⁷ Per tant, la idea del projecte madrileny, amb una línia molt definida, seria inicialment compartida amb un dels nonellians més conspicus, Casagemas.

Al marge de l'empresa editorial d'*Arte Joven*, i potser fins i tot més important, Picasso va produir una sèrie d'obres en la línia de Nonell —més enllà que unes s'hi

¹⁷⁴ S'han conservat molt pocs exemplars originals de la revista original, en part, a causa que tingué una difusió molt reduïda. A partir d'un d'ells, l'any 1997 es va realitzar una edició facsimilar editada pel Museo Nacional Reina Sofía. Aquesta edició està integrada pels cinc únics números editats i un text introductor de María Teresa Ocaña.

¹⁷⁵ El número preliminar de la revista data del dia 10 de març de 1901.

¹⁷⁶ Amb motiu de la recerca sobre Casagemas, vam consultar tota la premsa francesa posterior a la seva mort. De tots els diaris que s'ocuparen del suïcidi només dos feien referència a l'origen de Casagemas. A l'edició del dia 20 de febrer, el diari *Le Temps* diu: *un jove pintor, anomenat Charles Casamejas [sic.], de vint-i-un anys d'edat, arribat recentment de Madrid* (Vallès 2014, 198). Els diaris només podien saber d'on procedia Casagemas per les declaracions dels testimonis de l'acta policial, entre ells Manuel Pallarés, que fou qui l'acollí al seu estudi durant aquells dies. De fet, per la policia aquella era una dada irrellevant, però no ho era pel que fa a la seva relació amb Picasso.

¹⁷⁷ El diari *Le Matin*, a la seva edició del dia 19 de febrer, diu que el comissari Dupuis, encarregat del cas, va trobar un total de set cartes a les butxaques de Casagemas:

El senyor Dupuis, comissari de policia del districte de Grandes-Carrières [...] ha arribat a l'hospital on dins les butxaques del difunt ha trobat set cartes, sis de les quals estaven adreçades a amics que viuen a París o Madrid, i la setena, datada 16, 17, 18 de febrer, anava adreçada al prefecte de policia (Vallès 2014, 201).

apropin més que d'altres. Es tracta d'un conjunt certament molt homogeni de dibuixos, que cal analitzar de forma panoràmica per copsar que es tracta d'un projecte. L'agrupació de tots aquests dibuixos ens donen un conjunt sorprenent. Alguns van ser publicats a *Arte Joven* i a *Arlequín*, però la majoria han quedat distribuïts per museus i col·leccions d'arreu del món. Hem analitzat aquest conjunt de dibuixos, realitzats entre Màlaga, Madrid, Toledo i els seus encontorns, i arribem a la conclusió que no estem davant d'una producció puntual ni anecdòtica, es tracta d'un grup sistemàtic d'obres que responen a preocupacions formals i estètiques molt concretes. I el més important: que, tant des del punt de vista iconogràfic com tècnic, estaven molt properes a Nonell. Però de fet la producció més *nonellitxada* d'aquell període no seria la publicada a *Arte Joven* (fora d'alguna excepció), sinó la que referirem en endavant.

Com a codirector artístic d'*Arte Joven*, Picasso utilitzà un dibuix de Nonell per il·lustrar *Arte Joven*, concretament, *Dona asseguda* (fig. 157).¹⁷⁸ El dibuix fou reproduït al segon número de la revista, el número u [el primer número era el preliminar], tot just a la pàgina anterior d'on hi ha un retrat de Rusiñol per Picasso. Es tracta d'una dona jove vinculada, amb el cap endavant, que probablement està dibuixant, si atenem a la posició de la mà. No es coneix actualment on es troba el dibuix original, però, per mitjà de l'anàlisi d'una foto antiga del taller de Picasso a París, es pot deduir que el dibuix estava penjat a la paret i que en algun moment Picasso hauria tingut l'obra original (fig. 156). Desconeixem, però, si la va conservar. Sabem que Nonell sovint reclamava l'original de les seves il·lustracions¹⁷⁹, i el preu era només per la seva publicació, per tant, no sabem si finalment el va retornar i el que tenia penjat era una prova d'impressió, per exemple.

Aquesta fotografia fou presa l'any 1901, poc després de la publicació d'*Arte Joven*, per tant, s'entén que el dibuix estès penjat encara a la paret. Tot observant amb

¹⁷⁸ "Dibujo de Nonell", *Arte Joven*, núm.1, 31 de març de 1901, p.3.

¹⁷⁹ Tal com es desprèn de la correspondència entre Nonell i el crític Raimon Casellas. En una carta de Nonell (26 d'abril de 1899), en relació amb una possible col·laboració a *La Vanguardia*, li diu a Casellas:

Doncs si vosté creu possible y convenient pel seu diari el que yo envihi d'en tant en tant algun dibuix hu faré am molt gust en las següents condicions: qu'han de ser dos dibuixos, al menos, el qu'em publicaran durant el mes; per cada un d'ells cobraré trenta francs i em serán tornats els originals [sic.]. Carta transcrita a Bou 1973, 15.

deteniment la fotografia d'autor anònim on apareix Picasso amb Pere Mañach i el pintor tarragoní Antoni Torres Fuster¹⁸⁰, a la part superior es veu el dibuix que, ampliat, no ofereix cap dubte que es tracta del mateix. La seqüència és lògica: Picasso ha estat a Madrid entre principis de febrer i finals de maig de 1901, i ara, a París, encara té a mà alguns dels elements d'*Arte Joven*, juntament amb teles recents, tal com es pot apreciar a la imatge (autoretrat *Yo Picasso* o el *Retrat del crític Gustave Coquiot*, per exemple).

La presència d'aquesta il·lustració de Nonell a *Arte Joven* dóna idea de la importància que tenia la figura d'aquest artista per Picasso. Desconeixem si li va regalar Nonell o no, però, si tenim en compte que es van acomiadar l'octubre de 1900 i que Picasso no tornà a Barcelona ni Nonell a París, només hi ha dues opcions: que Picasso ja el tingués, de l'estada a París, o bé que aquest li hagués enviat a petició seva.¹⁸¹ En tot cas, no deixava de ser un gest de Nonell envers Picasso, que no era encara ningú dintre del món de l'art.¹⁸²

¹⁸⁰ Fotografia propietat del Musée Picasso París. Reproduïda per primer cop a Baldassari 1994, 45, fig. 15.

¹⁸¹ Després de les nostres recerques no hem pogut acreditar que Picasso conservés aquest dibuix. No consta al fons del Musée Picasso de París ni a la Successió Picasso.

¹⁸² Amb relació a aquesta col·laboració de Nonell, Fontbona va escriure:

Cosa que demostrava envers el seu joveníssim col·lega una condescendència d'aquest que altres modernistes no varen tenir en fer l'orni davant les demandes de col·laboració de Picasso (Fontbona 1987, 24-25).

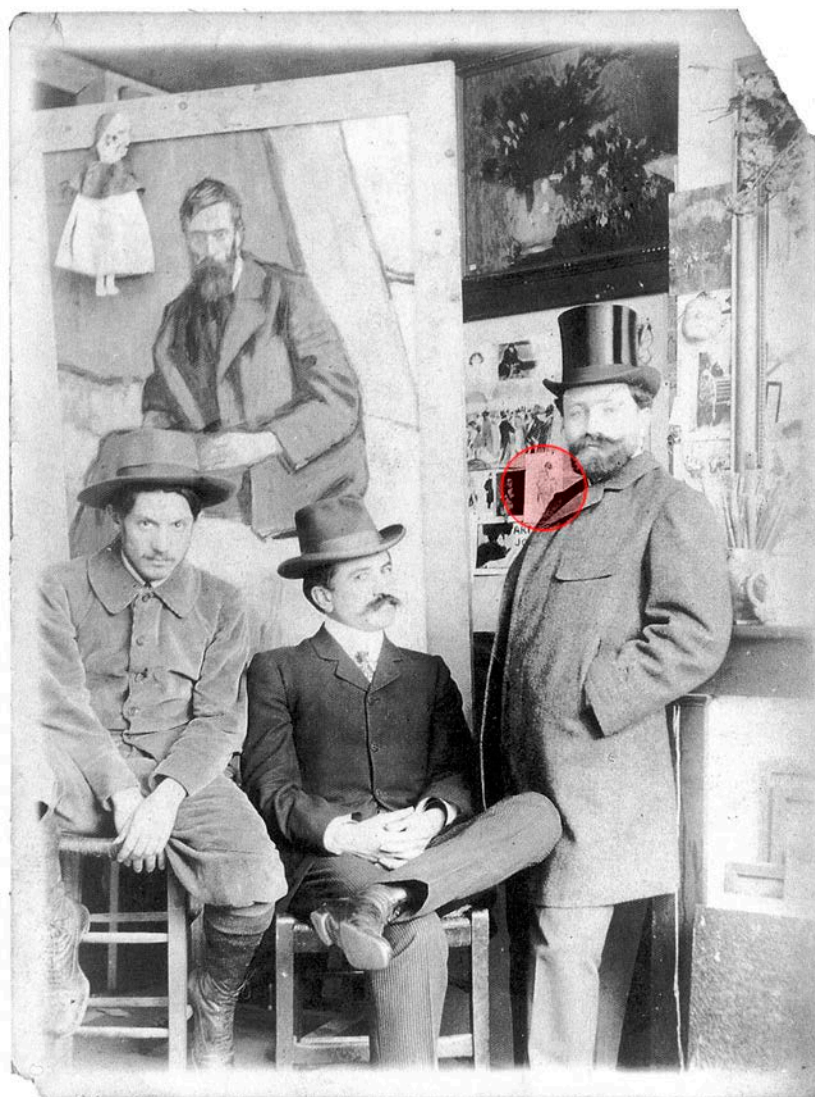


Fig. 156. Picasso, Pere Mañach i i Antoni Torres Fuster (dempus), a l'estudi del 130 ter de Boulevard de Clichy, 1901. Autor anònim

A l'altura de la barba de Torres Fuster, encerclat en vermell, es pot veure una mica difuminat el dibuix de Nonell

Archives Picasso, Musée Picasso, Paris



Fig. 157. Nonell. *Dona asseguda*
Dimensions desconegudes
En lloc desconegut

Repr a *Arte Joven*, núm.1, 31 de març de 1901, p. 3.

Malgrat que, com hem dit, l'obra més *nonelliana* Picasso la realitzà fora d'*Arte Joven*, un dels exemples més explícits és el dibuix *El mostrador*¹⁸³ (fig. 158), reproduït al número 3, del 3 de maig de 1901. El dibuix original forma part de les col·leccions del Guggenheim Museum de Nova York i ens sembla una mica anterior a la data de publicació, sobretot a causa de la signatura, encara "*P.R. Picasso*". Està resolt al carbonet, amb la voluntat de crear una atmosfera reclosa i lúgubre, com en la majoria de dibuixos d'aquell moment.

El projecte d'*Arte Joven* tindria un sorprenent epígon en una revista posterior de nom *Arlequín*, efímera publicació de sis números, editats entre maig i juny de 1903, per tant un parell d'anys més tard. Alguns dels dibuixos que Picasso havia realitzat per a *Arte Joven* serien reutilitzats per il·lustrar aquesta revista, on ell ja no participava.¹⁸⁴ De fet, a *Arlequín* s'hi publicaren un total de nou dibuixos de Picasso, quatre dels quals ja havien estat publicats a *Arte Joven*, i cinc eren inèdits. Probablement, en un primer moment els hauria guardat Francisco de Asís Soler —Picasso abandonà Madrid sobtadament quan aquell encara intentava editar el darrer número—, però aquest moriria poc després de l'edició d'*Arlequín*, concretament al mes d'agost de 1903, a Santa Cruz de Tenerife. És possible que aquests dibuixos fossin restes del projecte interromput d'*Arte Joven* o bé en el seu moment haurien estat destinats a l'altre projecte nonat, *Madrid. Notas de Arte*. Del que no queda cap dubte és que es tractà d'un projecte absolutament aliè a Picasso, que per aquelles dates estava a Barcelona, en ple període blau.

Algun dels dibuixos publicats a *Arlequín* ens recorden l'obra de Nonell, sobretot *La drapaire*¹⁸⁵ (fig. 159), obra de la qual no coneixem l'original però ens recorda alguna obra coetània de Joaquim Sunyer, com l'aiguafort *El drapaire* (fig. 160). Tal com han apuntat Escala i Arús (Escala i Arús 2001, 12), aquest personatge ens evoca la descripció d'un personatge del conte "La tramera", de Pío Baroja, autor que Picasso tractà i retratà durant aquella estada a Madrid: *La vieja es pequeña, arrugada, sin dientes; lleva un saco vacío en la espalda y un gancho en la mano* (Baroja 1974, 116). L'estètica és d'allò més nonelliana i ens presenta un Picasso ultramisèrabilista, inhabitual, d'altra banda, perquè rarament emfasitzà aquesta temàtica. En aquest

¹⁸³ Obra reproduïda a Z. I, 37.

¹⁸⁴ Escala i Arús, 2001, p. 101-121. Posteriorment es publicà una edició facsímil amb el mateix text en versió castellana, a càrrec de Fundación-Museo Casa natal de Màlaga, l'any 2007.

¹⁸⁵ "La tramera [La drapaire]", a *Arlequín*, núm.3, 5 de juny de 1903.

sentit, en aquest moment a algunes obres de Picasso s'aprecia l'influx de l'obra literària de Pio Baroja, però sobretot la del seu germà Ricardo Baroja, que va lligada probablement a una actitud artística similar.¹⁸⁶

Maria Dolores Jiménez-Blanco, tot incidint en els diferents itineraris que condueixen l'art espanyol envers la modernitat, reflexiona sobre el paper, efímer, de la revista *Arte Joven*:

Pero la llegada de la modernidad a Madrid se produjo también por otros caminos, en los primeros años del siglo XX. En 1901, por ejemplo, aparece una revista titulada Arte Joven [...] No obstante, la trascendencia de esa publicación fue muy limitada y su importancia es sólo marginal en el contexto de la modernización artística española. Merece la pena destacarla sobre todo como vía de contacto de Picasso con la intelectualidad madrileña (Jiménez-Blanco 2008, 103).

Es destacable que Jiménez-Blanco hagi situat *Arte Joven* com un dels referents moderns del moment, i en aquest sentit és evident que el projecte de Picasso tenia més recorregut, ja que el seu projecte estètic bevia no només de l'*España Negra* sinó, per extensió, d'una línia més antiga que venia de Goya. De fet, a França, Picasso ja s'havia fet anomenar *Le Petit Goya*. Dissortadament, aquests projectes (*Arte Joven* i *Madrid. Notas de Arte*) no donarien els fruits esperats, però al nostre entendre sí que van deixar un important grup d'obres queensem que formen igualment una unitat.

¹⁸⁶ *El egotismo de los jóvenes del 98 les llevaba a rechazar poderosamente a la masa informe y abúlica que se callaba mientras la aplastaban. Los vagabundos, como los artistas, se elevaban por encima del resto de los mortales y mostraban la triste voluntad de seguir adelante. Al igual que Steinlen, los hermanos Baroja, y también los catalanes Nonell, Gosé o Rusiñol, entre otros, bebían de esa doctrina de la irracionalidad artística (López Fernández 2006, 56).*

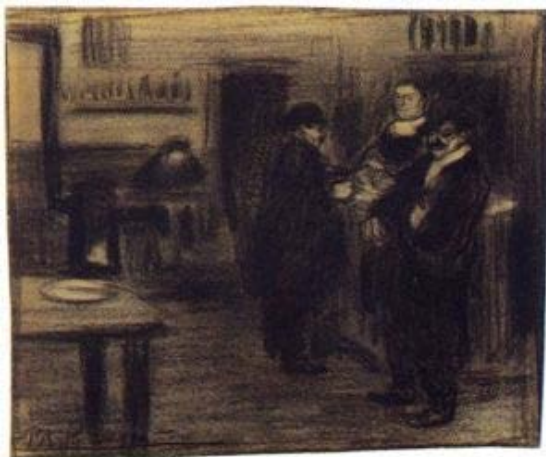


Fig. 158. Picasso. *El mostrador*

Madrid, 1901

Carbonet sobre paper,

21,4 x 25,6 cm

Reproduït a *Arte Joven*, núm. 3, 3 de maig de 1901, p. 4.

The Salomon R. Guggenheim Museum, Nova York



Fig. 159. Picasso. *La drapaire*

Madrid, 1901

Dimensions desconegudes

En lloc desconegut

Reproduït a *Arlequín*, 5 de juny de 1903

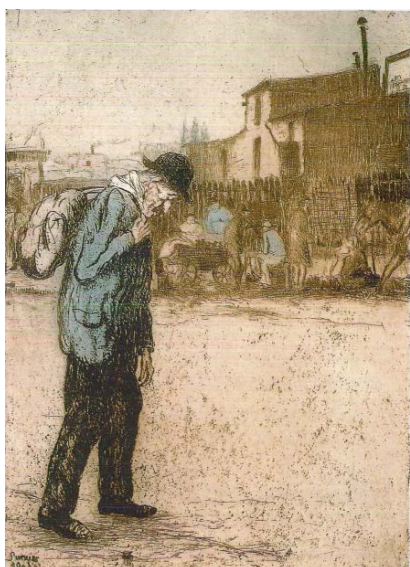


Fig. 160. Joaquim Sunyer. *El drapaire*, 1900

Aiguafort. Prova d'artista

Biblioteca de Catalunya

5.3. UN MICROCOSMOS NEGRISTA CASTELLÀ

L'any 1901, analitzat en termes panoràmics picassians, és l'any de la primera exposició a París i de l'inici de l'època blava. Aquestes dues fites han estès una gran i injusta ombra sobre la resta de producció picassiana de l'any, molt especialment la dels primers cinc mesos, que no és poc temps. Un motiu pesa per sobre de cap altre: el fet que durant aquests primers mesos no realitzés cap oli realment rellevant, com sí que faria durant la segona part de l'any. Però això no treu importància a aquests mesos que, si bé no tenen aquest reconeixement ni aquesta obra major, tenen quelcom prou destacable: un projecte estètic que, a més, relliga amb un vessant estructural que Picasso ja venia mostrant amb anterioritat: allò que sempre s'ha anomenat —gairebé més com a gènere que com a puntual títol— *L'España Negra*. Entre febrer i maig —de fet, no arribà a quatre mesos—, Picasso no dedicà tot el temps a la revista sinó que realitzà diversos viatges a l'entorn de Madrid, especialment a Toledo i a llocs dels encontorns. El projecte estava a mig camí de les propostes regeneracionistes de Zuloaga i el relat etnològic de Regoyos i Verhaeren. En aquest sentit, no són casuals les paràfrasis de Zuloaga visibles en algunes obres de Picasso. És en aquest moment quan Picasso pren contacte amb la modernitat peninsular, que en alguns artistes com Zuloaga amaga un discurs sociopolític, que des de l'òptica artística recull una tradició més antiga, que passa de Velázquez fins a Goya, tal com apunta Jiménez Blanco:

Este contexto explica buena parte de la pintura de Ignacio Zuloaga, aclamada por los escritores del noventayocho como la más honda reflexión plástica sobre los problemas de España, y también como la más digna continuadora de la tradición artística del país, representada por Velázquez y Goya. La obra de Zuloaga tenía un sentido claramente político, pues, más allá de sus aspiraciones puramente artísticas, se proponía como una llamada de atención sobre los problemas del país (Jiménez-Blanco 2006, 90).

Javier Herrera situa les figures de Nonell i Zuloaga, entre altres, com a *asimilaciones*, en el típic procés picassià de filtració de les obres d'altres artistes:

Vemos como progresivamente los métodos de Picasso para apropiarse de las obras de arte del pasado van siendo cada vez más sutiles a causa de la pérdida de referencias claras respecto a los modelos a imitar. Ha pasado de la copia más o menos literal al pastiche y pronto, ya a partir del otoño de 1900 y en toda su intensidad ya en Madrid y después en París, cuando entren en colisión las lecciones de la tradición española con las aprehensiones del presente —hay asimilaciones de Lautrec y Steinlen, de un lado, y de Nonell, Casas y Zuloaga, de otro (Herrera 1997, 220).

Durant aquest període, Picasso realitzarà un important contingent de dibuixos negristes, tant per la tècnica com pel tema. Emprarà molt el carbonet amb una freqüència poc acostumada en cap altre paràmetre de la seva carrera. Pel que fa als dibuixos de Madrid i Toledo, se'n coneixen molts de factura similar. Per exemple, *Personatges de Toledo* (fig. 161) o *Camperols castellans*¹⁸⁷ (fig. 162). En el seu moment ja hem indicat la singularitat d'aquest microcosmos rural castellà, conceptualment proper als cretins de Boí, a partir de tipus humans estrafets.¹⁸⁸ Aquest apropament el farà sobretot a partir del dibuix en les seves diverses variants (pastel, aiguada, sanguina, llapis i sobretot el carbonet...). Aquestes obres ens demostren que aquests cinc primers mesos de l'any Picasso segueix una línia que ja venia apuntant amb anterioritat i que, a nivell català, tenia en Nonell un dels protagonistes primordials.

¹⁸⁷ Obra reproduïda a Z.VI, 395

¹⁸⁸ Vegeu, en aquesta tesi, *La marginalitat col.lectiva*, p. 241-242.



Fig. 161. Picasso. *Personatges de Toledo*

Toledo, 1901

Llapis de color, carbonet i tinta sobre paper
(carnet de mà),

16 x 24 cm

Col·lecció particular



Fig. 162. Picasso. *Camperols castellans*

Madrid o Toledo, 1901

Dimensions desconegudes

Reproduït a *Arte Joven* 10 de març de 1901

Per què defensem que el període blau té les seves arrels més enrere de les dates que habitualment se li han atribuït? En aquest treball defensem la tesi de que, a partir de 1899, Picasso incideix en el tema miserabilista i el 1900 es proclama “pintor de la misèria humana”. Les dues primeres estades a París suposen un parèntesi (especialment la segona amb l’exposició a Vollard), però hem vist com, des de principis de 1901, reprèn amb força la temàtica de la misèria. Com a continuació d’aquesta línia, diversos dibuixos de 1901 que analitzarem a continuació són una sort de bestreta dels olis de gran format de 1902.

Es tracta de dibuixos on apareixen dones entotsolades, al terra, ja sigui demanant caritat o no. En citarem només un parell, que ens semblen especialment “purs”, pel que fa al caire premonitori que li atribuïm. Aquests dibuixos proven de nou que l’exposició Vollard és una excepció, un parèntesi, dintre d’un projecte més ampli i

que venia de més enrere. Els dibuixos que ara analitzarem presenten una inequívoca solució de continuïtat amb els olis barcelonins de Picasso de 1902, i, per tant, amb la producció nonelliana. Responen a un patró iconogràfic molt definit en aquell temps, el de Nonell, i probablement haurien estat resultat de la seva influència parisenca, doncs se'n coneixen molts de Nonell gairebé idèntics.

Cal afegir que aquestes obres participen d'un moment liminar important: es compten entre les primeres peces on signa *Picasso*, tot eludint el nom i el primer cognom. Les dues signatures són gairebé idèntiques, fet que ens ajuda a situar-los en una idèntica forquilla temporal. Un d'ells és *La mendicant*¹⁸⁹ (fig. 163), una obra que lliga de ple amb la producció de Nonell i que és equiparable amb qualsevol dels dibuixos d'aquest artista. La figura es descomparteix en tres grans àrees (cap, tronc i falda), i elimina els braços, una característica de la producció de 1902, tant en el cas de Picasso com en el cas de Nonell. Un altre element en comú és el guixat violent en paral·lel amb què tots dos artistes envolten el personatge retratat, a manera de tancament del dibuix. Aquest patró es reproduïx en molts dibuixos de Nonell, alguns publicats a *Pèl & Ploma* el gener de 1902, per tant realitzats amb anterioritat a aquesta data, alguns a París (fig. 164).

Un altre dibuix, *Vella*, d'una col·lecció particular italiana (fig. 165), recorda novament Nonell, si bé en aquest cas veiem el personatge de la dona menjant, completament arraulida. Escala, encertadament, l'ha vinculat amb el dibuix *Dona asseguda* (fig. 166), de Nonell, de cap a 1899. Malgrat que estan invertits, tots dos dibuixos presenten una disposició anatòmica gairebé idèntica, així com la mateixa resolució espacial, a partir del ràpid guixat que ajuda a situar la paret sobre la qual es recolza.

¹⁸⁹ Aquesta obra fou subastada per Sotheby's el dia 7 de novembre de 2012, lot 234.



Fig. 163. Picasso. *La mendicant*, 1901
Carbonet i llapis sobre paper,
20,1 x 12,7 cm

Col·lecció particular



Fig. 164. Nonell. "El somni, és la imatge de la mort"

Reproduït a *Pèl i Ploma* el 9 de gener de 1902



Fig. 165. Picasso. *Vella*, 1901
Llapis de colors sobre paper,
10 x 15,5 cm

Col·lecció particular, Itàlia



Fig. 166. Nonell. *Dona asseguda*, c.1899

Col·lecció particular

6. PICASSO I NONELL A FRANÇA: EXPOSICIONS CONJUNTES

De forma recurrent, les referències a la vinculació artística entre Picasso i Nonell s'ha vingut plantejant en termes de proximitat física, és a dir, en ocasions s'ha exclòs qualsevol influència, si es trobaven en ciutats diferents. Per contra, aquest argument no s'ha aplicat en altres artistes que donem per fet que van influir Picasso tot i que no van compartir ni ciutat ni tan sols època. La nòmina seria amplíssima, i fins i tot s'han realitzat exposicions binomials importants on, tot sovint, es força absolutament la vinculació a fi i efecte de confrontar qui sigui amb Picasso.

En realitat, seria a partir de l'estada París quan es començaria a donar la relació personal més estreta entre Picasso i Nonell. Amb anterioritat, el període més llarg de coincidència tingué lloc abans del febrer de 1897, en què Nonell fa el primer viatge a París i a la tardor Picasso se'n va a Madrid, a l'Academia de Bellas Artes de San Fernando. A partir d'aquesta data, les coincidències temporals són mínimes fins al contacte de París. A dia d'avui es coneixen dues estades de Nonell a París i, malgrat que la seva relació amb Picasso bàsicament s'ha centrat en Barcelona, pensem que diverses troballes requereixen que sigui plantejada també en aquesta ciutat. Físicament només hi van coincidir uns dies, però existeixen dos factors de més transcendència: en primer lloc, la convivència de Picasso amb l'obra de Nonell realitzada a França fou més llarga, tal com demostrarem. En segon lloc, aquest contacte donà lloc a una certa influència que es vehiculà, com a mínim, en un grup d'obres de Picasso, molt especialment de l'any 1901.

Les informacions sobre les estades de Nonell a París són més aviat minses, i a dia d'avui encara no existeix, dintre dels estudis nonellians, una recerca en profunditat sobre aquelles estades. De fet, en tenim pocs textos monogràfics (entre ells, Bou 1973, 1-19 i Braff 1978). D'altra banda, hem de tenir en compte que es coneixen poques obres de Nonell localitzades a París, i d'altres generen dubtes, però sens dubte deu haver-hi moltes obres que encara no han estat localitzades i que probablement ens donarien una nova perspectiva, pel que fa al motiu d'aquesta tesi. Als nostres efectes, l'estada que hauria influït sobre Picasso és la segona, entre gener del 1899 i octubre 1900, ja que són les obres que Picasso hauria vist durant uns quants mesos, al taller de Nonell i a l'estudi de Mañach —i probablement als

magatzems de marxants com Vollard i Weill. Nonell va estar-se la segona estada a París gairebé un any i deu mesos, i es coneixen poques obres per a tant temps, tal com admeten els experts. La vinculació parisenca de tots dos artistes la focalitzarem només en un parell de períodes, la primera i la segona estada de Picasso a París, totes dues lligades per motius diferents amb Nonell. Durant aquell període, Picasso va poder veure obres de Nonell, no només mentre aquell hi era, sinó també molts mesos després.

7.1. CARNET DE PARÍS, 1900. UN FREGIT A PARÍS

Quan Picasso arribà a París a l'octubre del 1900 s'hostatjà a l'immoble on tenia l'estudi l'escenògraf i pintor Oleguer Junyent (Palau 1980, 200), amic de Casagemas. Però poc després es va dirigir, amb Casagemas, a l'estudi de Nonell de Montmartre, que és el que acabarien ocupant durant aquells mesos, almenys des del 25 d'octubre d'aquell any, data en què consten documentalment instal·lats a l'apartament de la rue Gabrielle 49, anteriorment ocupat per Nonell.¹⁹⁰

Pierre Daix situa Nonell com un personatge clau per a Picasso durant aquest primer viatge a París, no només perquè li va cedir l'estudi, sinó que planteja l'ascendència de la seva obra sobre Picasso sense entrar-hi a fons.¹⁹¹ Picasso va tenir l'oportunitat de veure l'obra que tenia Nonell al seu estudi, ja que sabem que es van freqüentar abans d'ocupar el seu pis, sobretot els dies que ell i Casagemas van viure a un hotel proper, mentre esperaven la partida de Nonell. A Picasso sempre li havia interessat conèixer l'obra d'altres artistes, i ja no diguem la de Nonell, sobretot tenint en compte

¹⁹⁰ Tal com ho confirma una carta enviada per Casagemas i Picasso als germans Reventós el 25 d'octubre de 1900 des de París (Col·lecció Fundació Picasso-Reventós).

¹⁹¹ Al primer volum sobre Picasso, dedicat als primers anys, entre 1900 i 1906, Pierre Daix escriu sobre el primer viatge a París:

Para él [Picasso] se trata también de encarrilarse por el camino de sus precursores en el sentido más estricto, los pintores de la colonia española, y en particular Nonell, cuyo estudio pasará a ocupar. Nonell había expuesto en París con los Pintores impresionistas y simbolistas en 1897; después en Le Barc de Bouteville, y, finalmente, en Vollard en 1899 [...] No hay que separar a Nonell de Steinlen y de Lautrec en el examen de aquellos que interesarán y marcarán a Picasso durante ese periodo de su vida (Daix i Boudaille 1972, 29-30).

que era el seu primer viatge a París i Nonell ja s'havia creat la seva llegenda a partir dels seus èxits en aquesta ciutat. Probablement va veure part de la seva obra, escenes de marginats de la societat i gitanos, però també obres relatives a una certa banalitat quotidiana protagonitzades per nens i dones.

En primer lloc, ens referirem a la temàtica més blanca de Nonell, uns dibuixos tècnicament molt propers a l'art japonès on els personatges construeixen a partir de masses aquarel·lades. Són dibuixos aurorals, on apareixen nens jugant, dides, passavolants, etc. (fig. 167-168-169). Certament, els dibuixos que coneixem d'aquesta sèrie no han estat datats amb exactitud, però sabem que en va realitzar alguns a París, tal com ha assenyalat Glòria Escala:

*Tots els dibuixos de la sèrie "Parcs de París", i especialment els que tenen nens com a protagonistes, es caracteritzaven per ser esbossos d'una gran força expressiva, de traç molt ràpid, segur i espontani, d'excel·lent simplicitat i al mateix temps d'extraordinària eficàcia narrativa.*¹⁹²

Curiosament, personatges similars apareixen al primer carnet de mà que ens ha arribat de l'estada de Picasso a aquesta ciutat, el conegut com a *Carnet de París 1900* (fig. 170-171-172).¹⁹³ Aquest carnet, que és probablement una de les primeres realitzacions de Picasso a París, destil·la una gran frescor, d'execució però també de mirada, la mirada sorpresa de Picasso davant d'un nou escenari. El paral·lelisme amb peces similars de Nonell és sorprenent, sobretot pel tractament de la línia, de les taques aquarel·lades, i sobretot pels protagonistes. Picasso realitza diversos dibuixos d'infants, nenes, dides, en definitiva temàtiques poc habituals a la seva obra. Una possible explicació seria aquesta mirada sobre la producció parisenca de Nonell, ja que aquesta peculiar obra picassiana apareix cronològicament en el moment en què contacta Nonell a París. Per descomptat, aquesta possible influència queda en el terreny de la hipòtesi, però a causa del sorprenent paral·lelisme, la seva admiració per Nonell i la seva proberbial *pirateria* com a *modus operandi* deixem aquesta hipòtesi plantejada.

¹⁹² Glòria Escala, en un exhaustiu estudi publicat a la *Revista de Catalunya* sobre sèries temàtiques de Nonell, situa aquests dibuixos que referim a París, entre 1897 i 1900, sota l'epígraf "Parcs de París" (Escala 2010, 126-131).

¹⁹³ Aquest carnet forma part de les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona. Es va editar una primera edició facsímil per l'editorial Gustau Gili l'any 1972. Es va fer un tiratge de 1000 exemplars i compta amb un text introductori de Rosa Maria Subirana.



Fig. 167. Nonell. *Nena amb barret*
París, c.1900
Pastel i carbonet sobre paper,
19 x 11,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 168. Nonell. *Una nena*
París, c.1897
Carbonet i aquarel·la sobre paper,

Col·lecció particular



Fig. 169. Nonell. *Saltant a la corda*
París, 1897
Aquarel·la i carbonet sobre paper,
27,5 x 38 cm

Col·lecció Galeria David Cervelló Ros



Fig. 170. Picasso. *Nena amb vestit de diumenge*
París, 1900
Llapis i aquarel·la sobre paper,
10,5 x 6 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 171. Picasso. *Nena amb barret, botes amb esperons i pistola*
París, 1900
Llapis i aquarel·la sobre paper,
10,5 x 6 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 172. Picasso. *Nena, d'esquena, amb gorra vermella*
París, 1900
Llapis, aquarel·la i pastel sobre paper,
10,5 x 6 cm

Museu Picasso, Barcelona

Un dels terrenys on se'ns planteja de nou la influència de Nonell a París és a través dels dibuixos *fregits*, si bé com una anecdòtica perllongació de Barcelona. Hem dedicat un espai al tema, on es desplega aquesta peculiaríssima producció, centrada en l'obra picassiana.¹⁹⁴ Tenim el testimoni que Picasso continuà realitzant *fregits* a París, com a mínim un, motiu pel qual l'analitzem a continuació. Es tracta del dibuix *Vella*, del Museu Picasso de Barcelona (fig. 173). Alguns experts havien dit que el personatge femení que hi apareix es tractava de la portera del Bateau Lavoir, però això és impossible, perquè data del 1900, i no ocupa el Bateau Lavoir fins l'any 1904.¹⁹⁵

Un fet rellevant és que està dedicat en el seu revers al seu marxant, Pere Mañach (*A el amigo Mañach*), a qui conegué i tractà per primer cop a París.¹⁹⁶ Es dona la circumstància que Mañach fou també marxant de Nonell i, de fet, fou aquest darrer qui el posà en contacte amb Picasso, tal com han explicat diversos experts.¹⁹⁷ Picasso i Casagemas expliquen aquests primers contactes amb Mañach a les cartes enviades des de París als germans Reventós.¹⁹⁸ Mañach va vendre l'obra de Nonell i la valorava especialment. No deixa de ser sorprenent que l'única de les poques obres que coneixem dedicades per Picasso a Mañach sigui precisament un dibuix *fregit*, una tècnica que identificava especialment Nonell. És possible que Picasso, amb un dibuix *a la Nonell*, volgués plaure el seu nou marxant (ho plantegem així perquè el dibuix és de finals de 1900, és a dir, tot just quan entren en contacte) i demostrar-li que ell era capaç de fer el mateix que Nonell. Tenim constància que Nonell ja havia exposat dibuixos *fregits* a París, concretament a l'exposició de la galeria Dosbourg, tant cretins com escenes dels carrers de París. Iconogràficament, *Vella* ens recorda el rostre de la vella d'un parell de *fregits* de Casagemas. Un d'ells és *Escena de carrer* (fig. 174-175), de la col·lecció Felip Massot. L'altre és *Tres*

¹⁹⁴ Vegeu el capítol *Els dibuixos fregits*.

¹⁹⁵ Juan-Eduardo Cirlot, al llibre *Picasso. El nacimiento de un genio* afirma, tot parlant d'aquest dibuix: *Hay en la donación el retrato dibujado, con fondo de color, de la portera de esa casa* (Cirlot 1972, 127 i 145).

¹⁹⁶ Pere Mañach i Jordi era fill d'un empresari català que decidí fer l'aventura parisenca i que, com que el seu talent no estava en l'art, es dedicà a comerciar-hi. Més que marxant en sentit estricte, era una mena d'intermediari o facilitador entre els artistes i els marxants francesos –per exemple, el mateix Nonell, que fou qui el posà en contacte amb Casagemas i Picasso–. A través de Mañach, diversos artistes catalans prendrien contacte amb marxants francesos com Ambroise Vollard o Berthe Weill.

¹⁹⁷ Pierre Daix, que conegué aquesta dada de primera mà a través de Picasso, va escriure: *C'est Nonell qui les mit en rapport à l'arrivée de Picasso à Paris, en octobre 1900. Manyac avait parlé de lui a Vollard* (Daix 2012, 550).

¹⁹⁸ Detallem els primers contactes entre Picasso i Casagemas amb Mañach a Vallès 2014, 178.

homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure, del Museu Picasso de Barcelona. En tots dos, la vella, frontal i amb un mocador nuat al coll, presenta la mateixa imatge que el *fregit* parisenc de Picasso.



Fig. 173. Picasso. *Vella*
París, 1900
Aiguada envernissada sobre paper (*fregit*),
12,6 x 11,7 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 174. Casagemas. *Escena de carrer*
(Detall)

Col·lecció privada Felip Massot



Fig. 175. Casagemas. *Escena de carrer*, 1898-
1899

Llapis conté, llapis grafit, aquarel·la i vernís
(*fregit*),
22 x 15 cm

Col·lecció privada Felip Massot

6.2. “EXPOSICIÓ ECLÈCTICA”. PARÍS I DINARD, 1901

A causa que Nonell abandona París l'octubre de 1900, habitualment s'exclou qualsevol possible influència sobre Picasso abans de gener de 1902 –quan aquell torna a Barcelona i es troba amb l'exposició de la Sala Parés. En realitat, Picasso estigué en contacte amb les obres de Nonell, ja que algunes havien quedat en mans del marxant Mañach i les guardava al mateix pis on vivien ell i Picasso. De fet, Mañach continuava *movent* les obres de Nonell, tal com ho faria amb les de Picasso un cop s'hauria trencat la relació entre tots dos.

Abans de la cèlebre exposició a la Galeria Vollard, s'en va inaugurar una altra de menys coneguda uns dies abans, on Picasso exposà juntament amb Nonell. En realitat, exposarien plegats en dues ocasions i en dues ciutats diferents, París i Dinard, si bé eren exposicions col·lectives i relacionades entre sí. La primera fou una mostra que tingué lloc a la galeria La Bodinière, que es trobava al número 18 de la rue Saint Lazare de París. Aquesta exposició fou organitzada pel diari *Art et littérature* i la seva directora, Adrien Farge. La mostra va tenir lloc entre els dies 17 i 30 de juny, és a dir, enmig —el dia 25— es produí la inauguració de l'exposició a la galeria Vollard, que finalitzaria el 14 de juliol. S'hi van exposar obres de Picasso i de Nonell, juntament amb altres artistes. No ens ha arribat el catàleg de l'exposició, però se'n fa menció a la revista *Art et Littérature* del mes de juny del 1901. Pierre Helbey realitzà una breu crítica i Adrien Farge va realitzar un text de justificació de la mostra, on la batejà com a “Exposition éclectique” (Farge 1901, 37).¹⁹⁹ Però el text important és el de Helbey perquè és el que ens confirma que Picasso i Nonell van exposar plegats. Aquest és el fragment del text en què fa referència a Nonell en termes molt elogiosos:

Enfin à gauche s'étaient des Nonell tout-à-fait curieux. Aquarelles? Je ne sais pas trop. C'est travaillé, verni, embrumé par je ne sais quels procédés, mais c'est d'une belle conception artistique, et cela charme l'oeil par une recherche nouvelle (Helbey 1901, 37).

¹⁹⁹ Tant el text de Farge com el de Helbey van aparèixer publicats al número 4 de la revista *Art et Littérature*, del 25 de juny de 1901, però no ens ha arribat cap imatge de les obres exposades.

Helbey ni dóna títols ni nombre d'obres però del que no hi ha dubte és que exposà dibuixos *fregits*, atesa la descripció del crític. I el més revelador és que, fins i tot per a la crítica francesa, resultava un procediment innovador i desconegut. A continuació es refereix a Picasso, de qui diu que va exposar tres obres, que estaven al costat de les de Nonell:

Une toile, une aquarelle et un pastel de Picasso, le jeune peintre dont l'exposition chez Vollard a un si vif succès de curiosité, ne détruisent pas, malgré leurs couleurs éclatants, l'harmonie sobre des tableaux de Nonell (Helbey 1901, 37).

Posteriorment, una versió ampliada d'aquesta exposició va tenir lloc a una localitat del nord de França, Dinard²⁰⁰, durant el mes d'agost de l'any 1901, de la qual tenim més informació perquè ens n'ha arribat el catàleg. Dinard era una localitat coneguda per Adrien Farge, i a l'estiu augmentava molt la població, per tant, també els potencials compradors. Aquesta segona exposició va tenir lloc a la Villa Désiré entre el 19 d'agost i el 30 de setembre. En total exposaren catorze artistes, entre ells Nonell i Picasso. Els altres eren Louis Bernard-Lemarie, Charles Agard, Albert-Auguste Georges Sauvage, Katherine-Augusta Carl, René Casse, Guillaume Alaux, Edmond Aman-Jean, Georges Lacombe, Claude-Emile Schuffenecker, Tony Beltrand, Marcel Beltrand i Frédéric Brou.

L'interès de l'exposició de Dinard rau bàsicament en el catàleg editat²⁰¹ i en el llistat d'artistes i preus de les obres (fig. 176). Picasso realitzà un parell de retrats, un de seu i l'altre de Nonell (fig. 177-178), que foren realitzats a tinta, sembla que a gran velocitat i emmarcats amb el típic marc modernista que retrobem en dibuixos picassians de l'any anterior. Pel que fa a l'autoretrat de Picasso, es desconeix on es troba l'original, però destaca sobretot l'existència d'un nou retrat de Nonell per Picasso –del qual també desconeixem l'original. Probablement Picasso va rebre l'encàrrec de realitzar el retrat de dos dels participants (ell i Nonell), ja que el catàleg inclou retrats de tots els pintors, fins i tot d'Adrien Farge. El retrat de Nonell és un dels pocs que l'hi realitzà, i per fer-lo s'inspirà molt probablement en una de les

²⁰⁰ La relació més estreta de Picasso amb Dinard és donaria un anys més tard, i seria molt profitosa per a la seva obra. Es produiria a partir de l'any 1922, poc després del naixement del seu primer fill, Paulo. Hi tornaria posteriorment de nou amb Olga i Paulo els anys 1928 i 1929.

²⁰¹ Fou publicat com a suplement de la revista francesa *Art et Littérature*, concretament al número del mes d'agost.

conegudes fotografies d'aquest artista, amb el pèl en forma de casc. Desconeixem si Picasso tenia davant aquesta fotografia, però la seva capacitat eidètica li permetia reproduir-la amb molta facilitat. Però allò més interessant d'aquest retrat és que molt probablement podria ser el primer —s'entén el primer conegut— que realitzà d'aquest artista.²⁰² Els retrats acompanyen els articles dedicats a cadascun dels artistes que exposaven. L'article sobre Picasso no fou fet expressament, sinó que Adrian Farge va reaprofitar un article que Félicien Fagus havia publicat poc abans a la *La Revue Blanche*. Amb el títol de “L'Invasion espagnole”, és una de les primeres grans crítiques que Picasso va rebre a França. L'article de Nonell sí que fou realitzat expressament, a càrrec del crític Jean Béral, que després citarem.

Pel que fa a les obres presentades, n'hi havia sis de Nonell —concretament, del número 57 al 62, amb preus que oscil·len entre els 100 i els 300 francs. De Picasso n'hi havia fins a nou, els preus de les quals oscil·len entre els 50 i els 200 francs. És possible que algunes d'elles foren peces que no van poder ser venudes a l'exposició Vollard i, possiblement, algun o alguns de la galeria la Bodinière.

²⁰² Vegeu, en aquesta mateixa tesi, l'epígraf *Nonell vist per Picasso*, p. 377-378.

1901

PEINTURE

6001	Portrait de Mme H. D. (Appartient à H. D.)	
2	Les premières armes.	3000
3	Le retour du bal.	3000
4	Jeune fille au repos.	3000
5	La fillette aux cerises.	2000
6	Le tablier rouge.	2300
7	Jeunes filles prénant	800
8	Intérieur dans une glace (Appartient à H. A.)	
9	La femme au bouquet.	550
10	Bredense au jardin.	650
900	Madame A., puchab. (Appartient à H. A.)	

Catalogue
illustré
DE L'EXPOSITION
de DINARD
ouverte VILLA DESIRÉ
du 19 Août au 30 Septembre

PRIX: 1 FRANC

à Paris, 102, rue de Manbeuge
à Dinard, Villa Désiré
à l'usage des Bénéficiaires
St-Enogat et Sadi-Carnot

LACOMBE (Georges) l'Ermitage, par Alençon
(Orne).

48.	Paysage d'Automne	350 fr.
49.	Ro.	400 »
50.	Marine.	300 »
51.	Roches bretonnes	400 »
52.	Effet de lune	400 »
53.	Rameuses.	350 »
54.	Hiver	300 »
55.	Mer bretonne	600 »
56.	Portrait de Pirou.	350 »

NONELL, chez M. Pedro Manach, 130 ter, boulevard
de Clichy, Paris.

57.	A Saint-Ouen.	300 fr.
58.	La Sibylle (aquarelle).	200 »
59.	Le Passycur —	175 »
60.	La Promeneuse —	150 »
61.	La Mendicante —	125 »
62.	La Nigotte —	100 »

PICASSO, 130 ter, boulevard de Clichy, Paris.

63.	Révue.	200 fr.
64.	Vendredi-11 ^e (pastel).	150 »
65.	A Montmartre (aquarelle).	100 »
66.	Alère et Enfants.	300 »
67.	Eglise d'Espagne.	250 »
68.	Le Bain.	200 »
69.	Vicillard (dessin)	75 »
70.	Danseuse —	50 »
71.	Soupeuse —	50 »

30	Le saule au bord du chemin.	600
31	Le moulin abandonné.	1500
32	Émile de Thévenaz (pastel)	2500-3000
33	Pommes pour la gelée.	2000-2500
34	Les fleurs de mailame.	1800
35	Le colis de fleurs.	1700
36	La cruche blanche.	1400
37	Les trois vases.	1200-1200
38	Le pot jaune.	1000
39	Le vase marocain.	1100

PASTELS

40	La veuve blanche.	1300
41	La petite femme.	1000
42	Le maître. fille de cuisine	1300

DESSINS

43	Femme se préparant	400
44	Sous la Lampe (Appartient à H. A.)	

SCHUFFENECKER (Emile), 4, rue Paturle, Paris.

72.	Dans les Roches, à Yfort.	800 fr.
73.	Rue Verte au matin.	600 »
74.	Une rue.	300 »
75.	Dans la Neige (soir).	300 »
76.	Bateaux au bord de la Seine.	400 »
77.	La Maison du Bâcheron (pastel)	200 »

BROU (Frédéric) statuaire, 22, rue Tourlaque, Paris.
Grès émaillés. Poteries grand feu.



Fig.176. Llistat d'obres exposades amb títols i preus de l'exposició de Dinard. Agost 1901

Col·lecció particular



NONELL

(par Picasso)

NONELL

Il y a environ trois ans que Nonell arrivait à Paris avec un bagage de dessins pris sur le vif en pays espagnol. Ce jeune artiste, au lieu de suivre les cours de l'Ecole barcelonaise, avait, là-bas, passé son temps en courses vagabondes autant que buissonnières. Tout ce qui est coin pittoresque, lugubre, miséreux, fut relevé par son crayon attiré vers les cruautés de la vie; aussi une réelle personnalité se dégage de ses moindres croquis. L'attention, naturellement, fut attirée sur lui, mais Nonell eut le bonheur de ne pas se contenter de ses premiers succès. Il comprit de lui-même que l'étude n'est jamais terminée et qu'il est dangereux de se cantonner dans un cercle restreint. Il repartit donc en Espagne pour parfaire sa vision, faire et refaire ses études par lui-même, s'érigeant

Fig. 177. Retrat de Nonell realitzat per Picasso. Reproduït al catàleg de l'exposició de Dinard. Agost 1901

Musée des Arts Décoratifs, Paris



PICASSO (par lui même.)

PICASSO

Sous ce titre: L'INVASION ESPAGNOLE, la Revue Blanche a publié un article excellent de Félicien Fagus. Nous ne pouvons mieux faire que de le reproduire ici:

La seconde... une bonne invasion, ou mieux l'immigration de parents pauvres à l'étroit chez eux : rien qui ressemble à ces installations comme de barbares en pays conquis, auxquelles nous commençons presque, pour notre malheur, à nous habituer. Les transpyrénéens qui depuis plusieurs années affluent à Paris, ne doivent guère plus s'y trouver dépaysés que déconcertés leurs hôtes : les qualités qui motivent leur succès ici sont collatérales aux nôtres ; tout se passe entre latins, et cela tourne presque en alliance défensive... Oui, c'est bien la seconde. La fameuse première, de Charles-Quint à Philippe IV, chevaleresque et capitane, laissa mieux au Français que l'écho du beau cliquetis d'armes et de mots richement sonores parmi quoi elle irrompit toutes enseignes déployées : une vision neuve — sévère, forte, hautaine — de l'homme vis à vis de lui, des autres hommes et du destin. Notre littérature se l'incorpora sans servilité, la faisant servir aux fins de son génie propre : Corneille, Molière, d'autres (dont les poètes, de Ronsard à Malherbe, sans parler des « burlesques »), en tira cette conception neuve et robuste du héros — Polyeucte, Alcèste ou don Juan — équilibrante, antithétique et complémentaire à celle anglo-normande, que parallèlement élaboraient Shakespeare et ses satellites. Sur toutes deux vécut le

Fig. 178. Autoretrat de Picasso. Reproduït al catàleg de l'exposició de Dinard. Agost 1901

Musée des Arts Décoratifs, Paris

A causa que el catàleg no reproduïa imatges, ens guiarem pels títols. Aquestes són les obres exposades de Nonell:

- 57. À Saint-Ouen 300 fr
- 58. La Sibylle (aquarelle) 200 fr
- 59. Le fossoyeur (aquarelle) 175 fr
- 60. La Promeneuse (aquarelle) 150 fr
- 61. La Mendiante (aquarelle) 125 fr
- 62. La Bigotte (aquarelle) 100 fr

El crític Jean Béral, autor de la nota sobre Nonell al catàleg, s'hi va referir en aquests termes, fent èmfasi en el seu vessant miserabilista:

Tout ce qui est coin pittoresque, lugubre, miséreux, fut relevé par son crayon attiré vers les cruautés de la vie; aussi une réelle personnalité se dégage de ses moindres croquis (Béral 1901).

La número 59 era una aquarel·la que es titulava *Le fossoyeur* [l'enterrador], una temàtica de la qual coneixem algun dibuix de Nonell amb el mateix títol, concretament, *L'Enterrador*, de cap a 1895, del Museu Nacional d'Art de Catalunya.²⁰³ Una altra aquarel·la, la número 61, també lliga de ple amb la temàtica clàssica de Nonell, *La mendiante*. Només hi ha una obra on no s'indica expressament que és un dibuix, com el preu és més elevat de ben segur es tracta d'un oli. El seu títol és *À Saint-Ouen*, però desconeixem la temàtica. Béral, al seu text, fa referència a les visites de Nonell a aquesta zona de París, propera a Montmartre:

Nonell, qui habitait Montmartre, comme la plupart de ses compatriotes, descendit beaucoup plus souvent vers les plaines lépreuses de Saint-Ouen

²⁰³ *L'enterrador*, llapis conté sobre paper, 13,8 x 27,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya (026862-D).

que du côté boulevardier où se trouvent les tavernes cosmopolites des divers moulins et music-hall (Béral 1901).

La número 58 i la 60, *La Sibylle* i *La promeneuse*, semblaria *a priori* que tenen a veure amb temes més blancs. Per tant, es congrien obres de temàtica miserabilista amb d'altres de més aviat costumistes, com era habitual en Nonell.

Les obres exposades de Picasso són les següents:

- 63. Réveuse 200 fr
- 64. Viendra-t-il? (pastel) 150 fr
- 65. À Montmartre (aquarelle) 100 fr
- 66. Mère et enfants 300 fr
- 67. Église d'Espagne 250 fr
- 68. Le Bain 200 fr
- 69. Vieillard (dessin) 75 fr
- 70. Danseuse (dessin) 50 fr
- 71. Soupeurs (dessin) 50 fr

Les obres de Picasso exposades també oscil·laven entre temàtiques blanques i negres, i algunes pensem que les podem identificar. Una seria una de les obres que no van ser venudes a l'exposició Vollard, amb el títol *Església d'Espanya*²⁰⁴ (número 67), que estava a la venda per 250 francs. Aquesta obra la coneixem actualment com a *Església de poble* (fig. 184) i és propietat de la Bührlé Foundation de Zuric. Una altra obra, la número 66, *Mère et enfants*, era la més cara de totes, amb un preu de 300 francs. Amb aquesta obra no tenim tanta seguretat, però pensem que es

²⁰⁴ Aquesta obra constava al catàleg de l'exposició Vollard amb el mateix títol, *Église d'Espagne*, amb el número 44. Amb tota seguretat, no es va vendre, per aquest motiu posteriorment va anar a l'exposició de Dinard.

podria tractar de l'oli *Mare*²⁰⁵, del Saint Louis Museum of Art, una obra que Glòria Escala considera en la línia d'algunes obres de Nonell (Escala 2015). En aquest oli apareix una mare en moviment que porta el seu fill agafat d'una mà i un nadó en braços. Aquesta obra té el mateix suport que la majoria d'obres de Vollard, cartró. A més, hi havia un parell d'obres a l'exposició Vollard que les podríem relacionar pel títol, concretament la número 8, *La mare*, i la número 64, *La mare i el fill*.²⁰⁶ Aquesta obra —com totes aquelles on, al catàleg de Dinard, no s'indica si són un dibuix o un pastel— són olis. Una altra obra que era present a l'exposició, el dibuix *Vieillard* (número 69), no l'hem pogut identificar, però no devia estar lluny de la temàtica miserabilista.

Si tenim en compte que Mañach va muntar les exposicions a París i Dinard, que van tenir lloc entre els mesos de juny i setembre del 1901, i Nonell abandonà França l'octubre del 1900, això significaria que un any després Mañach continuava tenint en la seva possessió obres de Nonell —com a mínim les sis que exposà a Dinard. Això vol dir que Nonell l'hi va vendre o que com a mínim es va desentendre d'aquelles obres. No tenim la seguretat que Mañach vengués tota la seva producció de Nonell, fet que ens porta a pensar que hauria estat en contacte amb elles durant un període més llarg. Pert tant, això significaria que durant tot aquell temps Picasso va poder veure l'obra de Nonell de manera regular. Un altre aspecte a tenir en compte són les adreces que consignen els artistes al catàleg de Dinard. Picasso dona com a adreça el 130 ter Boulevard de Clichy, que era l'estudi que ocupava a París en aquells moments i fins a principis de 1902, quan tornà a Barcelona. Nonell, per contra, ja no estava a París, però tenia la mateixa adreça, amb l'afegit *chez M. Pedro Mañach*. Això explicaria la raó per la qual les obres havien quedat en mans de Mañach.

En definitiva, Picasso va veure l'obra de Nonell de manera regular a París. En primer lloc, a l'estudi de l'artista de la rue Gabrielle. Ho faria també durant les possibles visites a l'estudi de Mañach, entre octubre i desembre del 1900, però després les tindria al seu mateix domicili, ja que Picasso va conviure amb Mañach des del maig de 1901 fins a principis de gener de 1902. Però Mañach no només va fer de mitjancer entre Nonell i Vollard, sinó que també ho va fer amb la llavors incipient marxant Berthe Weill, tal com ella mateixa detallà a les seves memòries (Warnod

²⁰⁵ Obra reproduïda a Z. XXI, 291.

²⁰⁶ Palau i Fabre s'inclina per la número 8, *La mare* (Palau 1980, 248).

1975, 47). Picasso també treballà amb Weill, i és possible que a la seva galeria també hagués vist obres de Nonell.

Per tant, estem parlant d'un període molt llarg en què Picasso va tenir contacte directe amb l'obra de Nonell. Tractant-se d'un artista que admirava, no tenim cap dubte que no va perdre l'oportunitat d'observar les seves obres amb deteniment. Per tant, la producció nonelliana seria completament familiar per Picasso durant el període durant el qual no tenia contacte personal amb ell.

6.3. LA INFLUÈNCIA DE L'OBRA PARISENCA DE NONELL SOBRE LA PINTURA DE PICASSO DE 1901

Diverses obres de Picasso de 1901 demostrarien, al nostre entendre, la influència de l'obra de Nonell. Insistim en el fet que es coneixem poques obres de Nonell a París, però les poques que hi tenim localitzades presenten concomitàncies amb alguns Picassos. Abans d'entrar-hi a fons, volem demostrar com aquesta ascendència de Nonell sobre Picasso era compartida amb Casagemas, i a més a més molt poc abans de suïcidar-se, concretament a partir d'una de les seves darreres obres.

Un document inèdit fins a dia d'avui ens serveix per mostrar la influència que exercia Nonell sobre Casagemas, també a París. La visió en raig X d'un oli parisenc d'aquest artista ens ve a demostrar fins a quin punt era així. L'Oli *El Carrer (Montmartre)* (fig. 179) fou exposat i publicat per primer cop amb motiu de l'exposició *Carles Casagemas. L'artista sota el mite*, al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2104 (Vallès 2014, 183). Tal com advertíem al text del catàleg, el gruix de pintura ens feia suposar que potser hi havia alguna pintura subjacent (Vallès 2014, 179-180). Tan aviat com acabà l'exposició, es realitzaren una sèrie de proves que confirmaren aquella hipòtesi. La imatge en raigs X (fig. 180), fins ara mai publicada, ens mostra l'existència d'una obra preexistent sobre la qual Casagemas hauria realitzat l'oli que ara coneixem. La composició actual presenta una vista d'una casa de Montmartre que no té res a veure amb la pintura subjacent: una vella cofada amb un mocador, coberta amb un mantó i situada en una mena de descampat. La seva visió, per diferents motius –iconogràfics, però fins i tot tècnics, malgrat que és una

radiografia— pensem que beu directament de l'obra de Nonell, o almenys d'un dels vessants de la seva obra, el més miserabilista. L'oli mostra la vella en escorç i escorada a l'esquerra de la composició. Ens evoca obres com *La castanyera* (fig. 181), de Nonell, de la col·lecció de El Conventet. Dos elements són gairebé idèntics a totes dues obres: la vella vinclada sobre ella mateixa en primer terme, i l'espai desèrtic que ocupa bona part d'ambdues composicions, amb una mena de construcció de difícil identificació que, amb un format més reduït i reculat, s'observa a *La castanyera*. Si bé desconeixem el cromatisme pel fet que es tracta d'una radiografia, sostenim que el perfilat gruixut i la construcció de la figura humana no fan més que reenviar-nos a aquell Nonell dels captaires. I més concretament a la cal·ligrafia pictòrica no només de *La castanyera* sinó de peces com *Pobres esperant la sopa*²⁰⁷ (fig. 183), del Museu de Montserrat, una de les peces de Nonell que sabem amb tota seguretat que fou realitzada a París i que Casagemas hauria pogut veure —o bé alguna de molt similar.

²⁰⁷ Nonell pintó la obra que nos ocupa en París en 1899, como lo demuestra el hecho de que la tela fuese adquirida en la casa Pignel-Dupont. En este establecimiento, especializado en al venta de artículos para bellas artes, solían comprar sus lienzos otros artistas catalanes instalados en Montmartre (Mendoza i Doñate 2000, 100).



Fig. 179. Carles Casagemas. *El carrer (Montmartre)*

París, 1900

Oli sobre tela,
38,5 x 46 cm

Col·lecció particular. Cortesia
Fundación Almine y Bernard Ruiz-
Picasso para el Arte



Fig. 180. Carles Casagemas. Pintura subjacent d' *El carrer (Montmartre)*

Col·lecció particular. Cortesia
Fundación Almine y Bernard Ruiz-
Picasso para el Arte

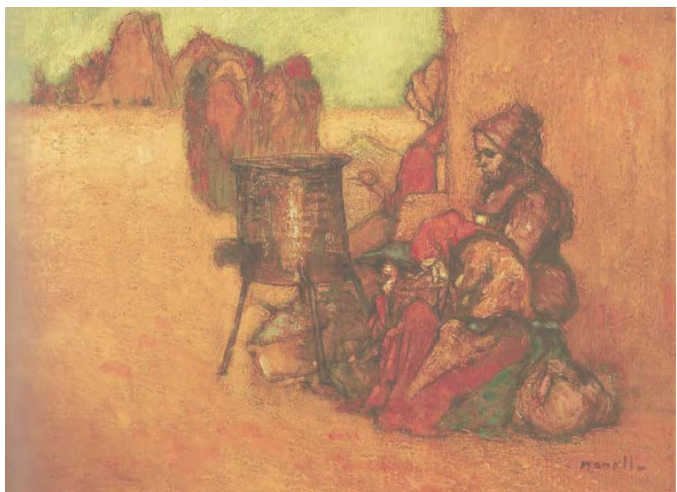


Fig. 181. Nonell. *La castanyera*

c.1897-1900

Oli sobre tela,
46 x 61 cm

Col·lecció El Conventet, Barcelona

Aquesta familiaritat de Picasso amb un Nonell absent durant l'any 1901 (exposicions conjuntes, convivència amb les obres de Nonell, marxants en comú....) havia de tenir alguna incidència a l'obra de Picasso. Diverses obres Picasso de 1901 presenten similituds amb les poques peces que Nonell realitzà a París abans de marxar a Barcelona.

Abans d'entrar en les peces que ens semblen més familiars al que feia Nonell, citarem l'oli *Carrer de Montmartre*²⁰⁸, de Picasso, del San Francisco Museum of Art. Alguns experts, com Jean Sutherland Boggs o Pierre Daix, han advertit *amb bastant nitidesa* la influència de Nonell en aquest oli de Picasso (Daix i Boudaille 1972, 126). Es dona la circumstància que aquesta obra és coetània de l'oli de Casagemas citat anteriorment, de 1900, i fou sens dubte un dels primers olis que Picasso realitzà a París. Si bé alguns aspectes ens l'apropen a Nonell, al nostre entendre les obres més properes a aquest artista serien unes altres que Picasso no pintaria el 1900, sinó el 1901. Sabem que durant la segona estada a París Nonell va pintar alguns olis, entre ells *Pobres esperant la sopa*, de Museu de Montserrat, o *Sagristà repartint almoines* (fig. 182), que són les que analitzarem. Aquestes obres representen un trencament amb la seva producció anterior, en la mesura que la figura humana comença a ser hegemònica a la seva obra i acabaria per consolidar-se en la seva obra posterior. Aquestes obres presenten unes característiques molt peculiars. Si bé incorporen elements molt explícits de l'obra de Daumier, són absolutament singulars dintre del panorama artístic europeu.

Les obres de Picasso que més directament ens evoquen Nonell pensem que van formar part de l'exposició Vollard, ja que els títols s'hi corresponen. Si bé l'exposició Vollard resultà un canvi respecte a la producció miserabilista de la primera meitat d'any, el cert és que algunes de les obres exposades, sense ser estrictament d'aquest tema, s'apropen tècnicament a l'obra de Nonell. Són la ja mencionada *Església de poble*, a la qual caldria afegir *Poble* (fig. 187), del Fogg Art Museum de Harvard, i *Corrida de toros* (fig. 189), del The Israel Museum, de Jerusalem. Es tracta d'obres que Picasso realitzà a París, mentre vivia al pis del marxant Mañach.

Església de poble respon a la mateixa cal·ligrafia pictòrica d'olis de Nonell, com *Pobres esperant la sopa* o fins i tot *Sagristà repartint almoines*. A *Església de poble*

²⁰⁸ Vegeu p. 93.

hi domina la sordidesa temàtica, amb un cromatisme de gran calidesa. Els personatges són construïts amb perfilats de contorns gruixuts i entrelaçats que uneixen un personatge amb el següent. Aquests perfilats tan singulars i el cromatisme intens i càlid (vermellons, taronges, ocres...) són d'arrel nonelliana. És probable que Picasso tingués en ment alguna obra similar a l'oli *Estudi* (fig. 185-186), de Nonell, de 1901. En aquest oli hi apareixen un grup de gitanes amb un abillament molt similar —grans mantons—, i conflueixen sobretot en un cert tractament de la pinzellada. La disposició espacial de les figures, i la construcció d'aquestes, la veiem reproduïda en les figures secundàries de l'oli *Església de poble*.

Si *Església de poble* era la número 44 del catàleg de l'exposició Vollard, una altra obra prou nonelliana ocupava el número 43, *Corrida de toros*, de la Bührlé Foundation. Aquest oli aplega elements iconogràfics i tècnics molt similars a *Església de poble*, fet que ens mena a pensar que foren exectuades coetàniament. Palau i Fabre ha estat molt explícit considerant que ambdues obres han estat influïdes per l'obra de Nonell, tant pel tema com per la tècnica.²⁰⁹

²⁰⁹ Palau i Fabre va realitzar una aproximació sobre quines podien ser les obres exposades per Picasso a la galeria Vollard. Com que el catàleg no reproduïa imatges, sinó només títols, va fer un exercici que consistia a relacionar títols amb possibles obres coetànies de Picasso. Amb relació a les obres número 43 i 44, féu aquesta reflexió: *Pel tema, i fins i tot per la tècnica, aquest quadre [Corrida de toros], com un altre que li és germà (Església d'Espanya, n.44), sembla influït pel Nonell dels cretins de Boí* (Palau 1980, 254).



Fig. 182. Nonell. *Sagristà repartint almoines*

París, c.1899

Oli sobre tela, 48 x 64 cm

Col·lecció particular



Fig. 183. Nonell. *Pobres esperant la sopa*

París, 1899

Oli sobre tela,

51 x 65,5 cm

Museu de Montserrat



Fig. 184. Picasso. *Església de poble*

París, 1901

Oli sobre tela,

45,5 x 54 cm

Emil G. Bührle Foundation, Zurich

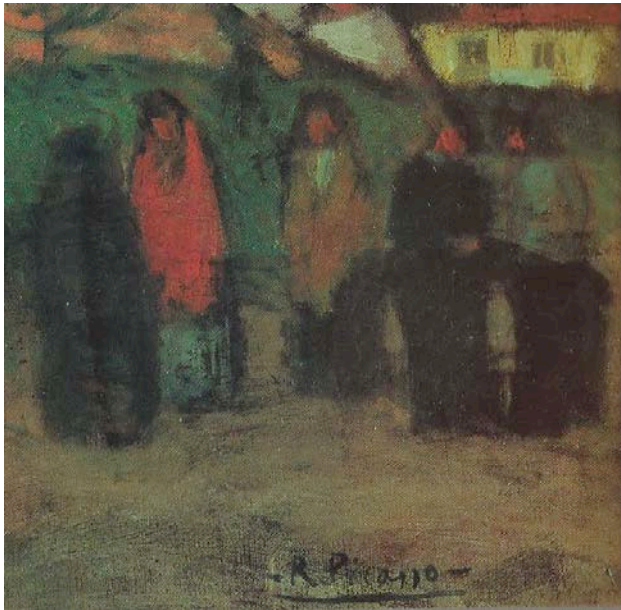


Fig. 185. Picasso. Detall d'*Església de poble*

Emil G. Bührle Foundation, Zurich

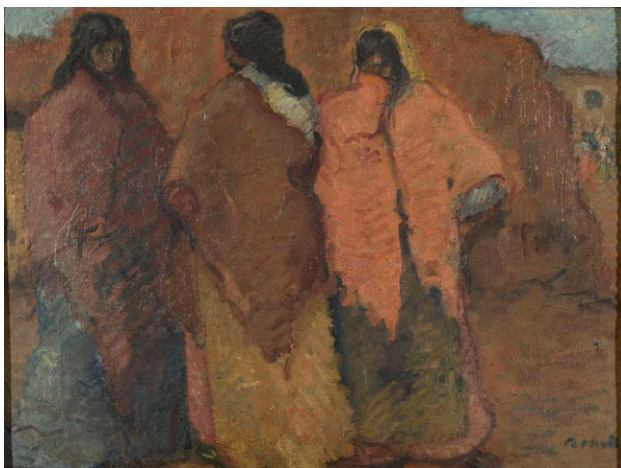


Fig. 186. Nonell. *Estudi*

Cap al 1901
Oli sobre tela,
55 x 74

Museu Nacional d'Art de Catalunya

Poble, un oli molt poc reproduït, del Fogg Art Museum, caldria situar-lo en aquest mateix moment, perquè respon a la mateixa cal·ligrafia pictòrica. Al nostre entendre, es tracta d'una evocació d'Horta²¹⁰, i l'hauria realitzat també a París l'any 1901. De fet, plantejem la hipòtesi que es podria tractar també d'un dels olis que Picasso penjà a l'exposició Vollard, concretament el número 45, *Poble d'Espanya*. No se sap amb exactitud de quina obra es tractava, però no estem d'acord amb cap de les

²¹⁰ Picasso no va estar a Horta el 1901, però sens dubte es tracta d'Horta i seria una de les habituals evocacions que Picasso realitzà del poble des de la distància, tal com li ho confirmà a Palau i Fabre (Palau 1975, 106). Les evocacions de què parla Palau daten de 1903 i són dibuixos aquarellats, és a dir que amb més motiu s'haurien pogut produir el 1901, una data més propera a la seva estada a Horta, que finalitzà el gener de 1899.

hipòtesis que s'han plantejat.²¹¹ Nosaltres pensem que *Poble* forma part d'una seqüència que comparteix la mateixa línia estilística que les dues anteriors que constaven al catàleg, *Corrida de toros* i *Església de poble*. De nou, el mateix contornejat tan nonellià, i una resolució de les figures humanes que no deixen dubtes. Les dues figures humanes en segon terme ens evoquen les solucions suara comentades, similars a l'oli *Estudi*. La dona dempeus que ocupa el primer pla respon a l'estereotip de les figures femenines nonellianes, amb el característic contornejat (fig. 188).²¹²

Per tant, d'acord amb aquesta anàlisi, la influència de Nonell s'hauria fet explícita sobre algunes de les obres de la primera gran exposició que Picasso realitzà a França. Això tindria tot el sentit, perquè el contacte de Picasso amb l'obra de Nonell fou més regular del que fins ara es pensava.

²¹¹ Palau i Fabre i Pierre Daix han identificat l'obra número 45, *Poble d'Espanya*, del catàleg de l'exposició Vollard de forma diferent i, de fet, no coincidim amb cap d'ells. Palau i Fabre considera que seria un paisatge d'Horta del Museu Picasso de Barcelona (MPB 110.173), però és una obra molt menor. Per situar-la en una data més propera a l'exposició, Palau diu que es tractaria d'una "reconstrucció" d'Horta, perquè les obres foren realitzades poc abans de l'exposició (Palau 1980, 254). Així i tot, no hi ha cap dubte sobre el fet que fou realitzat cap a 1898-1899. Pierre Daix considera que podria ser el pastel *Poble castellà* (Z.VI, 363), però el protagonista de l'obra és un camperol en primer terme, i el poble queda massa reculat per donar el títol a l'obra (Daix i Boudaille 1972, 163 i 181).

²¹² Cervera, sense entrar en l'anàlisi d'obres de tots dos artistes, situa la influència en els singulars perfilats de les respectives produccions. Vollard ja havia exposat obres de Nonell el 1899 i tenia obres d'aquest artista en el seu poder per aquelles dates:

The influence of this exposure via Vollard may explain the heavy contours which suddenly appear in the Picasso paintings of this period and which had characterized Nonell's paintings at the time of his show at Vollard's (Cervera 1970, 37).



Fig. 187. Picasso. *Poble*
París, 1901
Oli sobre fusta,
35,5 x 22,5 cm

Fogg Art Museum, Harvard University,
Cambridge



Fig. 188. Picasso. *Poble* (detall)

Fogg Art Museum, Harvard University,
Cambridge



Fig. 189. Picasso. *Corrida de poble*
París, 1901
Oli sobre tela,
21,5 x 35,5 cm

The Israel Museum, Jerusalem

7. PICASSO I NONELL 1902. CAMINS PARAL·LELS

Abans de plantejar el nostre argumentari sobre el tema, citem un parell d'opinions d'experts picassians absolutament antagòniques, per refrescar un estat de la qüestió que, ampliat, ja hem esbossat en un capítol específic.²¹³ Un dels experts picassians més divulgats del món anglosaxó, i un dels més prestigiosos, John Richardson, ha escrit sobre la relació Picasso-Nonell:

En el periodo de mayor afinidad de ambos artistas (1902-1903), ninguno de ellos tenía la menor idea de la evolución del otro. Cuando Picasso estaba en París, Nonell estaba en Barcelona y viceversa (Richardson 1991, 235).

Amb aquest argument, absolutament incert, Richardson ha contribuït a negligir el paper de Nonell sobre l'obra de Picasso (al marge de l'opinió que tingui cadascú, amb aquest argumentari ja es nega tota mena de possible influència). I, a causa de la seva autoritat i del pes de la historiografia anglosaxona, s'ha estès aquesta idea dintre de certa historiografia picassiana. N'hi ha prou amb calcular les dates de coincidència entre tots dos artistes per desmentir aquesta afirmació.²¹⁴ En total, d'aquests dos anys que cita Richardson, 1902 i 1903, Nonell i Picasso van coincidir a Barcelona exactament tot el temps, a excepció de tres mesos, en què Picasso estava a París. I a més es movien en entorns similars, amb amics i crítics comuns. I, per reblar-ho, van acabar treballant al mateix immoble, porta per porta. Però com a mínim Richardson parla del *periodo de mayor afinidad*; per tant, almenys admet l'existència d'unes produccions artístiques de Picasso i de Nonell que s'apropen, que és un dels objectius de mínims d'aquesta de tesi.

A les antípodes de Richardson, Pierre Cabanne situa Nonell, ni més ni menys, com el primer artista a qui Picasso pren com a referent en un sentit ample, al punt que el considera com el primer que agafa com a referència, no només manllevant-li aspectes puntuals com féu amb tants altres artistes: *Nonell es el primero de los artistas que Picasso acapara para su universo* (Cabanne 1982, 75). En el desplegament de l'argumentari subsegüent, però, no estem d'acord amb la idea que Picasso el va *copiar pura y simplemente* (Cabanne 1982, 74), perquè aquest mai fou

²¹³ Vegeu, en aquesta mateixa tesi, el capítol *Estat de la qüestió*.

²¹⁴ Vegeu, en aquesta tesi, l'epígraf *Precisions cronològiques*, p. 72-74.

el seu *modus operandi*. Picasso rebé moltes influències, però a molt pocs artistes els féu seus en aquest sentit (reiterem, no influències puntuals). Ho féu, per exemple, amb Toulouse-Lautrec, amb Gauguin i amb Velázquez, per posar alguns casos molt concrets.

Les obres de Picasso i Nonell durant l'any 1902 segueixen una evolució conceptual similar. Sobretot a partir de l'any 1902, amb l'increment de la pintura a l'oli, Nonell deixa enrere l'anècdota i el discurs per centrar-se en la investigació pictòrica en sentit estricte. D'alguna manera, Nonell havia passat de l'obra de crònica social a la recerca pictòrica en tota la seva dimensió. El que coneixem com a període blau esdevé un camp de proves en la carrera artística de Picasso. Com Nonell, la seva pintura es corporifica fins a l'esculturització —de fet, aquell 1902 Picasso realitza la primera escultura, *Dona asseguda*, assessorat per l'escultor Emili Fontbona²¹⁵, i en uns paràmetres molt propers a l'obra coetània a l'oli. Precisament aquesta primera escultura es correspon amb les figures abaltides de Nonell d'aquell mateix 1902, alhora que beu del component arcaïtzant de l'obra de Fontbona, escultor amb el que Picasso havia tractat a París de forma molt regular durant la segona meitat de l'any 1901. Cal no oblidar aquesta doble influència per a entendre l'evolució de l'obra picassiana de l'any següent.

Quan Picasso torna a Barcelona el 1902, sense perspectives immediates de tornada a París, ciutat on realment vol triomfar, es troba en una cruïlla. A grans trets, opta pel que podríem anomenar *línia Nonell*, bo i sabent que una part de l'oficialitat artística la rebutjava de ple. Una part de les obres importants d'aquell any 1902 responen a un patró similar: són dones, arraulides i amb mantons, solitàries, gairebé monocromes. Tant el paisatge com la natura morta a l'obra picassiana esdevenen residuals. Per tant, les respectives produccions de 1902 de tots dos artistes reforcen l'argumentari que serviria per bastir les intuïcions, els indicis, que a tants i tants especialistes —en el cas de Picasso, de Nonell i de l'art en general— els ha fet veure semblances entre tots dos artistes malgrat que no havien realitzat una anàlisi exhaustiva com la que presentem.

²¹⁵ Sobre la figura d'Emili Fontbona, el treball més complet sobre la seva vida i obra és el llibre de Pilar Vélez que forma part de la col·lecció Quaderns del Museu Frederic Marès (Vélez 1999).

Però, per entendre els motius de l'interès de Picasso per Nonell, cal fer un exercici de viatge en el temps, de contextualització històricoartística. En primer lloc, i ja advertit, la evident jerarquia de Nonell sobre Picasso; però, en segon lloc, un aspecte molt important, la magnitud del trencament que suposava la proposta de Nonell de gener de 1902, difícil de capir en temps actuals, i que resultava modern fins i tot en l'art francès, tal com ha advertit algun autor.²¹⁶ Alguns experts, com Cristina Mendoza o Francesc Quílez, han parlat de *similituds* pel que fa a temes i cromatismes entre Picasso i Nonell de 1902 a 1904 (Mendoza i Quílez 2006, 132). Evidentment, aquestes *similituds* que citen Mendoza i Quílez no són casuals, pel fet de tractar-se dels dos únics artistes catalans rellevants que durant tant temps i en paral·lel van mantenir una temàtica similar. En realitat, ningú dintre de l'art català realitzava olis de gran format d'aquesta naturalesa, ni amb cap altre artista les semblances eren tan grans com amb Nonell: cromàtiques, compositives o de perspectiva —si bé altres aspectes els separen, com veurem. Són tots aquests elements que, congriats, desprenen una unitat que apropa les produccions d'ambdós artistes. Per tant, aquesta vinculació tan estreta que s'intueix no era resultat de cap *orgull xovinista* —en expressió textual de John Richardson (Richardson 1991, 235)—, sinó d'una experiència estètica compartida pels experts que havien vist les obres d'ambdós artistes.

Alguns autors, com Cabanne, consideren que amb aquest apropament a Nonell Picasso s'apartaria del *modern-style* i el *manierisme simbolista* (Cabanne 1982, 75), fet que no compartim, ja que fou precisament a partir d'aquells anys que la seva obra s'aproparia més al *manierisme simbolista*, ja que l'obra major de Picasso (en els dibuixos és diferent) no tindria res a veure amb la càrrega expressionista de Nonell. I, en certa manera, vindria a ser una versió sublimada —i es podria afirmar que en ocasions, ensucrada— d'aquella. Tal com afirma Jiménez-Blanco, a l'obra de Picasso opera una interacció entre el modernisme català i el simbolisme:

²¹⁶ *La revolución pictórica que supone el arte de Nonell es difícil de valorarla desde nuestra mirada ya gastada por todos los ismos y en la cual caben ya todas las audacias y estupideces gráficas. Pero situando estos cuadros cercados por el arte de su tiempo, incluso por los más avanzados de 1900 en el arte francés, nos daremos cuenta de cómo Nonell ha quemado muchas etapas [...] Y obstinadamente, con la comprensión de muy pocos selectos, Nonell siguió una ruta, que es la que hoy nos permite consagrarle como uno de los grandes maestros del arte nuevo* (Camón Aznar 1966, 354).

[Picasso] Comienza entonces a pintar según la tónica del momento, fundiendo las formas del evanescente modernismo catalán y del simbolismo europeo. Es el llamado “período azul”, en el que personajes marginales describen una atmosfera asfixiante, inestable, teatral, propia del decadentismo fin de siècle (Jiménez-Blanco 2002, 75-76).

La influència tan explícita del simbolisme [ascendent durant els anys següents] sobre l'obra de Picasso serà un dels aspectes que més l'allunyaràn de l'obra de Nonell, al marge de diferències estil·lístiques, que resultaran també molt evidents. Tot plegat ho analitzarem més endavant.

Un aspecte sobre el qual insistim és en la diferència entre la producció picassiana de finals de 1901 i la de 1902, ja que, tot situant-les en una mateixa línia, s'ha volgut bandejar una possible influència de Nonell. Insistim en el fet que es tracten de produccions molt diferents. Si bé mantenen en comú la hegemonia del model femení, el temes i sobretot els referents iconogràfics són molt diferents.²¹⁷ A finals del 1901 Picasso a les maternitats adopta els models d'artistes com Carrière o Maurice Denis; pel que fa a les dones entaulades s'hi observa encara la influència de Degas i Toulouse-Lautrec; i a les presoneres de Saint-Lazare retrobem de nou Toulouse. No hem d'oblidar que el component d'homenatge està sempre present en Picasso. No és casualitat que a la seva obra emergeixin durant la tardor de 1901 paràfrasis de Toulouse-Lautrec, ja que aquest artista moriria el setembre de 1901. En canvi, les obres de 1902 s'aparten per complet d'aquestes temàtiques, i les peces principals ja mostren dones abatudes o replegades sobre elles mateixes, que no hem vist amb anterioritat.

²¹⁷ Blunt i Pool, contra l'argument que l'obra picassiana blava és anterior a la visió d'obres de Nonell el 1902, l'encerten quan diferencien dues línies de producció picassianes. La de París a finals de 1901 ells la situen sota la influència de Maurice Denis i Carrière, sobretot pel que fa a les maternitats (tema poc habitual en Nonell i que Picasso en canvi tracta a bastament aquell final d'any) i, d'altra banda, situa la influència de Nonell a principis de 1902:

For thoug Picasso's Blue Period began in Paris in late 1901, the most characteristic and the most Nonellian of this phase were painted later, and this is especially true of his paintings of beggars sitting on the round [...] Such works as “La Femme assise au capuchon”, painted after Picasso's return to Barcelona, seem to derive in part at least from Nonell's early work (Blunt i Pool 1962, 11).

Per tant, afirmen que les obres que l'influeixen són les que pinta després, és a dir el 1902. O sigui, no podem negar la influència de Nonell perquè el blau comenci abans, sinó que Nonell és una més de les influències i segurament la més sòlida, per raons de proximitat, de concomitàncies iconogràfiques i, sobretot, per afinitats intel·lectuals.

Una dada important a subratllar és que, en contra del que han dit alguns autors, la primera visió que Picasso tingué de les dones entotsolades i amb grans mantons de Nonell (temàtica senyera de 1902) no hauria tingut lloc el gener de 1902 sinó molt abans. En realitat, a l'exposició a la galeria Vollard d'abril de 1899 —que rebé menys crítiques elogioses que d'altres—, Nonell ja hi penjà algunes d'aquestes figures, tal com ens assabenta el crític de *La Grand Revue* Marius Ary Leblond.²¹⁸ L'exposició fou molt modesta, en una mena d'entresòl de la galeria, reduït i amb poca llum.

7.1. EXPOSICIÓ NONELL A LA SALA PARÉS. GENER 1902

L'exposició de Nonell a la sala Parés el gener de l'any 1902 ha esdevingut un moment liminar en la història de l'art català i espanyol per diversos motius. Nonell presentà només una quinzena de teles de gitanes, però la lectura posterior que se'n féu depassa la pròpia mostra, més enllà de la reventada de la crítica i els col·leccionistes. Aquesta exposició posava a prova la modernitat barcelonina i situava la societat artística davant d'un mirall —com d'alguna manera adverteix Eugeni d'Ors al seu article “La fi d'Isidre Nonell” (Ors 1902)— que no li plau en absolut.²¹⁹ Després que al relat de d'Ors els esguerrats immortalitzats pel pintor prenen consciència de la magnitud fins llavors inconeguda de la seva tara, aquests s'acaben revoltant contra l'artista i contra el que significa, tota una declaració d'intencions. Que un intel·lectual com d'Ors (malgrat que llavors era molt jove) utilitzés l'obra de Nonell com a tema literari, dóna idea del nivell que havia assolit el debat a la Barcelona de l'època. Amb aquest text, cèlebre a la historiografia catalana, Eugeni d'Ors fixa literàriament la potència de la proposta de la nova

²¹⁸ Tal com detalla Enric Jardí a la seva monografia:

Una de les escasses crítiques que ens han pervingut d'aquella poc lluïda exposició de les Galeries Vollard, la que publicà Marius-Ary Leblond a “La Grand Revue”, parla elogiosament de les seves figures femenines, aclaparades per una fatiga de cariàtide recobertes d'un mantell que embolcallava llurs cossos, com una vasta ona de pedra, la qual cosa ens permet deduir que, ja a París, pintà dones mig abaltides semblants a les que més endavant, a Barcelona, caracteritzaria, gairebé exclusivament, la seva temàtica de gent miserable (Jardí 1984 ,83).

²¹⁹ Són diversos els autors que han significat la importància d'aquest text de d'Ors, per exemple, Mireia Freixa: *És un text fonamental i lúcid, que ja defineix Nonell com el capdavanter d'una nova tendència que arraconarà definitivament l'estètica fi de segle* (Freixa 1991, 93).

generació que trencava amb la vella generació modernista. Sens dubte, Picasso va conèixer aquest text, no debades era amic d'Eugeni d'Ors ja per aquelles dates, però a més la seva difusió fou molt important i resultà molt comentat. En aquesta mateixa tesi hem demostrat com Juli Vallmitjana utilitzà l'argument del text d'Eugeni d'Ors per confegir el conte "La mort del Xistós", un atac en tota regla contra Santiago Rusiñol.²²⁰ Palau i Fabre ha incidit en la importància d'aquest text, que segons ell hauria influït també sobre Picasso: *Aquest escrit va influir en l'estètica del moment. No només en la de Nonell sinó, possiblement, també en la de Picasso i altres* (Palau 1980, 287).

La reacció contra l'exposició de Nonell fou d'una virulència fora mida, tal com ho testimonien les crítiques i, sobretot, les cròniques i memòries de principis de segle. Sempre hi ha hagut artistes provocadors, en major o menor mesura, i com a tals són criticats, però aquella pintura de Nonell generà una reacció que anava més enllà de les habituals crítiques sobre tècnica, estil, i fins i tot tema. La violència de la crítica s'explica perquè, en realitat, era una esmena a la totalitat de l'art del moment. Nonell ja s'havia mostrat en societat amb cretins, repatriats, etc., però res amb la força trencadora d'aquells olis. No és el mateix presentar la lletjor de la societat en petit format, amb dibuixets sovint acolorits —com ho havia fet amb anterioritat—, que fer-ho amb olis de gran format, amb grans empastats, i tot plegat presentar-ho al lloc per excel·lència de l'art barceloní, la Sala Parés. Tenia sens dubte un punt sacríleg i Nonell ho sabia perfectament. En el fur intern de Picasso, a causa de la direcció que prendrà la seva obra en els anys immediatament posteriors, sí que interioritzà —a la seva manera— la proposta de Nonell. Més enllà de si l'influí o no, la seva actitud i la proposta artística que seguiria en endavant seria, a grans trets, la de Nonell. Picasso no es deixà influir per una crítica demolidora que li hauria pogut fer desistir del seu camí.²²¹ No només no fou així sinó que la producció picassiana dels següents tres anys insistiria en la mateixa línia —ens referim a l'obra major, sobretot— i sobretot el 1902 presentaria interessants concomitàncies amb la de Nonell.

Les crítiques a Nonell foren moltes i per diversos motius, però més enllà del tema i el seu tractament un aspecte que desagradà molt fou la monotonia del tema, un fet que

²²⁰ Vegeu, en aquesta tesi, p. 161-164.

²²¹ Aquesta actitud la desenvolupem a fons al capítol d'aquesta tesi *La bandera Nonell. Factors admiratiu, apropiatiu i imitatiu*, p. 345-347.

per aquelles dates i per a determinat públic resultava tan insultant com el tema mateix. Allò que en l'actualitat seria considerat una actitud *moderna*, la serialitat, en aquells moments era criticat, quan en realitat era el programa de Nonell, que prorrogaria uns anys. Al marge de les crítiques també va tenir diversos valedors, i de cert pes. Només per citar-ne un parell, Miquel Utrillo des de la revista *Pèl & Ploma* i Alfred Opisso des de *La Vanguardia*. L'article d'Utrillo, a bastament conegut dintre de la historiografia, incloïa gran nombre d'il·lustracions d'obres de Nonell. Però el d'Opisso incorporava alguns arguments interessants, i que podrien amagar la clau de l'interès de Picasso per Nonell. Opisso, després de diversos elogis (*se podrá abominar de la inspiración de Nonell, pero habrá siempre que reconocer su poderosa personalidad*), fa la següent reflexió:

Realmente, no se parece su arte al de nadie, por la sencilla razón de que nadie ha pensado en estudiar, como él, las más degradadas, horribles y bestiales formas de la fauna humana, pero en esto precisamente estriba la sorprendente facultad que tiene el arte: en hacer belleza con lo que, tratado por una medianía o una nulidad, resultaría absolutamente antipático y antiestético (Opisso 1902, portada).

Aquest fragment s'apropa molt al mateix elogi que Utrillo li havia fet a Picasso des de la revista *Pèl & Ploma* el juny de 1901, on parla, textualment, de *les belleses de l'horrible* que mostra l'obra de Picasso.

Diversos autors donen per feta la influència d'aquesta exposició sobre l'obra de Picasso d'aquell any. Per exemple, Cervera situa les gitanes de Nonell com a antecedents de les miserables de Picasso:

Nonell exhibited paintings of gypsies in which he first depicted types in poses which would later characterize Picasso's figures of the Blue Period, that is, crouched, huddled figures wrapped in heavy mantles with kerchiefs or shawls enveloping their heads and / or shoulders. (Cervera 1970, 38).

Sobre la influència d'aquesta exposició sobre l'obra de Picasso, Francesc Fontbona ha escrit:

[Nonell] *elaborà un art propi, molt personal, que impactà fortament en els ambients artístics catalans del nou segle i acabaria influint sens dubte en el Picasso de l'època blava, que el primer que va poder veure en tornar de París, al gener del 1902, després d'un any llarg d'estar pràcticament absent de Barcelona, va ser l'esclat ressonant de les primeres gitanes de Nonell a la Sala Parés* (Fontbona 2002, 228).

Quan Fontbona afirma que *l'acabaria influint sens dubte* és evident que respon a un coneixement de l'obra de tots dos artistes, fet que no es dona en bona part dels experts que s'han aventurat a jutjar –en un sentit o en un altre– aquesta possible influència. Freixa i Reyero també consideren que el fet que Nonell hagués exposat amb regularitat durant el temps que Picasso estava a Barcelona l'hauria influït:

[Nonell] *Entre 1902 y 1903, ha expuesto con cierta regularidad, hecho que podría justificar una cierta incidencia de Nonell sobre el joven Picasso. Los temas de Nonell pueden haber influido, como muchos críticos han reconocido, en la etapa azul de Picasso* (Freixa i Reyero 1995, 410).

No tenim constància de la visita de Picasso a aquesta exposició de la Sala Parés, però tot ens mena a pensar que la visità, i per diversos motius. En primer lloc, perquè ja era a Barcelona més tard del 13 de gener²²² i abans del 17 de gener²²³, i l'exposició obrí el dia 5 (Doñate i Mendoza 2000, 277), per tant disposà encara de diversos dies per visitar-la. En segon lloc, perquè era la sala d'exposicions per excel·lència de la ciutat. Si ho analitzem des de l'òptica actual, que hi ha una gran oferta de museus i galeries, es podria entendre la seva no-assistència, però cal situar-se en aquella època, en què l'oferta era mínima. I, per davant de qualsevol altre motiu, perquè Picasso havia estat des del principi un gran admirador de Nonell. Però més enllà d'una possible visita a l'exposició, Picasso té ocasió de veure *Nonells* arreu: en revistes com *Juventut, Pèl & Ploma*, etc.; a diaris com *La Publicidad, La Tribuna*, etc. Però també a col·leccions particulars i fins i tot als domicilis dels crítics amics. Per tant, no tots els nivells d'influència es poden situar en una hipotètica visita

²²² Del dia 13 de gener data l'auca que Picasso realitzà sobre Max Jacob, amb el títol *Histoire claire et simple de Max Jacob*. Està escrita en francès i datada per l'artista el dia tretze i fins i tot localitzada, concretament al cafè Mogin de París. Aquest dibuix es conserva al Musée Picasso de París (M.P 468).

²²³ *Si, como parece, el pintor volvió a casa antes del 17 de enero, seguramente visitó la exposición de Nonell en la Sala Parés, que constaba de quince cuadros, casi todos ellos de gitanos* (Richardson 1991, 233).

a aquesta exposició. Entre els col·legues i els crítics aquesta exposició fou un autèntic esdeveniment, i per Picasso era una forma de saber cap on evolucionava el seu artista català més admirat.



Fig. 190. Picasso. *Dona replegada*, 1902

Ploma i tinta sobre paper,
8,9 x 9 cm

Musée Picasso, París



Fig. 191. Nonell. *L'Últim somni*

Reproduït a *Pèl & Ploma*, 9 de gener de 1902

Tinguem en compte que Picasso sempre havia procurat tenir una certa relació directa amb ell, apropant-se als seus tallers, fet que feia que estigués més o menys assabentat de l'obra que Nonell estava produïnt. De fet, les quatre exposicions que Nonell realitzà a Barcelona entre 1902 i 1903 coincidirien exactament amb el temps que Picasso estigué a la ciutat.

Si bé l'exposició estava integrada per una quinzena d'olis, tots de gitanos, el número de *Pèl & Ploma* (Utrillo 1902) reproduïa molts dibuixos. Per tant, la influència sobre Picasso no s'hauria de centrar només en els olis, sinó en un tot conjunt de la seva producció, tot incoloent-hi olis, dibuixos coetanis i fins i tot dibuixos dels anys anteriors. De fet, alguns dibuixos de *Pèl & Ploma* sabem que els va realitzar a París,

on Picasso n'hauria pogut veure de similars. Aquest és el cas de *A la villette*, un dibuix que s'ajusta als patrons dels olis de 1902. Pel que fa als personatges abatuts i miserables, el dibuix s'avança a l'oli dintre de l'obra de Nonell. És per aquest motiu que no es pot focalitzar en aquest o aquell detall, sinó en tot un univers que Nonell creava –i venia creant– des de feia temps. De fet, algun expert, com Cirici, ha mencionat un d'aquests dibuixos, *L'Últim somni* (fig. 191), reproduït a *Pèl & Ploma*, com la *clau iconogràfica* per interpretar la influència sobre Picasso.²²⁴ Ens sembla exagerat centrar-ho en una sola obra i que aquesta sigui un dibuix, però cal reconèixer que Cirici agafa com a paradigma una de les que recullen els elements iconogràfics més comuns.

A continuació analitzarem en profunditat una part de l'obra de Picasso de 1902, la que més s'apropa a Nonell. S'imposa una prèvia, constatar la dificultat de pontificar sobre les influències sobre Picasso. Això és degut a la seva capacitat de mimetitzar-se en el seu entorn artístic i, sobretot, fer-ho a una extraordinària velocitat. Molts experts han debatut sobre una de les derivades d'aquesta afirmació, el que s'anomena "absència d'estil" a l'obra de Picasso. Calvo Serraller ho ha expressat en aquests termes:

El desconcertante pluriestilismo simultáneo de Picasso llevó llamó la atención a todo el mundo desde que su obra comenzó a despertar un progresivo interés público i ha sido objeto de toda suerte de valoraciones contrapuestas, desde la admirativa que lo interpretó como una muestra definitiva del genio proteico hasta la negativa que lo hizo en términos de mero relativismo, cuando no como prueba psicológica del sentido autodestructor de la modernidad (Calvo Serraller 2013, 125-126).

Calvo Serraller consigna una de les grans dificultats a l'hora d'analitzar l'obra de Picasso, i és que en el cas de Nonell, al nostre entendre la problemàtica és fins i tot metaestil·lística, en la mesura que la influència de Nonell, la més profunda, depassa problemàtiques d'estil.

²²⁴ *El contacto que tuvo [Picasso] con Nonell no es menos visible. El expresivo dibujo titulado "L'últim somni", de este artista, nos da la clave iconográfica de tantos centenares de figuras picassianas, sentadas, de perfil, con grandes pies, rodillas angulosas, muslos larguísimos, espalda encorvada y cabeza hundida hacia adelante* (Cirici 1946, 60).

7.2. FIGURA HUMANA: MONUMENTAL I AÏLLADA. NOVES PERSPECTIVES. INDUMENTÀRIA I CROMATISME

Durant la fi de 1901 i principis de 1902, la figura humana aïllada a l'obra de Picasso pren cos d'una manera sistemàtica i gairebé hegemònica –almenys pel que fa a l'obra major– i assistim a la virtual desaparició del paisatge, amb puntualíssimes excepcions. Pel que fa a Nonell, entre 1901 i 1908, la figura humana aïllada serà un tema preferent de la seva producció. És per això que algun expert, com Glòria Escala, més que anomenar-lo *pintor de les gitanes* l'ha definit com el *pintor de figures* (Escala 2009, 9). Aquest gran canvi a la carrera artística de Nonell es produeix, sobretot, a partir del retorn a Barcelona l'octubre de 1900. Com que no va participar en cap exposició abans del gener de 1902, no coneixem exactament quines obres va realitzar durant aquest període, però entenem que bona part de la quinzena d'obres que exposà haurien estat realitzades el 1901. De fet, el gran canvi té a veure amb la tècnica, ja que l'exposició a la sala Parés serà la seva primera mostra monogràfica on presenta obres a l'oli, i aquesta i les tres següents representarien tota una novetat a l'ecosistema artístic català.²²⁵

Una important novetat a destacar és que, abans de 1902, Picasso mai havia afrontat el miserabilisme, entès de manera sistemàtica i a partir de grans formats. Per descomptat, no podem incloure en aquest concepte obres que es podrien inserir en aquesta línia però que responien a projectes diferents (eren màquines acadèmiques de concurs). Per exemple, *Ciència i Caritat*, més propera a un cert costumisme; ni tampoc *Darrers moments*, que bevia d'un Munch que filtraria per l'obra picassiana cap al 1899-1900. En canvi, a partir de 1902 les figures humanes presentaran característiques inèdites amb anterioritat: pel que fa al gran format, seran dones solitàries, compactes i en una reduïda gamma de colors.

La figura aïllada a l'obra de Picasso anirà evolucionant amb el pas del temps. Com ja hem dit, les figures humanes de finals de 1901 bàsicament són maternitats, dones entaulades amb actitud reflexiva o d'espera i malaltes, però l'any 1902 adoptaran

²²⁵ *Les obres d'aquestes quatre exposicions no tenien res a veure amb la seva producció pictòrica anterior ni pel tema ni per la tècnica. De sobte emergia un pintor summament personal, que iniciava una de les carreres més obstinades i més genials de la pintura catalana moderna* (Mendoza i Doñate 2000, 25-26).

una tipologia molt específica. En tot cas, aquesta evolució serà cap a un progressiu tancament sobre elles mateixes, un nivell d'*intimisme* fins ara inèdit a l'obra de Picasso.²²⁶ Però el factor d'aïllament ve totalment condicionat per l'escenografia, i és aquí on realment coincideixen —i difereixen— en diversos aspectes. En realitat, aquesta intimitat, entesa com un retrat més psicològic i profund, és allò que més degué impressionar a Picasso. Això també ho han argumentat experts com Escala al afirmar, tot parlant de les gitanes de 1902, que a Nonell li interessava sobretot l'expressió d'una emoció, més que la concreció d'un espai (Escala 2009, 12). Aquesta evolució és interessant perquè estem davant d'un artista que s'havia iniciat en un cert plenairisme naturalista i que aquest procés el porta a una de les seves característiques més acusades, la negació dels valors atmosfèrics, inexistents especialment en les obres de 1902 i 1903. En canvi, Picasso construeix els espais sovint situant els personatges en els ampits d'una porta, recolzats en una paret, sempre a l'efecte de crear sensació de tancament. En ocasions el recurs consisteix a deixar el mar en segon terme. En Picasso gairebé sempre hi ha una sortida espacial, en certa manera un punt de fuga, mentre que als olis de Nonell tot queda reclòs i tancat. En aquest sentit, els olis de Picasso no només caldria emparentar-los amb els coetanis de Nonell, sinó amb els dibuixos d'aquest mateix artista d'anys anteriors que Picasso coneixia perfectament, tal com hem vist, durant els anys 1900 i 1901. Malgrat que parlarem de perspectiva, indumentària i cromatisme, el paral·lelisme rau també en aspectes posturals i en la simplificació anatòmica a la recerca d'una expressió realment profunda.

Són diverses les obres de 1902 de Nonell que podrien haver influït sobre l'obra picassiana, que referirem tot seguit. Però l'objectiu d'aquesta tesi no és només analitzar detalladament les peces i establir comparatives iconogràfiques, sinó plantejar per elevació que la influència de Nonell es justifica més enllà d'una o altra obra. En primer lloc, perquè Picasso mai parafraseja literalment, sinó que a les obres d'altres sempre hi afegeix el seu segell personal. I molt sovint la manera de detectar

²²⁶ Un factor que apropiaria les produccions de Nonell i Picasso és la recerca de l'*intimisme*, tal com ha advertit Camón Aznar:

Y ya desde ahora tenemos que proclamar a Nonell como el pintor intimista más intenso de la España moderna [...] En Nonell, esas magnitudes, esas anchuras de color, son una consecuencia de su intimismo, de su tratamiento entrañable del costado humilde del universo (Camón Aznar 1966, 350).

la paràfrasi no depèn d'un estricte anàlisi formal, sinó de l'anàlisi iconològica de l'obra, de l'esperit d'aquesta, de l'atmosfera que ens permet establir lligams. A causa que Picasso rep influències molt diverses, no es pot parlar d'un únic referent, però durant el 1902 és Nonell sens dubte el referent més explícit. De tota manera, l'obra de Picasso presenta un punt primitivitzant que contrasta amb el contundent realisme de Nonell.

Anthony Blunt i Phoebe Pool, després de considerar que el paper de Nonell en la formació de Picasso havia estat "underestimated" [subestimat], assenyalen diverses obres de Nonell (Blunt i Pool 1962, 57). Una de les obres citades –també per altres experts, com Fontbona²²⁷– més explícitament nonellianes, és *Dona replegada* (fig. 192). Aquesta és, efectivament, una de les obres emblemàtiques, la iconografia de la qual podem reconèixer en altres olis de Nonell com en dibuixos (fig. 193). De tota manera, cal incidir també en aquells aspectes que els separen, i en aquest sentit també estem davant d'una peça icònica. En Picasso desapareix l'element despersonalitzador, alienador, que veiem en Nonell, i es manté un cert figurativisme, si bé inexpressiu, en els rostres dels retratats. En canvi, Nonell normalment ho resol amagant el rostre sota la tela, situant-lo en escorç, fins i tot insinuant-lo amb unes poquíssimes i encertades pinzellades gruixudes, com a l'oli *Estudi*, de 1902.²²⁸

²²⁷ [Picasso] continuaba atento a cualquier aportación autóctona con personalidad y fuerza, como eran las de Nonell. Hay un óleo de Picasso de aquel momento en el que es especialmente claro el impacto de Nonell. *La Mujer acurrucada y meditativa pintada en Barcelona en 1902* [*Dona replegada*, en aquesta tesi], que está o estuvo en la colección C.B. Natthorst, de Estocolmo (Fontbona 2007, 13).

²²⁸ Aquesta obra és d'una col·lecció particular barcelonina. Reproduïda a Mendoza i Doñate 2000, 125.



Fig. 192. Picasso. *Dona replegada*

Barcelona, 1902

Oli sobre tela,

63,5 x 50 cm

Col·lecció particular



Fig. 193. Nonell. *Dona abatuda*

Reproduït a *Pèl & Ploma*, 9 de gener de 1902

Diversos experts picassians, com John Richardson (Richardson 1991, 217), han situat equivocadament a París l'any 1901 l'oli de Picasso *Dona melancòlica* (fig. 194), que representa una dona entotsolada, tot afirmant que es tractava d'una malalta de Saint Lazare. Aquest fet els ha portat a afirmar que Picasso ja havia iniciat el tema de les dones entotsolades a París. És cert que Picasso ja s'interessa per la figura femenina a finals de 1901, però és a partir de l'any 1902 quan es generalitza i ho fa d'acord amb uns paràmetres diferents. No estem d'acord amb aquesta afirmació per dos motius que ens semblen de pes. En primer lloc, cap de les



Fig. 194. Picasso. *Dona melancòlica*
Barcelona, 1902
Oli sobre tela,
100 x 69,2 cm
The Detroit Institute of Arts

dones de Saint Lazare, ni maternitats, ni dones entaulades que pinta Picasso a finals de 1901, s'apropa al que fa Nonell.²²⁹ Que Picasso s'hi hagués inspirat remotament no implica que fos realitzada a París, ni molt menys, sinó a Barcelona.

En realitat, pel cromatisme i composició, aquest oli no data de 1901 sinó de 1902, i pertany a una sèrie més extensa. La diferència és evident. A finals de 1901 els blaus verdegens i marronegen contínuament, és un blau que es rebaixa progressivament

²²⁹ Alguns autors, com Pierre Daix, afirmen que la producció de Picasso a Saint-Lazare influeix sobre Nonell:

Les femmes postrées que Picasso a peintes après sa visite à la prison de Saint-Lazare, fin 1901, sont présentes dans "Les Deux Gitanes" de Nonell, en 1903. (Daix 2012, 625).

No podem estar en absolut d'acord amb Daix, en primer lloc, perquè no es pot resoldre una relació tan complexa amb un sol exemple. En segon lloc, no es pot fer des d'un desconeixement gairebé absolut, no de l'obra coetània de Nonell, sinó fins i tot de l'anterior, fet que invalida aquest argumentari.

però mai arriba al blau de 1902. El blau d'aquell any i els següents, l'anomenat "blau de Barcelona", és molt més pur i ens permet diferenciar sense marge d'error la producció dels darrers mesos de 1901 de la de 1902. De fet, el mateix Detroit Institute of Arts, propietari de l'obra, la situa al 1902. Per tant, l'obra que durant tant temps s'ha atribuït a una presonera de Saint-Lazare no és tal, i això desfà tot un argumentari que servia per afirmar que Picasso ja pintava dones solitàries arraulides l'any 1901.

En canvi, una obra de 1902 que ens evoca Nonell és *Dona asseguda amb caputxa* (fig. 197), de la Staatsgalerie de Stuttgart, que presenta considerables elements que suposen una certa escenificació de l'espai pictòric. El personatge recolzat contra la paret, vestit amb parracs i vinclant el cap, és una constant en tots dos artistes, inèdit a aquest nivell en cap altre artista del seu entorn pel que fa a olis de gran format. Masses cromàtiques aplicades en grans espais blaus, figures aïllades en espais gairebé atemporals. Picasso, en aquest sentit, difereix de l'escenificació de Nonell, que és inexistent i dóna una sortida espacial. Diverses obres de Nonell, tant olis com dibuixos, responen a un esquema similar, on veiem el rostre girat cap a la paret i gairebé a l'altura dels genolls, en posició encorbada, d'abaltiment (fig. 195 i 196).



Fig. 195. Nonell. *Dormint al carrer*
c.1900-1902
Carbonet, 18 x 24 cm

Col·lecció Solanic-Martorell



Fig. 196. Nonell. *Soledad*
Barcelona, 1902
Oli sobre tela,
100 x 82 cm

Col·lecció particular, Barcelona



Fig. 197. Picasso. *Dona asseguda amb caputxa*
Barcelona, 1902
Oli sobre tela,
90 x 71 cm

Staatsgalerie, Stuttgart

Una de les àrees de confluència entre tots dos artistes operà a nivell del tractament de la perspectiva. Nonell era un artista que havia estudiat gairebé totes les possibilitats: perfils, de gairell, semizenitals, d'esquena, en escorç, etc. L'època blava de Picasso posa de relleu un interès renovat per unes composicions amb perspectives noves que, de nou, van en paral·lel amb les preocupacions de Nonell.

Una de les peces de Picasso que més evoca Nonell és *La bevedora adormida*²³⁰ (fig. 198), de Picasso, de 1902. Per descomptat, som conscients de les diferències estilístiques que els separen i que, per evidents, no cal subratllar. Aquesta és una de les obres que Enric Jardí cita quan es refereix a la influència de Nonell sobre Picasso:

La influència que la pintura d'aquest [Nonell] exercí sobre la que produïa l'andalús els anys a què fem referència és innegable [...] Una altra prova de l'admiració que el futur creador del cubisme experimentava envers Nonell és fornida pel quadre picassità intitulat La bevedora d'absenta o La bevedora abaltida, en el qual hi ha un sol personatge femení, d'aspecte miserable, cobert amb un mantell, amb la testa inclinada cap a la beguda (Jardí 1984,196).

Tal com resol la composició, i com col·loca el mantó, *La bevedora adormida* ens evoca olis de Nonell com *Gitana*, de 1901 (fig. 199). De fet, Glòria Escala considera que l'obra de Picasso es podria tractar d'una imatge especular, invertida, de l'oli de Nonell (Escala 2015). Certament, les semblances compositives són notables i coincidiria amb un dels recursos habituals de les paràfrasis de Picasso, que tot sovint suposava invertir l'obra versionada. Si procedim a la inversió de la imatge de Picasso, ens adonarem amb més facilitat de fins a quin punt s'apropen les obres de tots dos artistes. Al marge de la composició, veiem que totes dues obres estan gairebé ocupades per grans mantons amb doblecs, i el cap és l'únic element visible de l'anatomia —a excepció de la mà, visible a l'oli de Nonell. A *La bevedora adormida* Picasso li fa vinclar el cos endavant, tal com farà amb altres olis com no s'havia vist abans a l'obra picassiana, almenys amb aquesta sistematització. La sensació de fragilitat contrasta amb la grandesa de format i amb un estat d'ànim abatut però serè alhora. *La bevedora adormida* es construeix sobre una seqüència

²³⁰ Obra reproduïda a Z. I, 120.

de tres arcs superposats, un de blanquinós que passa per sobre del cap de la dona, un altre de format pel cos encorbat de la dona i un tercer que sorgeix de la superfície de la taula.

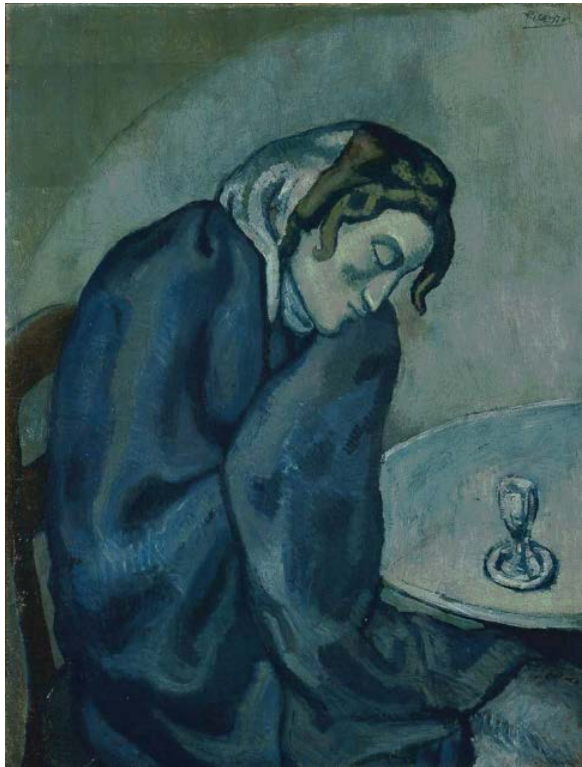


Fig. 198. Picasso. *La bevedora adormida*
Barcelona, 1902
Oli sobre tela,
80 x 62 cm

Kunstmuseum, Berna



Fig. 199. Nonell. *Dona gitana*
1901
Oli sobre tela,
96 x 77,5 cm

Col·lecció particular

D'altra banda, algunes obres de Picasso, com *Dues dones en un bar* (fig. 201), de 1902, del Hiroshima Museum of Art, ens evocuen perspectives que coetàniament emprà Nonell. Es tracta d'una perspectiva inèdita a l'obra major de Picasso. L'enfocament es produeix des del darrera, tot creant una imatge impactant per la seva notable força poètica. A Nonell ja se li coneixen dibuixos similars, com *Dues*

gitanes (fig. 200), de la col·lecció Artur Ramon, per exemple.²³¹ Tots dos artistes prescindeixen de la identitat i se centren només en l'expressió. Si situem una línia imaginària resseguint els perfils dels cossos de totes dues obres, ambdues resulten gairebé idèntiques. Més endavant, Picasso realitzaria pastels en una línia similar, però mostrant el rostre dels protagonistes.



Fig. 200. Nonell. *Dues gitanes*
 Barcelona, 1902
 Llapis conté i aquarel·la sobre paper,
 25 x 29 cm

Col·lecció Artur Ramon



Fig. 201. Picasso. *Dues dones en un bar*
 Barcelona, 1902
 Oli sobre tela,
 80 x 91,5 cm

Hiroshima Museum of Art

²³¹ Aquesta comparativa havia estat advertida per Blunt i Pool l'any 1962, si bé afirmen, equivocadament, que l'oli de Picasso *is sometimes assigned to 1901, whereas the Nonells [en referència a Dues gitanes de la col·lecció Artur Ramon, i a Dues gitanes, del Museu Nacional d'Art de Catalunya] are dated 1902 and 1903* (Blunt i Pool 1962, 58). En realitat no hi ha cap dubte al respecte de la datació de l'obra *Dues gitanes*, que és de 1902, i a més està datada pel propi artista al mateix dibuix, sota la signatura. Jordi Falgàs també ho va advertir al catàleg de l'exposició *Barcelona and modernity*, però ho argumentà en sentit contrari: *This drawing [Dues gitanes] bears a striking similarity to Picasso's Two Women at Bar, 1902, which he did in Barcelona at the same time* (Falgàs 2006, 102).

A l'estat de la qüestió hem analitzat com alguns autors parlen d'una influència inversa, és a dir, de Picasso cap a Nonell. Dissortadament, cap dels autors que ho ha afirmat ho ha justificat amb exemples concrets. I, quan ho han fet, ha estat sense tenir en compte totes les obres de cadascun dels artistes. De tota manera, nosaltres sí que hem advertit algun cas on les propostes són prèvies en Picasso que en Nonell, si bé en períodes diferents.

Joseph Phillip Cervera incideix en aquesta possible influència a la inversa: *Picasso's artistic force, on the other hand, is apparent in many of Nonell's 1903 works* (Cervera 1970, 39). Però per fer aquesta afirmació Cervera pren com a exemple precisament *Dues dones en un bar*, del Hiroshima Museum of Art de Picasso, de 1902, i *Dues gitanes*, de Nonell, de 1903, tot basant-se en la ubicació cronològica de cadascuna. Però en realitat ja tenim obres similars de Nonell, fins i tot abans de *Dues gitanes*, per exemple, el dibuix ja mencionat, *Dues gitanes*, de la col·lecció Artur Ramon. En tot cas, estem d'acord amb Cervera que és aquest un tema *problemàtic* (Cervera, 1970, 39).

En canvi, sí que ens sembla més pertinent l'anàlisi d'altres obres en què Picasso seria l'antecedent. A partir de 1902, es produeix una evolució en la creació de l'espai pictòric dels personatges femenins entotsolats. El *Nu d'esquena*, de Picasso, de 1902, d'una col·lecció particular de París (fig. 203), es tracta d'un dels olis característics en la simplificació de la forma però també en el tractament de l'espai. El cos i el fons gairebé es confonen i el volum de la figura l'obté només amb unes pinzellades deliberadament discontinues. Aquesta obra cal datar-la, sens dubte, l'any 1902. En canvi, trobem una obra de composició similar de Nonell de l'any 1907, concretament, *Nu* (fig. 202). Evidentment, les similituds només les situem en el terreny compositiu, i aquí hauríem de citar artistes com Degas o Gauguin, per exemple, que ja havien treballat amb esquemes similars, i ens limitem a constatar fins a quin punt és complex parlar d'influències. Fins i tot més enllà de les possibles influències, aquesta tesi pretén constatar el notable paral·lelisme entre tots dos artistes a partir d'uns codis similars que tenien molt interioritzats.



Fig. 202. Nonell. *Nu*
 Barcelona, 1907
 Oli sobre tela,
 121 x 120 cm

Col·lecció particular, Barcelona



Fig. 203. Picasso. *Nu d'esquena*
 Barcelona, 1902
 Oli sobre tela,
 46 x 40 cm

Col·lecció particular, París

Igualment resulta molt significatiu advertir el tancament dels cossos a partir de dues meitats, separades per una pinzellada llarga que construeix la figura femenina. Aquest era un dels recursos habituals de Nonell, per la seva tendència a la simplificació i, de retruc, a l'esculturització de les figures. En aquest sentit, són eloqüents obres de Picasso com *Parella en un cafè*²³² de la Nasjonalgalleriet d'Oslo, si bé ja és de l'abril de 1903 —per tant, fora del període estricte que tractem. En el mantó de la dona s'aprecia com la part esquerra presenta unes pinzellades sincopades i juxtaposades similars a les que realitzava Nonell.

Un dels elements a analitzar en què coincideixen les produccions de tots dos artistes són la indumentària i el cromatisme. J. F. Ràfols, tot parlant de Nonell, es refereix al *pictoricismo de la indumentaria*, que detectem també en diverses obres de Picasso.²³³ Una de les característiques de l'obra nonelliana són els grans mantons, en ocasions tancats pel mig, que oculten gairebé tot el cos de la persona retratada. També és habitual trobar grans xals o bé mocadors que tapen el cap i fins i tot part

²³² Vegeu p. 327.

²³³ Autors com J. F. Ràfols han incidit en la indumentària dels personatges de Nonell: *De las faldas a grandes pliegues, de las manteletas floreadas, de los chales de algodón, de los pañuelos encima de su pelo lustroso* (Ràfols 1942, 22).

del rostre. De cop i volta, aquests elements proliferaran també a l'obra picassiana a partir d'una gamma virtualment monocroma amb puntuals notes de colors més vius. Malgrat que l'estereotip que ha quedat instal·lat en un cert imaginari ubica tots dos artistes només en colors foscos, en realitat hi trobarem colors com vermells, taronges o grocs, entre altres. Aquests elements coincidents han fet que alguns autors donin per feta la influència de l'obra de Nonell sobre Picasso.²³⁴

Un dels elements que més apropen Picasso a Nonell són els enormes plecs de la roba dels personatges femenins. Si bé Picasso havia treballat els plecs de roba sobre el cos durant l'època acadèmica —formava part dels rudiments que calia aprendre—, el cert és que mai ho havia fet amb una certa estructuralitat fins a l'any 1902 —i finals de 1901. Si bé és cert que alguna obra de Picasso de finals de 1901 ja es veuen aquests grans plecs, es tractava bàsicament de maternitats. I els mantons donen lloc a un fenomen a l'obra de Picasso poc habitual amb anterioritat: l'ocultació de les mans.²³⁵ Aquesta és una característica de moltes obres de gran format de Nonell. Precisament, per l'efecte d'aquestes grans peces de roba, i davant de la necessitat de pintar cossos femenins com si fossin grans blocs, durant un període les mans quedaran ocultes. La tipologia de desaparició de les mans és molt diversa. Sovint desapareixen o bé queden elidides o bé directament amagades pel fet de tenir els braços creuats. Una de les característiques de l'obra picassiana d'aquell moment és la profusió d'olis i dibuixos amb personatges amb els braços creuats.²³⁶ De fet, una de les múltiples crítiques que rebé Nonell tenia a veure precisament amb

²³⁴ Aquest és el cas de Joan Merli:

[Picasso] halla al Nonell de las gitanas envueltas en sus grandes mantones de lana, que forman un bloque "como una ola de piedra", de cuya amplia simfonía de color y por entre la pasta sensualmente trabajada, emerge una cabeza inclinada [...] Impresionado por la fuerza y el sentido de la obra de Isidre Nonell, Picasso comienza, en esa Barcelona de principios de siglo, la serie de las figuras de mujer que se cubren con un manto, sentadas en el quicio de una puerta abierta ante un fondo sin horizonte, de mujeres que apoyan su resignada actitud sobre el disco de mármol de una mesa de café, indiferentes a los días que amanecen de entre la luz vespertina [...] Nace la llamada época azul. La paleta de Nonell, en esa época, se compone de los colores primarios. En sus telas dominan el azul, los tierras, el rojo y el verde (Merli 1948, 45).

²³⁵ Joseph Pilliph Cervera se n'adonà i així ho plantejà, com una possible influència de Nonell sobre Picasso:

It is notable that in the year 1902, the hands, which had played so expressive a role in Picasso's work up until this time, disappeared in the mantles of his huddled figures. This absence of hands was a characteristic of Nonell's work (Cervera 1970, 38).

²³⁶ Vegeu p. 327.

el fet d'amagar les mans i tot sovint els caps. Com passa sovint en molts artistes, l'elisió de les mans o els rostres s'atribueix a la falta de talent o de tècnica, però no era aquest el cas de Nonell.

Però de la mateixa manera que algunes obres l'apropen a Nonell, d'altres l'allunyen. Aquest és el cas d'obres de 1902, com *Les dues germanes*, del Museu de l'Ermitage. La dona de l'esquerra respon al patró de les dones de 1902, amb el gran mantó i el mocador, però, per contra, no hi veiem la pinzellada nonelliana. Tot i així, sobretot, a la iconografia ja s'hi reconeixen altres referents. El més evident és que estem davant d'una paràfrasi de *La Visitació* de El Greco, però a més en el rostre de la dona de la dreta –la mare amb un fill— hi reconeixem una considerable influència de la pintura romànica. Per tant, fins i tot parlant de 1902, la qüestió és complexa i cal delimitar, tal com estem fent, de quin grup d'obres estem parlant.

Nonell utilitza una gamma de colors molt reduïda i fosca,²³⁷ si bé en ocasions inclou alguns colors més vius que, per inhabituals, suposen un sensible contrast. Amb el cromatisme picassià es reproduïx una percepció similar, si bé parlem d'estils diferents. La paleta reduïda de Picasso en realitat és més rica, per bé que el blau és el color hegemònic, i també hi trobarem ocres, marrons, vermells verds foscos i taronges. Aquests eren també alguns dels colors que emprava sovint Nonell. A *La miserable ajupida* (fig. 206), de l'Art Galley of Ontario, el verd i el blanc tenen tant protagonisme com el blau. Aquesta obra recull alguns dels elements ja referits, i hi destaca el gran mantó que, malgrat que ja li cobreix gairebé tot el cos, també es tapa el cap amb un mocador blanc. De nou Picasso deixa com a única part del cos visible la cara –ni tan sols el cap, com en d'altres—, i situa en segon terme una mena de cortinatge que dóna profunditat a la composició. A *La miserable ajupida* hi reconeixem una perspectiva similar a obres de Nonell, amb un enfocament una mica enlairat. Es fa molt explícit en diversos dibuixos (fig. 204) i, molt especialment a l'oli *Dolores* (fig. 205), del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on la posició de la dona i el gran mantó tancat pel mig presenten una interessant analogia.

²³⁷ Glòria Escala es refereix també al cromatisme de les gitanes de 1902: *Nonell pintà aquestes gitanes, ensopides, tristes i pensaroses, servint-se d'una paleta de colors generalment molt foscos per intensificar-ne el to dramàtic* (Escala 2009, 12).



Fig. 204. Nonell. *Si fos esguerrada!*

Reproduït a *Pèl i Ploma*, 9 de gener de 1902



Fig. 205. Nonell. *Dolores*

Barcelona, 1902

Oli sobre tela,

162,5 x 131 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya



Fig. 206. Picasso. *La miserable ajupida*

Barcelona, 1902

Oli sobre tela,

101,3 x 66 cm

Art Gallery of Ontario

En el terreny cromàtic, tant Picasso com Nonell presenten altres paral·lelismes. En ocasions, una nota de color enmig de peces gairebé monocromes exerceix de contrapunt. Això s'aprecia en olis de Picasso com *La copa blava* i *La flor del mal*, on el vermell de les flors destaca sobre una gran simfonia de colors freds, bàsicament blaus i verds. En Nonell aquest recurs resulta menys habitual, però ho veiem, per exemple, en olis com la *Gitana del llaç vermell*, de la Col·lecció d'El Conventet o *Estudi*, totes dues de 1902.²³⁸

Un dels aspectes destacats té a veure amb la pinzellada, que sovint els aproxima. La diferència rau en el fet que Nonell emprava aquesta pinzellada per a tota l'obra i, per contra, Picasso la utilitza puntualment, només a les parts de la peça que li interessien. Certament, a nivell estilístic, les figures de Nonell no estan resoltes com les de Picasso, però curiosament aquest darrer emprava determinats recursos que fins ara no se li coneixien. La pinzellada de Nonell és vibràtil i curta, prorrogada rítmicament, i s'alterna amb pinzellades sovint més llargues, que acostumen a ser més sensuals i sinuoses, i que sovint les que s'encarreguen de contornejar les figures. Com han apuntat autors com Merli, estem davant d'una importació de la tècnica dibuixística a l'oli (Merli 1948, 225). Ja hem demostrat com a París, el 1901, l'obra de Picasso havia rebut la influència de l'obra de Nonell, de la qual un dels elements més notoris era el contornejat gruixut de les figures.²³⁹

Marilyn McCully va relligar Nonell i Picasso a partir de l'obra *La miserable ajupida*, i en un moment determinat fa un interessant paral·lelisme pel que fa la pinzellada:

Crouching Woman, like Nonell's gypsies, is one of many similar figures Picasso painted that were inspired by this theme [...] The mood and attitude of this figure are comparable to Nonell's gypsies of the same period [...]. The building of form with a thick, repeated brush stroke, as in the area of the head and knees particularly, also suggests a similar painterly technique (McCully 1978, 104).

²³⁸ Glòria Escala també ha incidit en la presència dels colors més vius com a element comú, tot parlant de la relació Picasso i Nonell (Escala 2015).

²³⁹ Josep Phillip Cervera és un dels autors que ha assenyalat l'existència d'influència pel que fa al traç, i l'ha situada tant a l'any 1901 com al 1902:

Nonell's influence on Picasso was largely in subject matter, i.e., the outcasts of society. His exploration of form was echoed in the figures bounded by heavy contour lines isolated on the canvas which appeared in Picasso's oeuvre of 1901-02 (Cervera 1970, 40).

Efectivament, tant a l'àrea del cap com sobretot als genolls, s'aprecia aquesta pinzellada tan similar. En aquesta línia, establirem una comparativa entre *La dona del xal* (fig. 207), de Picasso, i *Gitana* (fig. 208), de Nonell. Més enllà del tema cromàtic, on els dos incorporen el groc, hi observem més aspectes en comú, per exemple, el traç, si bé som conscients que comparem un dibuix amb un oli. Els traços de les dues faldes són gairebé idèntics, de gran violència i executats a gran velocitat. Aquesta serà una constant d'una gran quantitat de dibuixos de Picasso, que en la seva majoria podem datar cap al 1902.²⁴⁰ *La dona del xal* és una obra singular dintre de la producció picassiana. Malgrat que no semblaria tenir a primera vista deutes de Nonell, ens porta a pensar que, sense la influència de Nonell, potser no l'hauria realitzada. Aspectes com la composició a partir de dos grans blocs —mantó blau i falda groga—, o els acusats traços en reixeta tan propis de Nonell, resulten molt reveladors. Però sobretot el fet que data de 1902, el mateix any en què Picasso s'interessa sobremanera (com no ho havia fet amb anterioritat) per la roba femenina, especialment xals i mocadors, tal com ja ha apuntat Merli.

²⁴⁰ Vegeu p. 251, 303 i 358.



Fig. 207. Picasso. *La dona del xal*

Barcelona, 1902

Aquarel·la i tinta sobre paper,

15,5 x 10,5 cm

Col·lecció particular

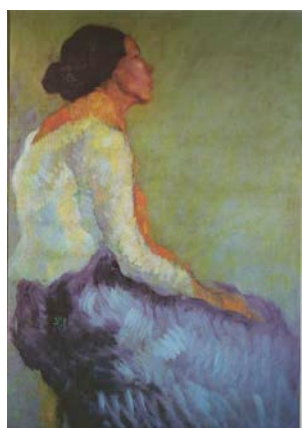


Fig. 208. Nonell. *Gitana*

Barcelona, 1902

Oli sobre tela,

116 x 82 cm

Col·lecció particular

Una de les obres emblemàtiques pel que fa a la pinzellada és la ja citada *La bevedora adormida*, molt propera a la de Nonell. Picasso alterna sovint pinzellades llargues i gruixudes, sovint irregulars, com a la manta o al xal ja mencionats. Igualment combina petites pinzellades sincopades en paral·lel, sovint situades de forma arbitrària —o aparentment— en zones alternes amb diferents colors. Aquesta pinzellada es fa palesa no només en olis com el mencionat, sinó també —o fins i tot més encara— en abundants dibuixos de 1902, alguns dels quals s'han datat el 1901. El nombre de dibuixos és tan significatiu que es podria afirmar que gairebé constitueixen una sèrie. Són dibuixos que reproduïxen les pinzellades violentes, normalment a tinta, dels olis de Nonell.²⁴¹

Insistim en el fet que, més enllà de les influències, les seves respectives obres adopten patrons similars, fins i tot en èpoques diferents. Un dels casos més interessants resulta de comparar un oli de Nonell de 1905 amb un pastel de Picasso

²⁴¹ Vegeu els dibuixos de Picasso que s'apropen a l'estil de Nonell, i que cal datar en la seva majoria cap a l'any 1902, per exemple p. 251 i p. 358.

realitzat a París el 1901. Són notables les similituds cromàtiques i, sobretot, compositives, entre *La falda vermella*²⁴² (fig. 209), que Picasso realitzà el 1901, i l'oli *Dolores* (fig. 210), de Nonell, ni més ni menys que de 1905. Fins i tot la perspectiva és similar, des d'un lateral, a una certa altura. El cos de les dones es descomparteix en dues parts: la part inferior esdevé com una mena de pòdium, una base sòlida, construïda en un vermell llampant i un guixat en reixeta. La part superior, en canvi, mostra el cos compungit, i en ambdós casos es recolza sobre la mà. Els dos fons es construeixen en base a diverses gradacions de verds, dels més ocres als més negres. Fins i tot en moments diferents de les respectives trajectòries, tots dos artistes presenten uns paral·lelismes sorprenents, fet que ens fa concloure que en el seu fur intern hi covaven unes reflexions artístiques que anaven més enllà de les influències que assenyalem.

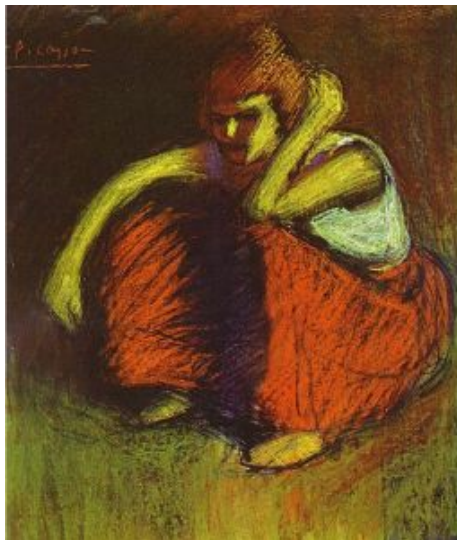


Fig. 209. Picasso. *La falda vermella*

París, 1901

Pastel sobre paper,

56 x 47,5 cm

Col·lecció particular



Fig. 210. Nonell. *Dolores*

Barcelona, 1905

Oli sobre tela,

172 x 113,5 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya

²⁴² Obra reproduïda a Z.XXI, 258. Obra subhastada per Christie's, el 9 de maig de 2007, lot 10.

8. EVOLUCIONS PER CAMINS DIFERENTS

A partir de la tercera estada de Picasso a París l'octubre de 1902, la influència de Nonell ja no ens sembla tan visible, almenys en un estadi tan explícit com el que s'havia vist durant aquell any —si bé un paral·lelisme temàtic, i fins i tot atmosfèric, es mantindrà durant els dos anys següents. Aquests aspectes que els apropen permetrien elaborar un discurs en base a una influència una mica més atenuada. Els motius d'aquest distanciament serien atribuïbles a tots dos artistes, però partint de la base que les influències sobre Picasso responen a dos axiomes, ni són unidireccionals ni són explícites. L'ascendència de Nonell sobre Picasso va desapareixent, en primer lloc, pel mateix procés d'assimilació del segon, d'una gran rapidesa, que li fa oblidar allò que per a ell ja ha deixat de ser original. I, en segon lloc, perquè els seus referents es van multiplicant a gran velocitat i la lliçó de Nonell, que es movia en uns registres molt específics, no li exigia gaire més temps per incorporar-la. No hem d'oblidar que la proposta de Nonell responia a uns paràmetres molt concrets i que estava feta des d'una certa serialitat —repetició de temes i models. A Nonell li interessaven sobretot la forma i el color, i a través de les gitanes obté unes solucions als problemes que es planteja. L'obra de Picasso és més edulcorada, amb un punt simbolista, i malgrat que en aquest sentit ja s'apartava de Nonell el 1902, ara desapareixen fins i tot altres elements en comú.

Contra l'argument que consistia a allargar una possible influència durant el període 1902-1904, tal com han assenyalat alguns experts, pensem que en realitat no era així. O no ho era en la mateixa mesura que ho va ser durant el 1902. Normalment s'havia donat aquesta forquilla de 1902-1904 per dues raons: perquè fou un període en què Nonell i Picasso coincideixen físicament a Barcelona i perquè, a grans trets, tots dos treballen una mateixa temàtica, la miserabilista. Aquesta interpretació ens sembla que és el resultat d'haver partit de la intuïció i no pas d'una anàlisi detallada d'ambdues produccions. Els motius són diversos: en primer lloc, a l'obra de Picasso, la iconografia de la dona abatuda, entotsolada i vinclada és, encara que aparegui posteriorment, sobretot del 1902. La desaparició de les mans²⁴³ i l'aparició de grans

²⁴³ Cervera ho planteja en els següents termes, després de 1902:

mantons que cobreixen els cossos i que ocupen gairebé tota la composició, també es dóna sobretot el 1902. També ho és una determinada pinzellada que es fa present en diversos olis, i que no veurem mai més amb tanta profusió a l'obra picassiana. Per descomptat, incloem aquí l'obra dibuixística referida, rarament inclosa en aquestes valoracions, però que resulta decisiva per entendre aquest apropament a Nonell. Atenció, no estem afirmant que no puguem trobar cap d'aquestes especificitats a l'obra de Picasso dels anys següents —en Picasso tot és possible, perquè bascula avant i enrere amb gran facilitat—, sinó que aquestes especificitats ja no es donaran de manera regular i acumulativa —factors que cal valorar per parlar d'una certa influència— com en aquest any.

De fet, dos dels experts que han treballat la relació a partir de treballs monogràfics i des de l'estudi de tots dos artistes, Joseph Phillip Cervera i Glòria Escala coincideixen en aquesta percepció, i tampoc la situen més enllà de 1902 (Escala 2015). Cervera destaca la importància de 1902, però alhora planteja allò que considera que separa tots dos artistes:

Nonell's approach was almost purely objective in 1902, while Picasso's main concern was subjective exploration. These two artists then briefly (1902) employed similar means but their concerns were vastly different (Cervera 1970, 40).

Tant Cristina Mendoza²⁴⁴ com Francesc Fonbona²⁴⁵ o Palau i Fabre²⁴⁶ també coincideixen a l'hora de situar aquest paral·lelisme més explícit durant l'any 1902.

The influence of Nonell on Picasso was no longer apparent. Picasso returned to his former attitude making personal, subjective statements. Expressive hands and faces are reintroduced (Cervera 1970, 39).

²⁴⁴ Entre aquests darrers, cal destacar Isidre Nonell, que exercí una influència especial sobre Picasso. La temàtica de marginació social de les obres de Nonell, com també el fort expressionisme de les seves gitanes, tenen una proximitat evident amb els temes desenvolupats per Picasso durant el període blau, especialment els pintats a Barcelona el 1902 (Mendoza 1987, 167).

²⁴⁵ Els temes nonellians de les dones abatudes apareixeran freqüentment a l'obra de Picasso de l'anomenada època blava (1901-1904), especialment l'any 1902 (Fontbona 1987, 37).

²⁴⁶ Però el punt de màxima coincidència entre Picasso i Nonell no se situa, precisament, en aquest moment que estan junts, sinó més aviat vers el 1902 (Palau 2006, 163).



Fig. 211. Picasso. *Parella en un cafè*
Barcelona, 1903
Oli sobre tela,
81,5 x 65,5 cm

Nasjonalgalleriet, Oslo



Fig. 212. Picasso. *Esbós per a Parella en un cafè*
Barcelona, 1903
Llapis i tinta sobre cartolina,
13,5 x 9 cm

Col·lecció particular, Barcelona



Fig. 213. Picasso. *Vell dempeus amb els braços creuats*
Barcelona, c.1903
Llapis, tinta i ceres sobre cartolina,
13 x 8,9 cm

Col·lecció particular



Fig. 214. Picasso. *Dona asseguda amb els braços creuats*
Barcelona, c.1903
Llapis, tinta i ceres sobre cartolina,
13 x 8,9 cm

Col·lecció particular

8.1. NOUS REFERENTS I NOVES PROPOSTES

La influència més notòria la trobem durant l'any 1902, després de l'impacte de l'exposició del gener a la Sala Parés, si bé Nonell exposà en tres ocasions més a Barcelona. De fet, va exposar obres puntuals a la mateixa Sala Parés i a l'Ateneu, per exemple, però les exposicions més destacades les realitzà a la Sala Parés, concretament el juny de 1902, el gener de 1903 i el novembre de 1903, exposicions que de ben segur Picasso va poder veure, perquè es trobava a Barcelona. La influència de Nonell no hauria disminuït per falta de contacte personal, al contrari, sinó perquè ja no li podia aportar més. En tot cas, aquella possible influència que podria perviure durant l'any 1903 no respondria tant a noves troballes de Nonell sinó a la pròrroga d'alguns elements que ja havíem detectat l'any anterior, per exemple, els grans mantons tancats pel mig en personatges femenins, com hem vist a *Parella en un cafè* (fig. 211). I, per descomptat, el gran paral·lelisme consistirà en el fet que els dos anys següents compartiran temàtica (miserabilisme) i iconografia (personatges abatuts, cecs, marginats, etc.), però des de registres ja molt diferents.

De fet, la petja de Nonell es farà fins i tot més present a l'obra sobre paper, —per exemple, al dibuix preparatori de *Parella al cafè* (fig. 212)—, que no pas a les obres de gran format. Per exemple, en alguns dibuixos de 1903, i molt especialment en una sèrie de dibuixos realitzats sobre unes targetes comercials dels germans Junyer Vidal —un d'ells, Carles, crític favorable a Nonell. Val a dir que la tipologia temàtica de les targetes era molt diversa, de l'eròtic pujat al miserabilisme, i és en aquest segon terreny on trobarem una gran quantitat de dibuixos. Per exemple, *Vell dempeus amb els braços creuats*²⁴⁷ (fig. 213) i *Dona asseguda amb els braços creuats*²⁴⁸ (fig. 214), si bé els exemples serien abundants.

Durant l'any 1903, als *Quatre Gats*, Picasso hauria pogut veure l'exposició del grup de Els Negres, que treballaven en una línia similar a Nonell, sobretot a partir del dibuix, normalment al carbó, de traç expressionista i de tons foscos. Entre els integrants del grup, s'hi comptaven artistes com Manuel Ainaud, Enric Casanovas, Martí Gimeno i Joaquim Biosca, aquest darrer conegut de Picasso, a qui retratà com

²⁴⁷ Obra reproduïda a Z. I, 139. Subhastada per Christie's el 4 de maig de 2010, lot 15.

²⁴⁸ Obra reproduïda a Z.I, 138. Subhastada per Christie's el 4 de maig de 2010, lot 16.

a mínim en un parell d'ocasions uns anys abans.²⁴⁹ Però aquell any Picasso ja ha optat per propostes diferents. El 1903 apareixen a la seva producció una sèrie d'olis que poc tenen a veure amb els de 1902, obres com *El vell jueu*, del Museu Pushkin de Moscou, i *El sopar del cec*, del Metropolitan Museum of Art de Nova York. Continuen sent temàtiques miserabilistes, entorns reclosos i personatges solitaris – com Nonell— però obertament més simbolistes.

A l'obra picassiana els referents és multipliquen –recordem que, mentre que Nonell no torna a París des de l'octubre de 1900, Picasso ja hi ha estat dos cops més—, de manera que la seva obra potencia el simbolisme que ja s'aprecia el 1902 en peces com *La flor del mal*, del Pola Museum of Art, també coneguda com a *Maternitat vora el mar*. En aquest sentit, una obra de 1903 resulta emblemàtica en el nou llenguatge picassià, *La Vida*, del Cleveland Museum of Art. Malgrat que data del maig de 1903, planteja una càrrega d'ordre simbòlic que marca un punt d'allunyament evident de tot el que podia recordar Nonell. No només l'acumulació de referents suara comentats (en aquesta obra hi veiem Puvis i Gauguin, per exemple), sinó que allò que l'aparta de Nonell seran la multiplicitat de lectures d'una obra complexa, com és el cas, fet que no es dona en Nonell, que aposta per experimentar amb altres aspectes.

L'obra de Nonell no és que s'estanqui, com en moltes ocasions s'ha dit, sinó que evoluciona, però amb uns objectius diferents i potser menys perceptibles. A Nonell no li importa tant la repetició del tema, perquè els models són un subterfugi per treballar altres objectius que li interessin més. Benet s'hi ha referit en aquests termes:

Pintà femers i gitanes brutes que convertí per sempre més en harmonies plàstiques i cromàtiques de primer ordre. El motiu per a ell, com per als artistes d'ara, era ben poca cosa [...] A Nonell aquest menyspreu temàtic, unit al seu formidable sentit de la sumptuositat de la matèria, el féu caure en la repetició gairebé monòtona de la mateixa gitana en la mateixa actitud embrutida. La finalitat de Nonell fou la de produir de conjunt bons fragments pictòrics, per la qual cosa es valgué únicament d'un tema exteriorment únic (Benet 1934, 314).

²⁴⁹ Vegeu p. 70.

En canvi, en el cas de Picasso els objectius són uns altres i la seva obra oscil·la en moltes direccions diferents. En obres de 1903 i el 1904 hi detectarem influències de Puvis de Chavannes, d'El Greco, de Gauguin o de Carrière, però també de l'art egipci i fins i tot del romànic. És eloqüent el testimoni de Pierre Cabanne, que afirma que Picasso li digué que fou precisament l'any 1902 quan va conèixer la pintura romànica, i que fou a Catalunya:

Picasso me ha contado personalmente que [1902] fue aquel año cuando descubrió las obras maestras del arte románico catalán. Aquellos frescos, que aún estaban en las humildes iglesias de montaña, eran entonces muy poco conocidos (Cabanne 1982, 122).



Fig. 215. *Fragment de l'absis de Burgal*
Finals del s. XI –inici s. XII

Museu Nacional d'Art de Catalunya

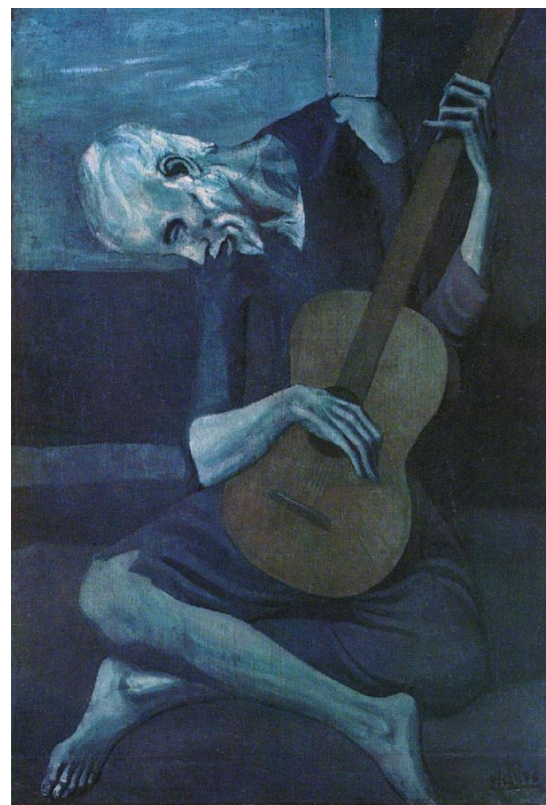


Fig. 216. Picasso. *El vell guitarrista*
Barcelona, 1903-1904
122,9 x 82,6 cm

The Art Institute of Chicago

Algunes de les seves obres adquireixen un format parareligiós, amb l'edificació d'una supèrbia galeria del que es podrien anomenar sants laics.²⁵⁰ Una de les obres més emblemàtiques seria *El vell guitarrista* (fig. 216), de l'Art Insitute of Chicago, una obra que data del període 1903-1904. Es tracta d'una obra de gran format realitzada sobre fusta que, per la iconografia, ens podria reenviar al romànic (fig. 215).

Aquest apropament al simbolisme probablement es va veure afavorit per l'amistat amb el pintor i crític Sebastià Junyent.²⁵¹ Junyent fou un dels primers mecenes en sentit estricte que tingué Picasso durant tota la vida artística, i resultà un personatge clau per al jove artista durant els anys 1903 i 1904. Tal com indica Sala, Junyent li adquirí a Picasso una vintena de dibuixos, li oferí el seu taller al carrer Bonavista i li pagà el lloguer de dos mesos del seu taller. Però possiblement les dues obres més importants que li adquirí foren *La Vida* i *El vell jueu*, per un total de cinc-centes pessetes (Sala 1988, 40). Picasso realitzà un retrat en blau de Junyent, actualment al Museu Picasso de Barcelona. Aquest retrat és coetani d'un retrat a l'oli de Picasso realitzat per Sebastià, en què Picasso apareix en primer pla i en segon terme es pot veure un fragment de *La vida*, l'obra mestra del Picasso blau executada durant aquella mateixa època.²⁵²

De fet, entre els dibuixos que Junyent trià de Picasso per inserir a la revista *Joventut*, hi va incloure el d'una vella vinclada, amb certes reminiscències nonellianes.²⁵³ Algunes de les obres de Picasso, de gran força simbòlica, ens fan pensar que

²⁵⁰ En moltes d'aquestes obres s'aprecia una certa aspiració espiritual. Jaume Sabartés explica que el pare de Picasso li envià al seu estudi una fusta de grans dimensions (Sabartés 1953, 107). El fet que treballi sobre grans suports de fusta ens ve a parlar del fet que l'obra picassiana és molt a prop de la pintura religiosa. Sabem que Picasso coneixia perfectament els frescos romànics i, de fet, amics seus, com Joan Vallhonrat i Joan Vidal Ventosa, per diferents motius, hi estarien vinculats.

²⁵¹ Per abordar la figura de Junyent i enriquir les dades de la seva vinculació amb Picasso, ens ha estat molt útil la informació aportada per Teresa-M. Sala, que va realitzar la seva tesina de doctorat al voltant de la seva figura, i posteriorment va publicar un llibre monogràfic, amb abundant informació inèdita, sobre Junyent (Sala 1988). Fontbona, a *La crisi del modernisme artístic*, destaca la seva condició de crític d'art:

La tasca de Sebastià Junyent com a assagista fou tan sobresortint com mal coneguda [...]L'escassa ressonància dels seus escrits cal atribuir-la sobretot al fet que aparegueren en el moment més crític del postmodernisme, i per això fou aviat eclipsat en empenta i optimisme per Eugeni d'Ors i el seu muntatge espectacular del Noucentisme (Fontbona 1975, 93).

²⁵² Aparegut per primer cop a la revista *Forma* l'any 1904, vol. I, p. 374.

²⁵³ "Capvespre", *Joventut*, 5 de gener de 1905, p. 17. Fou publicat el 1905, però el dibuix data de 1903.

l'obsessió picassiana no està tan lluny de l'obra de Junyent. Obres com *Clorosi* i *Anunciació* estan en aquesta línia que acabem de comentar. De fet, diversos autors, per exemple Teresa-M. Sala²⁵⁴ i Alexandre Cirici²⁵⁵, han manifestat la possible influència de Junyent sobre Picasso pel que fa al seu vessant simbolista durant l'època blava. Aquest fet es correspon amb aquesta evolució que hem detectat, una evolució que es dona a mesura que Picasso es va apartant de les propostes nonellianes. Francesc Fontbona, per exemple, ha assenyalat un punt d'intersecció entre ambdós artistes a partir de *L'anunciació* de Junyent (Fontbona 1975, 67).

Aquesta amistat tan estreta amb Junyent –i la d'aquest amb Nonell– ens permet conjecturar que això beneficiaria la proximitat de Picasso i Nonell. Un altre element que relliga tots tres artistes és l'interès plàstic per les gitanes. Tal com indica Sala, Junyent intensificà la temàtica marginal, amb pintures de gitanes, l'any 1905, però ja n'havia pintat cap al 1899.²⁵⁶

Cirici vincula Junyent i Nonell al període blau de Picasso, i assenyala la influència de l'entorn artístic:

Si Sebastián Junyent y Sans comenzó a usar el azul para ambientar sus escenas enfermizas, Nonell convirtió el recurso en método al emplearlo con asiduidad, pues negro y azul convivieron en sus óleos y sus carbones colorados. En este punto debe darse la razón a Zervos: la "época azul" no fue una invención de Picasso determinada por la evolución de su psicología personal, sino de una manifestación del ambiente intelectual catalán de aquellos días (Cirici 1946, 127-128).

²⁵⁴ Sala, tot parlant de l'oli del retrat blau de Picasso amb *La Vida* en segon terme, escriu:

Això ens demostra l'admiració que [Sebastià] sentia per aquesta etapa picassiana, de tendència simbolista, en la qual potser s'inicià el malagueny a partir de la influència de Junyent (Sala 1988, 40).

²⁵⁵ Alexandre Cirici, al seu llibre *Picasso antes de Picasso*, afirma que *Picasso se acerca tanto al arte de Junyent, que no podemos menos de suponer comulgaría de igual modo con las ideas por este profesadas* (Cirici 1946, 60). Més endavant, a *El arte modernista catalán*, escriu:

Estas serán las ideas que Picasso luchaba por interpretar plásticamente, en parte con la ayuda de su amigo, el simbolista Sebastián Junyent, y en parte con la sugestión de ciertas visiones de Nonell, recogiendo a través de ellos ecos de un mundo sincrético en el que cabían Carrière y Forain (Cirici 1951, 426).

²⁵⁶ *L'any 1905 es produeix una darrera etapa del pintor, amb un intent d'endinsar-se en la temàtica marginal de les gitanes, d'un realisme mancat d'idealisme, tan pròpia del seu amic Nonell. Anteriorment, cap al 1899, ja havia pintat gitanes* (Sala 1988, 40).

Un altre aspecte que relligaria aquests dos artistes amb Picasso seria l'interès per El Greco, que es fa especialment visible en les seves obres. Junyent, Nonell i Gay, durant un viatge a Toledo²⁵⁷, coincideixen a lloar la seva obra, i fins i tot la vinculen als retaules: *Per sobre de tots, però, el que més els meravella és El Greco. [...] Segons Junyent, El Greco va heretar la calor mística dels retaules* (Sala 1988, 34). Durant aquell viatge, visitaren *El Entierro del Conde de Orgaz* a Toledo i, segons Sala, Junyent considera aquesta darrera obra com *una de les impressions més fortes del viatge* (Sala 1988, 34). De fet, El Greco serà una de les grans influències en l'obra de Picasso durant la producció dels anys 1903 i 1904, com es pot advertir en alguns dels grans olis.

8.2. SIMBOLISTES I REALISTES. ¿SUPER-HOMO?

Sobre la naturalesa de la veritable relació personal entre Picasso i Nonell, no en tenim una versió única i clara. En una declaració de Picasso, realitzada a Perpinyà als anys cinquanta, l'artista deia que Nonell era molt amic seu (Corredor 1971, 36), però ens sembla a totes llums exagerat. Seria més aviat el pas dels anys que hauria edulcorat el record. Joan Sacs ha afirmat que *s'odiaven com a veritables germans*, una afirmació que també ens sembla exagerada. Si això fos cert, Picasso mai hauria fet unes declaracions tan contundents i tan amables sobre Nonell durant la seva vellesa, ni tan sols com a mostra de cortesia, perquè les persones a qui odiava directament les silenciava. Per tant, cap dels dos extrems ens sembla ajustat a la realitat.

És a dir que, si bé trobem opinions en tots dos sentits, pensem que es deuria tractar d'una relació ambivalent: Picasso admirava secretament el seu talent, però, com han dit alguns experts, com Fontbona, aspirava a agafar-li el relleu en el panorama artístic. Només en aquesta clau s'explica l'animadversió d'un gran amic de joventut de Picasso envers Nonell. En resposta als atacs que rebia d'ell, Nonell li va respondre amb una caricatura amb el títol *¿Super-Homo?*. De fet, es tractava d'una

²⁵⁷ Aquest viatge fou desvetllat per Teresa-M. Sala. Segons Sala, es tracta d'un viatge d'uns vint dies per diverses ciutats, com Madrid, Toledo i Saragossa, que va quedar reflectit en unes notes manuscrites de Sebastià Junyent.

exposició d'obres de Sebastià Junyer Vidal, i enmig hi havia la caricatura de Nonell. No ens ha arribat la imatge de l'obra, però sí la descripció realitzada pel crític Alfred Opisso:

En el mismo salón figura una áspera caricatura de Nonell, que lleva el rótulo de ¿Super-Homo?. El genial artista ha simbolizado la nueva especie hominal en un joven filósofo, de perfil, extremadamente delicocéfalo, con anteojos, barba naciente y cuello ajirafado. Hasta aquí nada tenemos que decir; lo que no entendemos es la inquietante presencia de dos pajares en lontananza (Opisso 1902 b, 4).

Opisso en cap moment cita el nom del personatge caricaturitzat, però de ben segur que el seu entorn més immediat sabia de qui es tractava. En un article de l'any 1928, de Plàcid Vidal, s'explica qui podia ser el retratat i se n'expliquen els motius:

S'hi aplegava un individu, anomenat Sabartés, que es donava el to d'un superhome, encara que alguna vegada, per més estridència, digués que les preocupacions de la vida solament s'haurien hagut de resoldre amb les feines de menjar i jeure. Aquell individu, amb les seves infautades tendències de crític, feia enfadar Nonell i li discutia en tota ocasió les qualitats i l'obra. Un dia Nonell va dibuixar una caricatura amb el cap obert i un paller en lloc del cervell, figura que, de cara, tenia una certa semblança amb Sabartés, i va mostrar-la a Joaquim Biosca i a mi, dient: —Mireu el superhome!. Aquella caricatura del superhome fou exposada a Can Parés, i allò ocasionà molt de rebombori entre la intel·lectualitat barcelonina (Vidal 1928, 94).

Si Vidal parla de certa semblança, gràcies a la monografia de Joan Mates sobre Nonell se'ns confirma que es tractava, efectivament, del futur secretari de Picasso. Mates ho situa, a més a més, en el context de la dialèctica entre realistes i simbolistes.²⁵⁸ De fet, la descripció que en fa Alfred Opisso a *La Vanguardia* ja

²⁵⁸ *El poeta Sabartés, que ha estat el més fidel dels propagadors de l'obra del qui aleshores, jove com era, havia sabut fer-se anomenar pels crítics parisencs "Le petit Goya", agrupà al seu entorn tots els intel·lectuals simbolistes de Barcelona (Mates 2000, 30). Més endavant, Mates comenta l'anècdota del ¿Super-Homo?:*

[Nonell] fou encerclat pels esnobs del poeta irascible, i li calgué adoptar una actitud de forta oposició a llurs tendències importades. Un dia posà damunt d'un cavallet una caricatura



Fig. 217. Picasso. *L'erotòman*
 Barcelona, c.1903
 Tinta sobre cartolina,
 13,3 x 9 cm

Col·lecció particular



Fig. 218. Picasso. *Isidre Nonell amb una dona (la fel·lació)*
 Barcelona, c.1903
 Tinta sèpia a ploma i aquarel·la sobre paper,
 24,8 x 16 cm

Museu Picasso, Barcelona

s'ajusta a la fisiologia de Sabartés. Tot i així, pensem que aquest autor no acaba de descriure l'obra correctament. Opisso descriu *dos pajares en la lontananza*, en canvi, Vidal parla d'*un cap obert i un paller en lloc del cervell*. La imatge que transmet Vidal ens sembla més fidel al que deuria ser la caricatura, perquè fins i tot es correspon amb algunes de les caricatures que realitzà Picasso cap a l'any 1903, sobre les targetes dels germans Junyer-Vidal. En una d'elles, *L'erotòman* (fig. 217), s'observa el cap d'un home obert de bat a bat, formant una mena de sexe femení, amb la voluntat d'al·ludir l'obsessió que hi té el gènere masculí. Pel que fa a la descripció —i a l'espera de poder veure algun dia la caricatura—, pensem que el recurs no deuria estar lluny de l'obra de Nonell.

horripilant feta al carbó. L'obra, que fou exhibida al matí d'un diumenge a can Parés, duia un rètol tan curt i ofensiu com aquest: "Superhome?". El dibuix de referència representava el poeta Sabartés amb una testa de cretí desmesurada i flamejant. La semblança del susdit poeta no podia ésser més fidel (Mates 2000, 33).

Sabartés va lluitar des de primera hora perquè l'obra de Picasso fos reconeguda, i tenia per costum blasmar contra tothom qui s'hi oposés, fet que ens lliga perfectament amb aquesta anècdota. El fet que Nonell arribés a fer una caricatura de Sabartés i a penjar-la a la Sala Parés significa que l'animadversió que sentia era absoluta, i això, per aquelles dates, sens dubte era un factor que l'allunyava de Picasso, ja que era un dels seus principals acòlits. Aquest atac a Sabartés va ser contextualitzat per Joan Mates, que va analitzar la divisió que es produí en l'ambient barceloní. Segons Mates, els grans enemics de Nonell eren els *simbolistes esnobs*, entre els quals es comptava Sabartés i, en certa manera, l'obra picassiana responia més als gustos dels simbolistes que no pas la nonelliana, que no feia concessions de cap mena. Això es veuria confirmat per la mateixa evolució de Picasso, que, com hem dit, s'aniria allunyant progressivament de Nonell, en paral·lel a l'increment de la seva càrrega simbolista, probablement pel contacte amb artistes com Junyent:

De tot això caldria demanar-ne comptes al grup de simbolistes esnobs d'aquell temps, que foren els qui amb més entusiasme petaren de mans quan fou indicat que Nonell es complaïa a retratar la cara del diable i que el seu art es nodria de pastures infernals. Hom no veia que l'artista que laborava amb un esperit terriblement colpidor i demoníac era Picasso, no pas Nonell. La contradicció es manifesta evident, car si Picasso comptava a Barcelona amb partidaris, a tots aquests calia anar a cercar-los entre els simbolistes esnobs (Mates 2000, 25).

En realitat, Mates situa Nonell i Picasso en una posició de sortida d'igualtat que no es corresponia amb la realitat, de la mateixa manera que Nonell rebia més atacs que no pas Picasso, també és cert que rebia molts més elogis. I això era així no només perquè Nonell era més conegut, sinó perquè exposà de forma regular, cosa que no féu Picasso a Barcelona durant aquell mateix temps. Mates incideix en aquesta dualitat, però en cap moment contraposa Picasso i Nonell, i fins i tot reconeix l'admiració de l'un cap a l'altre:

Nonell sabia que el seu art realista produïa enuig als simbolistes, i amb un aire d'impugnació irreconciliable, s'hi girà en contra. Fins i tot, sense renyir amb Picasso, que en el fons l'admirà sempre, no oblidà que els simbolistes eren també picassistes, i s'arronsava d'espatlles quan sentia a dir que

Picasso era un artista desmenjat, un clown trist, que no creia en res, ni en l'evidència suprema del seu do. Els simbolistes barcelonins, pel que sembla, només trobaven intensa l'obra de Picasso (Mates 2000, 33).

Benet també incideix en la divisió entre simbolistes i realistes, i defensa Nonell:

Nonell no degué témer mai els estralls de l'empirisme, tot i que el crític Casellas va qualificar la seva pintura de mancada de vida espiritual. Fou Nonell, alguna cosa més que un obrer, tal com el degueren qualificar els simbolistes d'aleshores i el qualifiquen, encara que amb un cert temor, els simbolistes d'ara. Nonell, doncs, féu una revolució pictòrica —que en el fons fou també teòrica, car no hi ha obra que no inclogui teoria—. El seu geni, però, no necessità inscriure's amb premeditació en cap escola i avui els crítics encara pateixen per a classificar-lo. Nonell fou de tots els nostres artistes contemporanis, el més racial i, per tant, el més universal (Benet 1934, 305).

Per tant, Picasso, fins i tot sense voler, tenia la figura de Nonell novament de forma mediata a través d'un dels seus amics. Els amics més estrets, Casagemas i Sabartés, es trobaven en posicions enfrontades, pel que fa a Nonell. Més enllà de qualsevol altra valoració, això suposava que la discussió sobre Nonell i el seu paper a la vida de Picasso devia ser més sovintejat del que fins ara s'ha dit. I, si hi afegim els noms dels crítics amics de Picasso (Sebastià Junyent, Carles Junyer Vidal i Miquel Utrillo), no podem fer més que arribar a la conclusió que Nonell deuria ser un referent i un motiu de conversa continu. De tots ells, l'únic que combatia Nonell era Sabartés. I els elogiosos comentaris de Picasso sobre Nonell durant la seva vellesa —de ben segur en presència de Sabartés— no només li sortien de l'ànima, sinó que de passada cercaven molestar el secretari, una de les activitats que més agradaven a Picasso.²⁵⁹

²⁵⁹ Sempre s'ha dit que Sabartés ha estat un dels grans amics de Picasso, però també és cert que la seva era una relació ambivalent. La duresa amb què Picasso arribà a tractar a Sabartés era coneguda pel seu entorn més directe, si bé pocs l'han verbalitzat. Palau i Fabre em va explicar un episodi d'un tracte duríssim envers Sabartés, i algú tan proper com la seva exparella Françoise Gilot ha afirmat que Picasso *était aussi d'une cruauté incroyable avec son secrétaire Jaime, qui pourtant l'adorait* (Gilot 2012).

8.3. CONTACTE PERSONAL I RETRATS. ELS DARRERS TEMPS

Com a mínim des de principis del 1904, tots dos artistes estan més a prop que mai, ja que comparteixen el mateix immoble, viuen porta per porta al segon pis del número 28 del carrer Comerç. Picasso ocupà el pis que li cedí l'escultor Pau Gargallo quan marxà a França. Però això no ha de suposar *a priori* l'existència de més influència —de la mateixa manera que no es pot argumentar a la inversa. Alguns autors com Fontbona han defensat també aquesta aparent paradoxa, tot afirmant que el contacte personal no implicava més influència sobre l'obra de Picasso: *Aquella relació tan estreta no anà ja aparellada a cap nova influència nonelliana* (Fontbona 1999, 38).

I precisament el resultat d'aquesta relació personal, que no tindria gran influència sobre l'obra major, sí que la tindria sobre els retrats, ja que la majoria de retrats que féu Picasso de Nonell daten d'aquell moment. A excepció d'un, la resta els situarem al voltant del 1903, com detallem més endavant. Malgrat que cap d'ells està datat, un d'ells el podem situar al voltant del novembre de 1903, ja que Picasso va realitzar un retrat de Nonell (fig. 220) que pensem que s'inspirava en un autoretrat d'aquell aparegut a la premsa. Aquest article, publicat per *La Publicidad*, fou escrit per Juan de Dos, i era absolutament elogiós amb relació a a l'exposició de Nonell a la Sala Parés el novembre de 1903 (De Dos 1903, portada). Per il·lustrar l'article, l'acompanyà de l'autoretrat de Nonell (fig. 219). I la versió del retrat realitzada per Picasso ens confirma que aquest seguia Nonell de prop, fins i tot quan la seva obra havia deixat d'interessar-li —o com a mínim, quan li interessava menys que en temps passats. Un altre argument que confirmaria aquesta datació és que aquest retrat és coetani d'un autoretrat de Picasso²⁶⁰ de característiques similars al retrat que féu de Nonell, que podem datar aquell any (fig. 221). Ambdós retrats són perfils, idèntics pel que fa a la composició, i tècnicament similars. Estan treballats amb tres tècniques: tinta i carbonet, que posteriorment Picasso il·lumina a l'aquarel·la. Ambdues obres estan resoltes amb traços molt esquemàtics, i fins i tot la llaçada que llueixen ambdós artistes és molt similar.

²⁶⁰ Obra reproduïda a Z. VI, 601.

Nonell no realitzà gaires autoretrats, i gairebé tots els que realitzà o bé foren de petit format o bé els realitzà als reversos de les seves teles. Picasso no ho podia desconèixer de cap manera, perquè, tal com es pot veure en alguna fotografia del seu taller (fig. 223), aquests autoretrats eren molt visibles. N'és un bon exemple una fotografia inèdita de Nonell acompanyat d'unes gitanes, semblant a una altra de molt coneguda realitzada per Francesc Serra. Darrera de Nonell i les gitanes es poden veure el que semblen ser reversos de les seves amb alguns d'aquests autoretrats (fig. 222). Es coneix un altre retrat de Nonell en plena fel·lació, realitzat per Picasso (fig. 218), de ben segur coetani al comentat. Aquest retrat és l'únic dels retrats coneguts que ens planteja una certa narrativització, vinculada sens dubte a la biografia de Nonell, que Picasso coneixia perfectament en la mesura que es movia en el seu entorn més directe. Per aquest motiu, aquest retrat respon al mateix registre que un retrat escatològic de Joan Ossó, íntim de Nonell, també freqüentat per Picasso. Aquest darrer retrat l'estudiem de forma individualitzada en un altre capítol.²⁶¹

²⁶¹ Vegeu p. 355.



Fig. 219. Nonell. *Autoretrat*
Dimensions desconegudes

En lloc desconegut

Reproduït a *La Publicidad*, 11 de novembre de 1903



Fig. 220. Picasso. *Retrat d'Isidre Nonell*
Barcelona, 1903

Carbonet, aquarel·la i tinta sobre paper,
22 x 16 cm

Col·lecció particular

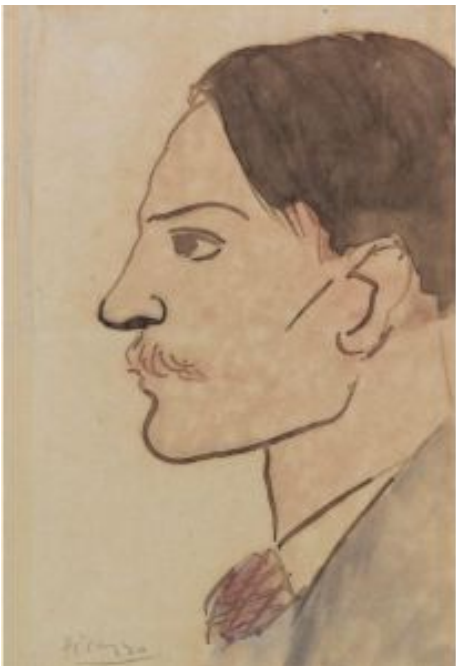


Fig. 221. Picasso. *Autoretrat de perfil*
Barcelona, 1903

Aquarel·la sobre paper,
21 x 13 cm

Col·lecció particular



Fig. 222. Nonell. *Autoretrat*,
1903



Fig. 223. Nonell al seu estudi acompanyat d'unes gitanes al seu estudi

Realitzat darrere d'un dels seus
olis

Entre finals de 1903 i principi de 1904, es produirà un cert paral·lelisme entre les vides de Picasso i Nonell. Nonell rebrà un dels cops més durs de la seva carrera amb motiu de l'exposició de novembre d'aquell any a la Sala Parés. El crític més influent del moment, Raimon Casellas, que al principi de la seva carrera l'havia lloat, posteriorment gairebé el silencià; i, finalment, amb motiu d'aquesta exposició, l'atacà directament.²⁶² També va rebre algunes crítiques positives, però el fet que la seva obra no s'acabés imposant l'acabà d'enfonsar anímicament.²⁶³ Des d'aquella data, Nonell mai més tornaria a exposar a Barcelona monogràficament fins la cèlebre

²⁶² *El cas més constant de fustigació de Casellas a un pintor jove és el de Nonell, que s'afermava com a líder dels pintors postmodernistes. En el primer quinquenni del nostre segle, sempre que Casellas es referí a ell fou sense concedir-li gaire espai, com minimitzant-lo [...] i dedicant-li frases ben poc afalagadores* (Fontbona 1979, 75)

²⁶³ *A partir d'aquest moment [novembre de 1903], l'activitat expositiva de Nonell a Barcelona baixa en picat. El pintor es desmoralitzà a causa de la incomprensió que el món intel·lectual del país li demostrava* (Fontbona 1987, 35).

exposició del Faiança Català, l'any 1910. Aquella exposició seria el seu gran èxit comercial i de públic, gairebé amb caràcter pòstum, ja que Nonell moriria poc més d'un any després, a Barcelona. Pel que fa a Picasso, la seva producció féu una davallada considerable, tal com es pot comprovar a partir dels grans olis. A això hi ajudaran diversos factors, d'ordre socioartístic i d'ordre personal.

L'any 1903 es produeix un cert decandiment i pèrdua del nervi artístic a la ciutat. Aquest to s'adverteix a les converses entre Nonell, Sebastià Junyent i Joan Gay durant el viatge a Madrid del mes de setembre del 1903 (Sala 1988, 32-37). Tots tres tendeixen a menysprear tot l'art català, i enlairen allò que van trobant pel camí. Van realitzar visites, entre altres llocs, a Saragossa i a Toledo. A principis de 1904, Picasso estava cansat de Barcelona, i així ho recull la premsa de l'època. Miguel Sarmiento escrigué a *La Tribuna* un dels testimonis més eloqüents sobre la seva situació devastadora, poc abans del definitiu viatge a París:

Picasso trabaja muy poco ahora: piensa en marcharse a París, y esa idea le distrae; pinta a desgana. Como todos los muchachos que han vivido en París, Picasso echa en falta [...] la fiebre de la gran ciudad. Se considera "de paso" aquí en Barcelona (Sarmiento 1904, portada).²⁶⁴

Efectivament, en els viatges anteriors a París Picasso havia contactat amb intel·lectuals francesos que li aportaven noves perspectives, i era allà on tenia el cap des de feia temps. D'aquí ve el valor d'aquest testimoni, segurament obtingut del mateix artista. Al nostre entendre, aquells dibuixets satírics on Picasso aplegava Rusiñol amb Casas i Utrillo²⁶⁵ reflectien, de ben segur, un cert cansament de Picasso amb relació al món cultural protagonitzat per aquestes personalitats. Un altre factor, que no podem descartar, seria l'autoconsciència de que la seva obra blava no estava homologada, ni molt menys, amb l'avantguarda internacional —que es disputava a París—. En realitat estava buscant un llenguatge propi que l'assimilés amb la modernitat, i això no era possible amb una obra amb massa ingredients del segle XIX. El mes d'abril de 1904, Picasso empenia el viatge definitiu a París, on s'instal·larà de forma definitiva. A partir d'aquesta data, només tornarà a Barcelona

²⁶⁴ Aquest article fou exhumat per Francesc Fontbona (Fontbona 1981, 55).

²⁶⁵ Vegeu els retrats núm.16, 17, 18, 19, 20, 21 i 22 de l'inventari de retrats de Rusiñol, al capítol *Rusiñol vist per Picasso*, p. 371-376.

en tres ocasions abans de la mort de Nonell (1906, 1909 i 1910), però ho farà per pocs dies, i només com a lloc de pas. No tenim constància que mai més s'hagués tornat a veure amb Nonell, però la seva admiració per ell va ser real i sòlida durant tota la seva vida.

OBSERVACIÓ FINAL:

Un fet sorprenent és que, després de l'exposició de Picasso a la Sala Parés l'any 1901, tot acompanyant Ramon Casas, Picasso no tornà a exposar en solitari a Barcelona entre aquella data i el 1904. De fet, no ho tornaria a fer fins l'any 1912, a la Galeria Dalmau. En canvi, durant tots aquests anys sí que exposà a París. Aquesta és una reflexió que sempre ens ha assaltat i que té difícil explicació, perquè entre 1902 i principis de 1904 Picasso va viure gairebé tot el temps a Barcelona, envoltat de crítics que el festejaven i produint una obra important. Ens plantejem què hauria passat si Picasso hagués exposat les seves obres majors de 1902 –les quals han centrat el grau màxim d'influència de Nonell–, i pensem que molt probablement els crítics l'haurien titllat d'imitador de Nonell, fet que hauria resultat insuportable per a Picasso. Com que no va exposar-hi, mai sabrem què haurien dit les crítiques, però, a causa dels paral·lelismes, és més que probable que Picasso hagués sentit alguna crítica en la qual se'l comparava amb Nonell, com li va passar al seu amic Casagemas el 1900. No estem dient que aquest fet l'hauria fet desistir d'exposar a Barcelona (en realitat on volia triomfar era a París), però no tenim cap dubte que aquesta era una problemàtica que Picasso devia tenir ben present, bàsicament per l'ascendència de Nonell sobre la nova generació d'artistes.

ANNEX 1

LA BANDERA NONELL. FACTORS ADMIRATIU, IMITATIU I APROPIATIU

L'encapçalament d'aquest capítol l'hem manllevat del títol de l'article de Rafael Benet al número monogràfic sobre Nonell, que ell mateix coordinà, a la revista *Art*, "Isidre Nonell com a bandera" (Benet 1934, 291-319). La idea de *bandera* té connotacions militars, però és una metàfora feliç de Benet, perquè Nonell, més que un líder en sentit estricte —ni tenia el caràcter, ni probablement ho desitjava—, era sobretot el precursor d'un nou escenari dintre de l'art català que ell mateix contribuïa a construir. Aquest paper li era reconegut per la generació postmodernista, i es manifestava en diferents aspectes, que Picasso va tenir l'ocasió de copsar. Fins ara ens hem referit sobretot als aspectes temàtics, tècnics, etc., però és el moment d'ocupar-se de la manera com el seu exemple i el seu record van tenir el seu eco sobre Picasso.

Picasso havia inaugurat a París la seva exposició a la galeria Vollard i, poc abans, havia participat amb quatre obres en una exposició d'en Ramon Casas a la sala Parés de Barcelona.²⁶⁶ Des de París, i a través dels seus amics, es mantenia informat de les crítiques, tal com demostra aquesta carta al seu amic Joan Vidal Ventosa (fig. 224):

Ya supongo los espavientos de los ilustrados burgueses al ver mi exposición en can Parés pero esto debe importarnos tanto como sus aplausos, es decir porque ya sabéis aquello si el sabio no aprueba malo si el necio aplaude peor. Así es que estoy contento [sic].

Aquest fragment resulta molt esclaridor per copsar quina podia ser la noció del

²⁶⁶ Aquesta exposició va tenir lloc a la Sala Parés el mes de juny de 1901 i fou organitzada per Miquel Utrillo. En realitat es tractava d'una exposició de Ramon Casas i s'hi afegiren les obres de Picasso.

concepte *èxit* per a Picasso i quina podia haver estat la seva lectura íntima dels fracassos i les rebentades contra Nonell, especialment els motivats per les crítiques a les exposicions de la Sala Parés els anys 1902 i 1903. Cal tenir en compte que aquesta carta és gairebé coetània, ja que data del juliol de 1901, poc abans de les dures crítiques a l'exposició de Nonell el gener de 1902. A efectes d'aquesta tesi, la reflexió que incorpora aquesta missiva ens resulta molt útil per entendre la seva admiració per un artista que estava duent a la pràctica una proposta artística similar, malgrat les crítiques que rebé –també és cert que altres sectors, menys passadistes, l'aplaudien. El moment de màxima derrota de Nonell tindria lloc arran de l'exposició de Nonell a la Sala Parés el novembre de 1903. I fou llavors quan, des del diari *La Publicidad*, el crític J. De Dos va fer un diagnòstic molt explícit:

El público, los críticos, los aficionados, los pintores mismos, la fiera de diez cabezas, se juntan todos, y a coro empiezan a vociferar contra el pobre Nonell [...] Por fortuna para el arte Nonell continuará siendo despreciado, criticado e insultado, se le motejará de extravagante y loco [...] pero el joven pintor no cejará en su empeño y no se doblegará ante las exigencias del público, siguiendo atrevida y serenamente su camino. Si no tuviese mucha fe en su arte y mucho talento hubieranle ya anulado, o destruido todos sus entusiasmos. Pero por el contrario a Nonell las luchas le acucian, los desengaños le estimulan (De Dos 1903, portada).

Observi's que, ja per aquelles dates, sovint la polèmica i la centralitat dels discurs orbitava més al voltant del propi Nonell que no pas al voltant de la seva obra. No obstant això, el crític de *La Publicidad* tanca l'article amb una contundent declaració sobre la seva obra i, el que més sobta, sobre la mateixa Sala Parés i, per elevació, contra l'art català en general:

Su última exposición de la Galeria Parés es un gran adelanto y un gran paso. Al lado de los cuadros expuestos todo lo demás que habitualmente figura en el Salón Parés, queda raquíptico, pobre, pintura afeminada, sin fuerza, sin alma y sin vida (De Dos 1903, portada).

És evident que Picasso deu llegir aquestes crítiques —o almenys li deuen reportar o es deuen comentar—, i probablement això fa augmentar el seu interès i admiració per Nonell, si bé per aquelles dates el nivell d'influència sobre la seva obra havia minvat, si no desaparegut. Però Picasso continuava pintant gairebé monocrom temes que ningú penjava a les parets en aquelles dates, i que no estaven lluny del que feia Nonell. Per tant, només des d'una actitud de fermesa s'entén l'extraordinari procés paral·lel que enceten Picasso i Nonell. Ho faran durant un temps, no tenen a penes èxit de vendes i persisteixen malgrat això. Cal matisar que l'aposta de Picasso no és tan radical, en el sentit que la seva obra presenta uns registres menys obscurs i més simbolistes, tal com hem explicat en el seu moment. Estem gairebé segurs que Picasso va llegir aquesta crítica, no només perquè estava a Barcelona, sinó perquè va fer la seva versió de l'autoretrat de Nonell que l'acompanya, tal com hem vist en el seu moment.²⁶⁷

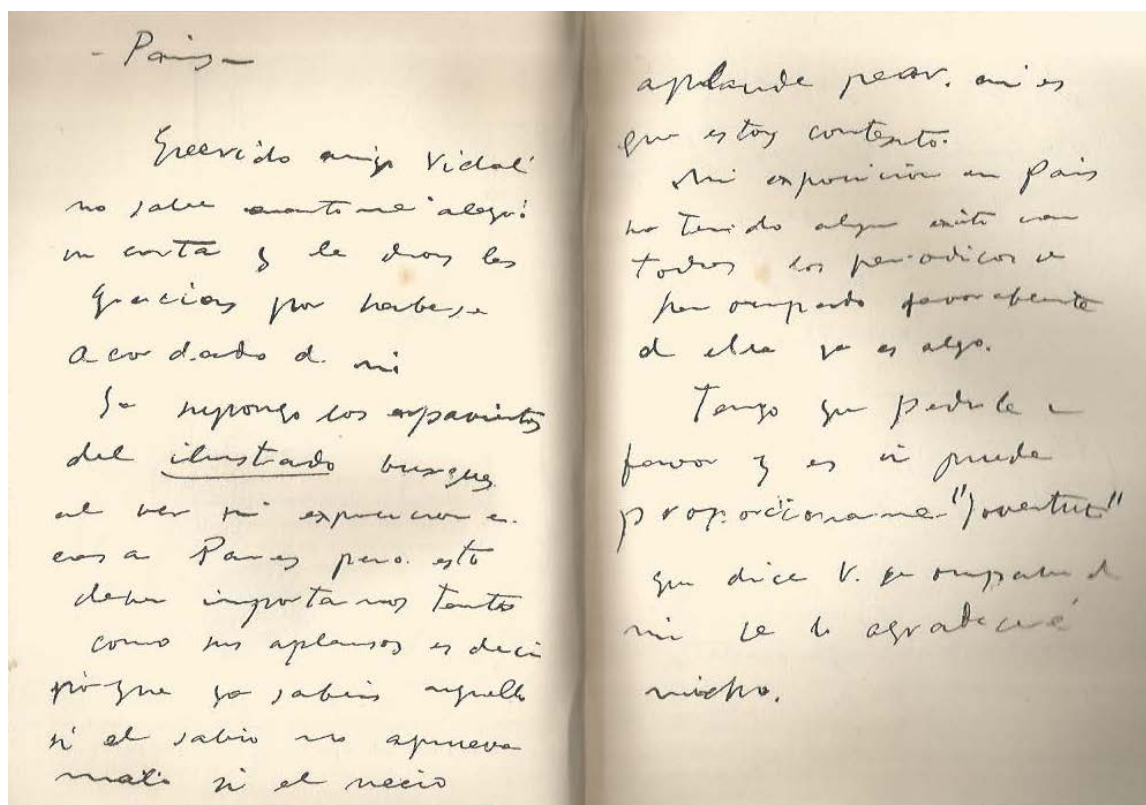


Fig. 224. Fragment d'una carta de Picasso a Joan Vidal Ventosa. París, juliol de 1901.

Col·lecció particular

²⁶⁷ Vegeu p. 338-340.

NONELL, EL GRAN REFERENT

Més enllà del relat científic que planteja el gruix d'aquest treball, aquest binomi presenta unes peculiaritats que, per diversos motius, no hem advertit en altres casos referents a Picasso. I diem això des de la perspectiva d'haver treballat des de l'autoria de textos especialitzats i des del comissariat d'exposicions d'obra de Picasso, per tant, amb un cert bagatge i perspectiva sobre la qüestió. Doncs bé, cap dels artistes de primera època que va tractar Picasso li va influir d'una manera tan profunda com Isidre Nonell; i, a l'inrevès, de cap artista català Picasso tenia millor opinió que de Nonell. Insistim, més enllà de l'argumentari desplegat en els vuit capítols anteriors (d'ordre temàtic i cronològic), volem dedicar aquest capítol a un lligam d'ordre més personal, però igualment il·lustratiu o fins i tot més, a partir de situacions concretes de la biografia de Picasso que el relliguen amb Nonell. Analitzades individualment podrien passar com a anècdotes, però per agregació constitueixen una categoria: que Nonell fou durant la joventut de Picasso l'artista català més admirat. I aquesta opinió no fou eventual ni lligada a una època, sinó que es perllongà en el temps, fins als darrers anys de la seva vida. Per entendre l'admiració de Picasso envers Nonell, resulta reveladora l'afirmació de Rafael Benet, que va tractar moltes de les personalitats que van conèixer Nonell:

Nadie le niega el talento; por lo tanto, no puede hablarse de la incomprensión pictórica en este caso, pues no la hubo. El regateo, cuando existió, fue de tipo estético, no pictórico (Benet 1947, 39).

Hi ha un aspecte poc divulgat que hauria fet a Picasso aproximar-se a Nonell, i és allò que Manolo Hugué digué que posseïa Picasso: la *bèstia*.²⁶⁸ En aquest sentit, els apropava el fet que, al contrari d'altres artistes com Rusiñol, Nonell i Picasso mai acceptaren verbalitzar el seu art. Tots dos foren esquerps, pel que fa a parlar sobre la seva pròpia obra, i no ens han deixat cap teorització sobre aquesta. En el cas de Picasso, tal era la seva aversió que en ocasions deia *boutades* quan algú intentava

²⁶⁸ *Desde sus obras más primitivas, Pablo demuestra sus enormes facultades en potencia. Tanto Picasso como Nonell poseen lo que Manolo llamó "bestia"; es decir, aquello que no se aprende, lo que viene de la propia naturaleza, sin lo cual no se llegará nunca a ser nada (Benet 1947, 44).*

que parlés sobre la seva obra. En el cas de Nonell, aquesta actitud fou similar, i popularment ha quedat sintetitzada en la cèlebre expressió “Jo pinto i prou”. Rafael Benet ho ha explicat així:

[Nonell] no caigué en la puerilitat d'escriure cap manifest. Nonell menyspreava els teoritzants buits —tota la gamma de teoritzadors d'estètica de cafè i de taller que, tantes vegades, són demostració de la indocumentada pedanteria de tants artistes i crítics contemporanis. Nonell, davant de l'embolic de les discussions estètiques d'alguns dels seus camarades, llançava constantment el seu olímpic “jo pinto i fora” (Benet 1934, 305).

D'altra banda, Fontbona ha verbalitzat així el paper de Nonell respecte als artistes coetanis, un paper que depassa el de simple artesà i fins i tot el d'artista extraordinàriament dotat:

Hi ha artistes que al marge de la seva vàlua personal com a tals tenen un carisma que fa d'ells personatges simbòlics. Són homes d'un magnetisme especial que sobresurten d'entre els seus contemporanis i que conserven després de morts. Isidre Nonell és un cas claríssim d'aquesta mena d'artista (Fontbona 1987, 3).

Malgrat que aquests processos no són mai tan lineals ni pautats, podríem afirmar que quan Picasso havia deixat de ser alumne de Belles Arts començà a fer-se preguntes sobre la figura de l'artista i les seves connotacions. El “cas Nonell” —ens permetem anomenar-lo així a causa de tots els condicionants que amaga— era a bastament conegut per tothom i presentava unes singularitats que, al marge de la diferència generacional, permetien establir un sorprenent joc de paradoxes amb Rusiñol. L'artista que compta amb el reconeixement dels seus coetanis pel seu talent i capacitats és sens dubte una figura que interessa Picasso. Des de molt aviat se n'adona que el talent de Nonell està per sobre del de la majoria d'artistes del seu entorn més immediat.

Ricard Opisso parla de la triomfal entrada de Nonell a els *Quatre Gats* quan torna de París (Opisso Salas 1950). Els *Quatre Gats* era, al marge d'una taverna transmutada

en sala d'exposicions, també un lloc d'exhibició dels triomfs i Picasso no podia estar-se de parionar-se amb els artistes més respectats de la casa. Aquest era el cas de Nonell, almenys entre els més joves. Aquesta intenció de Picasso la podem entrellucar en un parell d'exemples dels quals tenim testimonis gràfics. En una fotografia d'època del local distingim, enganxat a la paret, un autoretrat de Picasso, on l'artista apareix tot just arribat a París el juny de 1901, acompanyat d'Antoni Jaumandreu Bonsoms.²⁶⁹ No era un autoretrat qualsevol, es presentava amb vestit de ciclista i carregat d'embalums i estris de pintor. Al fons, la icona de París, la Torre Eiffel.²⁷⁰ Picasso tenia necessitat de mostrar-se triomfant a París, perquè aquesta ciutat era el lloc on es consagraven els artistes. Desconeixem com, però aquest dibuix va anar a parar als *Quatre Gats*, i allà estigué penjat, almenys durant un temps. Posteriorment, de retorn del tercer viatge a París, el gener de 1902, s'autoretratà en una taula dels *Quatre Gats* amb la penya d'amics, on s'hi compten Fontbona, Sabartès, Rocarol i el bàrman Pere Romeu, en el que podria ser un projecte de cartell publicitari per al local.²⁷¹ En aquest dibuix, Picasso ocupava un espai preeminent, assegut cofoi en un primer terme, per sobre de l'estatus que llavors ocupava a la jerarquia artística de la ciutat. I, malgrat la gran quantitat d'assidus –i que Nonell era a Barcelona per aquelles dates–, no hi apareix, i té tot el sentit perquè no pertanyia a l'entorn directe de Picasso.

Les exposicions de Nonell durant els anys 1902 i 1903 a la sala Parés foren rebentades per part de la crítica i del públic. Però la seva fama es mantindria latent durant aquells anys, sobretot entre alguns crítics i molts artistes que, ho manifestessin o no obertament, no dubtaven del seu talent. Aquesta actitud confiada provenia sens dubte de la gran seguretat que tenia Nonell en les seves condicions com a artista. Una altra cosa són els dubtes i l'amargor que produeix un fracàs rere un altre, però això no té res a veure amb l'autoconsciència del propi talent. Nonell es mantingué ferm i augmentà l'aposta per les seves conviccions artístiques, quan l'opció fàcil hagués estat acostumar els seus crítics.

²⁶⁹ Habitualment la historiografia ha referit aquest personatge com a Jaume Andreu, però en realitat es tractava del pintor Antoni Jaumandreu Bonsoms. El fet que era citat pels seus amics només amb el seu primer cognom, d'origen compost, va dur a aquesta confusió (Vallès 2009, 32-33).

²⁷⁰ Obra reproduïda a Z. VI, 342.

²⁷¹ Obra reproduïda a Z. VI, 190.

Picasso, malgrat el fracàs de vendes durant el període blau, opta per un camí que no tenia futur pel que fa a la venda d'obres. Ni temàticament eren interessants, i ni cromàticament eren atractius, si bé no generaven el rebuig de Nonell. Repetim, Picasso opta per un camí que a grans trets és el camí de Nonell. Fem la reserva, a *grans trets*, perquè la proposta picassiana era menys rotunda i més edulcorada. És en aquest terreny, en el de l'exemple a seguir, on Picasso sens dubte mira Nonell. Cap altre artista coetani del prestigi de Nonell feia propostes similars a les seves, o si ho feia o bé era com a epígon –casos de Casagemas i Biosca, fet que evitava Picasso. A continuació, despleguem tres grans factors que ens parlen d'aquesta admiració de Picasso envers Nonell, inèdita respecte a qualsevol altre artista català del seu temps. Es tracta de factors que estan fonamentats no en hipòtesis o interpretacions, sinó en fets reals i documentats.

EL FACTOR ADMIRATIU. ALGUNS TESTIMONIS

Una anècdota que ens parla directament de l'admiració que sentia Picasso envers Nonell, l'hem coneguda directament de veu de Josep Palau i Fabre en diverses ocasions. Durant una de les seves habituals sessions de treball per fornir els seus llibres sobre l'artista, Palau li digué a Picasso que tenia un dibuix de Nonell, afirmació que fou contestada per l'artista amb un inequívoc gest d'admiració, tot aixecant el dit polze de manera molt ostensible (Palau 1971, 80-81). El dibuix al qual es referia actualment forma part dels fons de la Fundació Palau de Caldes d'Estrac. Palau no només en deixà testimoni amb aquesta anècdota, sinó que va escriure quina era exactament la consideració artística que Picasso li guardà sempre a Nonell. Al seu llibre *Picasso i els seus amics catalans* afirma que *Nonell és l'artista del nostre país que Picasso ha admirat d'una manera més profunda i sincera* (Palau 2006, 100).

Una altra prova té a veure amb uns catalans que, com Palau i Fabre, van conèixer Picasso de prop –no d'una visita puntual, com la majoria–, concretament els galeristes barcelonins Joan i Miquel Gaspar. La relació entre Picasso i els Gaspar, des de mitjans dels anys cinquanta, era d'allò més estreta. Esdevingueren els

galeristes de referència a Barcelona, gràcies als bons informes que Sabartés passà a Picasso, no debades els Gaspar van fer una mena d'apadrinament amb Sabartés que, després de viure molts anys a Sud-amèrica, estava desconnectat de la vida barcelonina. Amb motiu d'una de les visites a Picasso, i davant el dubte de fer-li un regal –no era fàcil fer un regal a Picasso, perquè no acceptava luxes ni regals ostentosos—, els Gaspar es van decidir per regalar-li, ni més ni menys, que un dibuix de Nonell:

A cada visita li portàvem un regal o altre. Havies de rumiar coses que li poguessin fer gràcia perquè tenia de tot [...] El regal que va agradar-li més va ser un dibuix de Nonell. Quan va traslladar-se de Cannes, La Californie, a Mougins, a Notre Dame de Vie, se'l va emportar perquè el volia tenir amb ell (Gaspar i Farreras 1997, 108-109).

Els Gaspar insisteixen a dir que és, de tots, el regal que més li va agradar, i a més a més ens relaten com Picasso l'anava traslladant de domicili en domicili. I a continuació se'ns planteja una pregunta òbvia. Per què els Gaspar van decidir-se per Nonell i no per un altre artista? Al nostre entendre, aquesta decisió hauria estat resultat d'alguns comentaris elogiosos de Picasso sobre Nonell, aquesta és la única explicació possible. Si del que es tractava era de plaure Picasso, res com anar sobre segur.²⁷²

Una tercera situació va tenir com a protagonista una altra saga mítica del picassianisme a Catalunya, els Reventós. Quan el doctor Jacint Reventós Conti (fill del gran amic de Picasso Jacint Reventós Bordoy) li va portar a Picasso un exemplar de la monografia d'Enric Jardí sobre Nonell editada l'any 1962, Picasso li va fer, *entre malencònic i admirat* una afirmació que no tenia per costum. Tot referint-se a Nonell sentencià: *Éste sí que sabía* (Jardí 1981, 61). Insistim, no hi ha un sol artista català de qui Picasso –que era molt dur quan volia— deixés anar elogis de tal magnitud.

²⁷² Hem intentat escatir quin era aquest dibuix, però el seu fill, Joan Gaspar Farreras, ens comentà que no coneixia de quin dibuix es tractava. No sabem on es troba actualment però, d'acord a la nostra recerca, no forma part de les col·leccions del Musée Picasso de París.

EL FACTOR APROPIATIU. RETRAT DE JOAN OSSÓ

Un dibuix de Nonell, un retrat del pintor Joan Ossó (fig. 225), estranyament, apareix reproduït al catàleg raonat de l'historiador grec Christian Zervos, és a dir, el catàleg oficial de Picasso.²⁷³ Aquest monumental catàleg fou supervisat i autoritzat pel propi artista, resultat de llargues sessions de treball amb Zervos i la seva esposa Yvonne. En aquest catàleg, només es reproduïxen obres de Picasso, com és lògic, i per tant no té sentit la presència de cap obra que no sigui seva. Picasso va realitzar com a mínim un retrat d'Ossó, que, per contra, no apareix al catàleg raonat i que forma part de les col·leccions del Museu Picasso de Barcelona (fig. 227).²⁷⁴

No s'explica de cap manera la inclusió d'aquesta obra de Nonell al catàleg raonat de Picasso. I el més curiós és que apareix signat a la part superior dreta per Picasso. És a dir, l'antologista de Picasso inclou una obra que admet com a Nonell i la única intervenció de Picasso es redueix a la signatura. El retrat apareix al volum sisè de Zervos. No hem pogut localitzar l'original, i tampoc hem trobat més informació de la peça després de consultar els arxius de Zervos. No hi ha el més mínim dubte sobre l'autoria de Nonell, no només perquè fou acceptada per Picasso i referida per Zervos sense cap reserva (*de la main de Nonell*), sinó perquè a més es correspon amb una altra caricatura d'Ossó realitzada per Nonell, molt probablement coetània. En ella s'hi veu Ossó dempeus i fumant mentre pinta amb una paleta gegantina el que sembla una natura morta (fig. 226).

Hem intentat aclarir aquesta anomalia, però no ha estat possible escatir les circumstàncies d'un fet tan excepcional: que Picasso acceptés que una obra d'un altre artista entrés en el seu catàleg raonat oficial. Davant l'absència d'informació

²⁷³ Obra reproduïda a Z. VI, 111 amb aquesta única referència: *Portrait d'Osso. La signature est authentique. Le dessin d'Isidro Nonell*. Sobre Ossó existeix molt poca informació, i ens han arribat molt poques obres seves. Segons Joan Mates influí en certa manera sobre Nonell, per exemple en el coneixement de l'obra de Rodin. També afirma que fou qui li proporcionà per primer cop les gitanes a Nonell per retratar-les (Mates 2000, 41), però en realitat ja n'havia pintat amb anterioritat.

²⁷⁴ Aquest retrat fou propietat del col·leccionista barceloní Lluís Garriga Roig, que el llegà a la ciutat juntament amb altres obres de Picasso i altres artistes l'any 1953. En aquest dibuix Ossó apareix despullat, fent-se una fel·lació mentre aguanta un pollastre amb l'altra mà. De fet, Picasso i Ossó es deurién tractar, sobretot, durant l'època en que Picasso vivia porta per porta amb Nonell al carrer Comerç 28. Ossó i Nonell foren amics i això facilitaria la relació d'Ossó amb Picasso.

només ens podem acollir a les hipòtesis. És evident que Picasso, tot signant l'obra, està alhora validant-la com un *Picasso*. Però al mateix temps li fa saber a Zervos que no és una obra seva sinó de Nonell. Tot plegat demana una explicació. Sabem que en alguna ocasió Picasso havia arribat a signar alguna obra que no era feta per ell, i en altres casos n'havia negat d'altres que ho eren de forma indubitada. En ambdós casos s'activa un mecanisme molt picassià, que pot respondre a reaccions de caire molt personal que se'ns faria impossible de desxifrar sense perdre'ns en el terreny de la hipòtesi.

Picasso va signar aquest dibuix, probablement als anys seixanta, i ho va fer amb plena consciència que era un Nonell. En cas d'haver estat un error, ho hagués esmenat fent un gargot a sobre de la seva signatura —com acostumava a fer—, però no fou el cas. L'única explicació lògica és que es tractés d'una mena de reconeixement de l'obra de Nonell, com si li donés a Nonell, de manera deliberada, una condició d'igualtat, d'algú amb prou talent com per que Picasso se sentís afalagat compartint autoria amb ell. La signatura com a element de reconeixement tàcit és coneguda durant la joventut de Picasso, però també durant la vellesa. Aquesta seria, doncs, una possible variant que consistiria, ja no a imitar la signatura de l'admirat —com féu repetidament durant la seva joventut amb Steinlen, Rusiñol i altres—, sinó a acceptar com a propi allò admirat i fer-ho seu, per tant, és anar un pas més enllà. És evident que no hi ha, per part de Picasso, cap voluntat d'apropiació —doncs ho fa consignar al catàleg raonat—, per tant, estaria més proper a l'homenatge que, d'altra banda, ja li feia a Nonell contínuament de paraula, com hem vist.



Fig. 225. Nonell (amb signatura de Picasso).

Retrat de Joan Ossó

Barcelona, 1902-1904

Dimensions desconegudes

En lloc desconegut

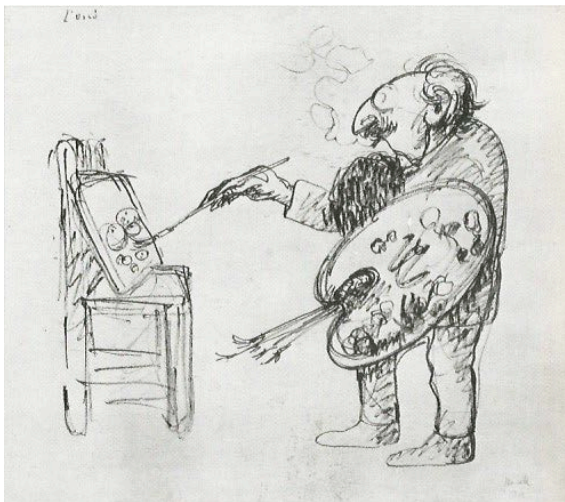


Fig. 226. Nonell. *Joan Ossó pintant una natura morta*

Col·lecció M. Gras Ossó



Fig. 227. Picasso. *El pintor Joan Ossó*

Barcelona, 1903-1904

Ploma, tinta sèpia i aquarel·la sobre paper groguenc,

16,4 x 12 cm

Museu Picasso, Barcelona

EL FACTOR IMITATIU: DONA ASSEGUDA D'ESQUENA

Més enllà de les influències que hem detectat, existeix la constància documental de que Picasso realitzava, deliberadament, dibuixos a la manera de Nonell. L'exemple més clar és el testimoni segons el qual Picasso es decidí, com si fos un repte, a realitzar un dibuix d'una dona asseguda a la manera de Nonell. Picasso estava evocant els seus anys barcelonins davant del notari Raimon Noguera de Guzmán mentre feien l'inventari de la gran donació per al Museu Picasso de Barcelona l'any 1970. Entre les diverses converses que van mantenir, el notari va consignar aquesta a les seves memòries. Picasso, tot mostrant-li un dibuix, li digué:

Mira, veus aquesta dona asseguda així d'esquena?; la vaig dibuixar un dia que em van lloar en Nonell i jo vaig voler demostrar que també en sabia (Pons 2012, 131).

Quan Picasso afirmà *jo també en sabia* deixa ben clar quin paper ocupava ell i quin Nonell —tot invalidant l'argumentari de certa historiografia anglosaxona, que insisteix a igualar-los en estatus en aquell moment—. Ras i curt, aleshores Nonell era conegut i Picasso, no. D'altra manera, Picasso mai s'hauria esforçat en parionar-se amb Nonell. Per això mateix, Nonell era igualment idolatrat —i reventat— per molts artistes i crítics, quan Picasso era encara un *outsider* i, fora del seu cercle més directe, no tenia cap ascendència real sobre el seu entorn artístic. El mateix Noguera, a continuació d'aquesta anècdota, proveí la següent reflexió: *Pintar com Nonell i gaudir del reconeixement social de Casas. Jo crec que aquesta era una de les aspiracions secretes del jove Picasso* (Pons 2012, 131). Noguera de Guzmán, sense ser un expert en art —però amb bons coneixements a causa de les amistats que tenia al món artístic—, fa un diagnòstic encertat. Nonell era un gran artista a ulls de Picasso, però no tenia el que sí que tenia Casas, *reconeixement social*. I certament era així, ja que si Picasso hagués optat només per aquest reconeixement tenia talent sobrat per dedicar-se a fer un art agradós per al gran públic. Fins i tot molt més que Casas.

Noguera de Guzmán ens parla d'una dona asseguda i d'esquena, però no la identifica. Hem intentat escatir quina podia ser aquesta peça dintre de les col·leccions del Museu Picasso, on apareixen diverses dones d'esquena i assegudes, i a més en diferents moments de la seva adolescència i joventut. Després d'analitzar-les totes, pensem que hi ha una obra que s'apropa, d'una forma més contundent que cap altra, a la producció de Nonell, concretament a la de 1902. Es tracta del dibuix que el Museu Picasso ha titulat com a *Dona asseguda*, una tinta sobre paper (fig. 228). Plantegem aquesta hipòtesi —i com a hipòtesi queda, perquè el notari no va indicar de quina obra es tractava— per un parell de motius: en primer lloc, perquè concorda amb la iconografia citada per Noguera (dona asseguda i d'esquena), però sobretot perquè també tècnicament és la més *nonelliana*. Tot el cos resulta una gran massa pètria, de la qual només en sobresurt el cap. Picasso treballa la tinta com Nonell ho fa a l'oli, amb traços rítmics i repetits, com una mena d'enreixat, tal com es pot observar a l'esquena i la falda de la dona. Però a més a més el perfil de la model s'aproxima molt als d'ètnia gitana de Nonell. No hi ha dubte que aquesta obra és de l'any 1902, ja que, si bé no està datada, és coetània d'altres que són clarament de la mateixa sèrie i que sí ho estan, per exemple, *Dona amb nen* (fig. 229), també del Museu Picasso de Barcelona.²⁷⁵ Tant *Dona asseguda* com *Dona amb nen* formen part d'una sèrie de dibuixos de 1902 que ens semblen plenament deutors de Nonell i que hem assenyalat en el seu moment. En definitiva, aquesta anècdota ens trasllada a una categoria que no sempre s'ha acceptat: que Picasso imitava l'obra de Nonell, com queda demostrat, i des del testimoni directe del mateix artista. Sense interpretacions.

²⁷⁵ *Dona amb nen*, malgrat que algun autor l'ha datada al període 1901-1902, en realitat és de 1902, ja que al seu revers, a llapis plom, està datat "02". *Dona asseguda* el Museu Picasso de Barcelona l'ha datada "cap al 1902".



Fig. 228. Picasso. *Dona asseguda*
Barcelona, 1902
Tinta a ploma i traç de llapis grafit sobre
paper verjurat,
16,1 x 11,4 cm

Museu Picasso, Barcelona



Fig. 229. Picasso. *Dona amb nen*
Barcelona, 1902
Ploma sobre paper,
16 x 11 cm

Museu Picasso, Barcelona

H. ELS RETRATS DE PICASSO

Els retrats que Picasso realitzà de Nonell presenten un tarannà —i un nombre— molt diferent dels que féu de Rusiñol i que analitzarem en primer lloc. La comparativa entre totes dues galeries de retrats ens aporten una notable informació sobre la manera com va abordar Picasso les dues figures. En primer lloc, pel que fa a la quantitat, els de Nonell són molts menys que els vint-i-dos de Rusiñol, en total són només quatre. En segon lloc, i més important, no presenten la potent evolució iconogràfica, i per descomptat iconològica, que incorporen els de Rusiñol. Probablement, la raó principal rau en què ambdós personatges estaven a les antípodes. Mentre Rusiñol atreia Picasso com a personatge més que com a artista, amb Nonell passava exactament a l'inrevés. En aquest sentit la retratologia de Rusiñol ens aporta més elements d'anàlisi que no pas la de Nonell, no només perquè incorpora factors de reconeixement (introduïdor d'El Greco, pintor de jardins...), sinó perquè representava la imatge de l'artista per excel·lència, i alhora el seu revers, com ha assenyalat Margarida Casacuberta:

Els ulls penetrants de Picasso arriben fins al moll de l'os de la personalitat de Santiago Rusiñol i en treuen a la superfície, tant a través de les línies simples de la caricatura com de les més nervioses del retrat, la cara més oculta, potser la menys amable, de l'artista. Un Rusiñol cansat, trist, reservat, fosc, solitari, amb la mirada baixa (Casacuberta 1999, 92).

Al llarg de la recerca hem descobert diversos nous retrats de Rusiñol i algun retrat inèdit de Nonell que s'han afegit als que ja eren més o menys coneguts en el món picassià. Al marge de les noves troballes, també calia establir les datacions correctes. No resulta fàcil datar aquests retrats a dia d'avui, però el coneixement panoràmic de l'obra picassiana dels anys barcelonins ens permet identificar signes i detalls que en Picasso poden significar mesos o fins i tot setmanes de diferència en l'execució d'una obra. Cal advertir que aquest inventari té un caire provisional, en la mesura que és molt possible que existeixin més retrats que a dia d'avui no han estat localitzats.

1. RUSIÑOL VIST PER PICASSO



CAT. NÚM.1 *Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1899
Cera negra sobre paper verjurat,
31 x 23,5 cm

Col.lecció particular

Z.VI, 214



CAT. NÚM.2 *Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1899
Cera negra sobre paper verjurat,
31 x 23,5 cm

Col.lecció particular

Z.VI, 213

Aquests dos retrats són l'anvers i el revers d'un mateix full. Al número 2 —el revers— Picasso esbossa un intent de retrat que resta inacabat, però que executa posteriorment a l'anvers, bé que invertint-ne la postura. Picasso ha captat Rusiñol en un gest fugaç, gairebé per sorpresa. Atesa la seva factura, encara vacil·lant, és possible que siguin dels primers retrats que Picasso executà de Rusiñol. Aquests, juntament amb el retrat número 4, no presenten encara un perfil net, però ja anticipen la sèrie de retrats de Rusiñol amb posat pensarós i les mans a l'esquena, que culminarà amb els retrats 12 i 13.



CAT. NÚM. 3 *Santiago Rusiñol, pierrots i altres croquis*

Barcelona, 1899

Llapis conté sobre paper,

23,5 x 33,8 cm

Museu Picasso, Barcelona

Aquest retrat no havia estat referit com a retrat de Rusiñol en el catàleg del Museu Picasso de Barcelona del 1984, però, al nostre entendre, l'atribució no presenta cap dubte. Una anàlisi iconogràfica ens fa concloure que Picasso no adoptarà aquesta postura tan específica amb cap altre personatge que no sigui Rusiñol. La presència dels pierrots ens revela la identificació per part de Picasso d'aquests personatges simbòlics amb Rusiñol, autor de *L'alegria que passa*, l'obra que impactà Picasso fins al punt que versionà el pierrot del cartell anunciador que havia fet el mateix Rusiñol. L'estudi cronològic ens fa concloure que la data d'execució que consta al Museu Picasso —1899— es correspon amb l'aparició dels primers retrats de Rusiñol i amb l'estrena de *L'alegria que passa*.



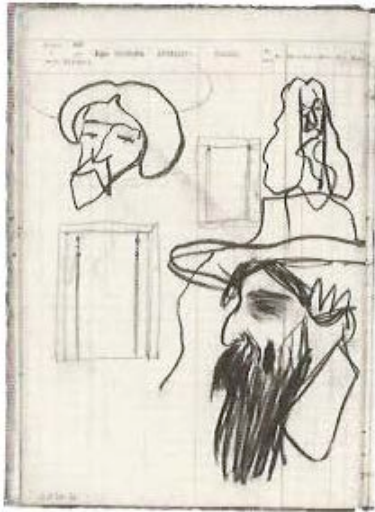
CAT. NÚM.4 *Retrat de Santiago Rusiñol i caricatura de Ramon Pichot*

Barcelona, 1899-1900

Tinta a ploma i aiguada sobre paper,
32,2 x 22 cm

Museu Picasso, Barcelona

Aquest retrat que s'inclou en el conjunt de representacions on Rusiñol apareix amb les mans a l'esquena, tot i que, com els retrats número 1 i 2, no pertany a la sèrie de perfil net. Al voltant de Rusiñol podem observar diversos dibuixos: a l'esquerra, un esbós inacabat del seu rostre i, just a sobre i invertit, un retrat caricaturesc de l'artista Ramon Pichot que Picasso representa com una mena de griu o de guineu. La iconografia del rostre de Pichot es correspon amb diversos retrats coetanis, entre els quals un de la col·lecció dels germans Gaspar-Farreras de Barcelona i un altre del Metropolitan Museum of Art de Nova York. De ben segur, la ubicació de Pichot al voltant de Rusiñol no és en absolut aleatòria: Pichot, bé que més jove, era un dels artistes de l'entorn immediat de Rusiñol, amb qui col·laborà en diverses ocasions, per exemple il·lustrant el seu llibre *Fulls de la vida* (1898).



CAT. NÚM.5 *Retrat de Santiago Rusiñol*

Barcelona, 1899-1900
Carbonet i llapis sobre paper,
30,5 x 21 cm

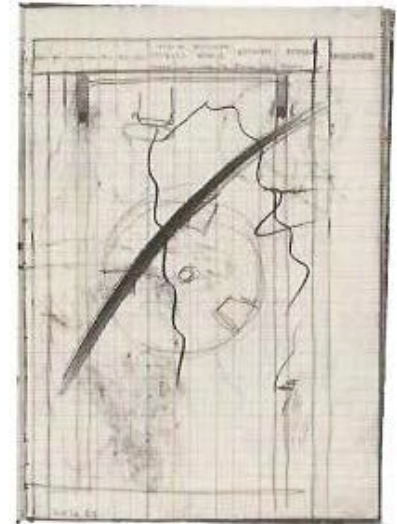
Museu Picasso, París



CAT. NÚM.6 *Retrats de Ramon Casas i Santiago Rusiñol*

Barcelona, 1899-1900
Carbonet i llapis sobre paper,
30,5 x 21 cm

Musée Picasso, París



CAT. NÚM.7 *Esbós del perfil de Santiago Rusiñol*

Barcelona, 1899-1900
Carbonet i llapis sobre paper,
30,5 x 21 cm

Musée Picasso, París

Tots aquests retrats estan executats sobre les pàgines d'un llibre inventari que actualment pertany al Musée national Picasso de París. El segon és un esbós molt incipient del primer, un perfil esquerre del rostre de Rusiñol. El tercer és un dels tres únics retrats que coneixem —juntament amb els número 17 i 18— on Rusiñol apareix retratat al costat de Ramon Casas. Tots aquests retrats —així com la resta de dibuixos que integren el llibre— no foren publicats fins a l'any 1990, atès que aquest llibre s'integrà a la dació resultant de la successió que s'obrí a la mort de Jacqueline, vídua de Picasso. És conegut amb el nom de "Carnet de Barcelona" perquè es tracta d'un llibre fet a Barcelona i perquè Picasso hi dibuixà en aquesta ciutat durant l'hivern del 1899 i 1900. Entre els dibuixos inserits en les seves pàgines, hi ha retrats d'amics de Picasso, com Pere Romeu, Carles Casagemas o Alfons Maseras, entre d'altres.



CAT. NÚM.8 *Retrat de Rusiñol, de Rocarol, alguns apunts d'Utrillo i altres croquis*

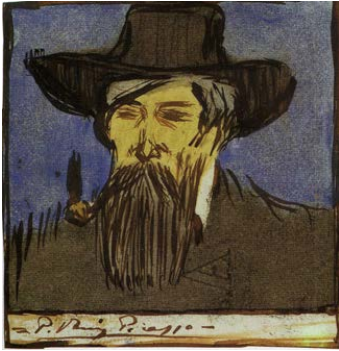
Barcelona, 1899-1900

Ploma i aigüatinta sobre paper,

22,9 x 33,5 cm

Museu Picasso, Barcelona

A la part central inferior d'aquest full farcit de dibuixos, podem veure-hi un retrat de Rusiñol caracteritzat com *El cavaller de la mà al pit* d'El Greco. Amb aquest retrat Picasso li reconeix, a Rusiñol, el seu paper de capdavanter en la reivindicació de l'artista cretenc. La resta de dibuixos identificats que completen el full també presenten una considerable influència grequià. A la part superior central hi ha un cap allargassat típicament grequià, del qual se'n coneixen moltíssims més d'executats per Picasso en aquelles mateixes dates. També es poden distingir fins a tres esbossos del rostre del pintor i escenògraf Josep Rocarol. Tots tres prefiguren la versió final del retrat de Rocarol que ens ha arribat i que, curiosament, no presenta l'exagerat allargassament facial dels esbossos, segurament executats sota l'influx grequià d'aquells anys.



CAT. NÚM.9 *Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1900
Ploma, tinta i aquarel·la sobre paper,
10,8 x 10,2 cm

The Metropolitan Museum of Art.
Z. XXI, 111



CAT. NÚM.10 *Retrat de Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1899-1900
Ploma i aquarel·la sobre paper,
10,3 x 9,2 cm

Museu Picasso, Barcelona



CAT. NÚM.11 *Retrat de Santiago Rusiñol*
Barcelona, 1899-1900
Ploma sobre paper,
11,1 x 12 cm

Museu Picasso, Barcelona

El retrat número 9 és la versió més acabada de la línia iconogràfica de les imatges frontals del rostre de Rusiñol. En aquesta sèrie podem incloure'n quatre més: els altres dos que veiem aquí i els dos anteriors. Els dos primers, considerant-ne el format i l'execució, podrien ser esbossos preparatoris del tercer, el més acabat de tots. En aquests tres retrats es produeix un esglaonament en la complexitat tècnica atès que el primer fou executat només amb tinta, mentre que als altres dos hi va va emprar també l'aquarel·la. Picasso realitzà diversos retrats seguint aquest mateix format —de petites dimensions i gairebé quadrats—, normalment amb la signatura al peu i tancats per un marc negre gruixut, típicament modernista. Es tracta d'un format que es prestava a la publicació en premsa, tal com s'esdevingué amb el tercer, que fou reproduït per la revista *Pèl & Ploma* (núm. 65, de l'1 de desembre del 1900, p. 4). Aquest retrat, com la majoria dels d'aquesta sèrie tan específica on Picasso immortalitzà diversos personatges de la Barcelona del tombant de segle, són propietat del Metropolitan Museum of Art de Nova York. És possible que el tercer retrat, juntament amb alguns altres d'aquest conjunt, hagués format part de la primera exposició personal de Picasso, el febrer del 1900, als *Quatre Gats*.



CAT. NÚM.12 *Santiago Rusiñol en un jardí*

Barcelona o Madrid, 1900 o 1901

Tinta sobre paper, dimensions

Desconegudes

En lloc desconegut

Z. VI, 315



CAT. NÚM.13 *Retrat de Santiago Rusiñol*

Barcelona, c. 1900

Carbonet i aquarel.la sobre paper,
33 x 23 cm

Col.lecció El Conventet, Barcelona

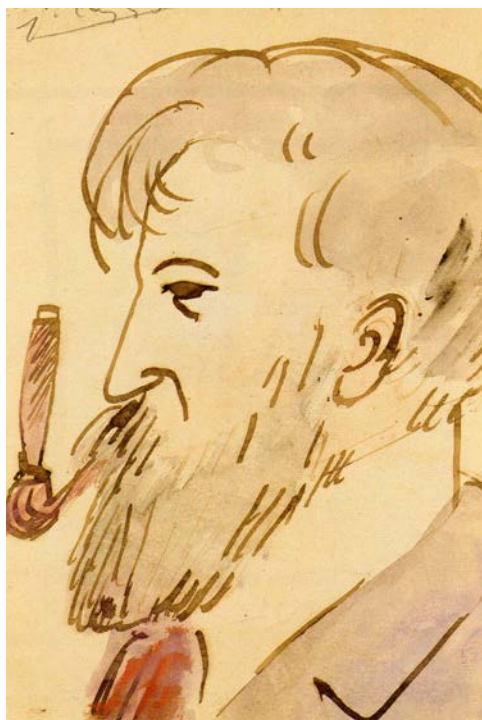
Aquests dos retrats corresponen a la línia iconogràfica en què Rusiñol apareix dempeus, de perfil net i amb les mans a l'esquena; la més tractada per Picasso. Estan estretament vinculats a la proverbial predilecció de Rusiñol per la temàtica dels jardins. El segon és el més explícit perquè Rusiñol apareix davant de la glorieta del Generalife de Granada, un indret sovint present a la seva obra. Aquest retrat fou publicat per la revista *Arte Joven* (núm. 1, 31 de març del 1901, p. 5). El primer, tot i que amb el fons desdibuixat, sembla evocar també la presència d'un jardí en segon terme. Al nostre entendre, l'execució de tots dos dibuixos devia ser, si no consecutiva, prou propera en el temps. De tota manera, el segon podria haver estat executat a Madrid, ja que Picasso estava en aquelles dates vivament interessat pels jardins de Rusiñol i fins i tot visità la Exposición Nacional de Bellas Artes del 1901, on Rusiñol tenia penjats diversos olis de jardins de Granada.



CAT. NÚM.14 *Santiago Rusiñol i rostres d'Utrillo, Sebastià Junyer-Vidal, Ricard Canals, Pere Manyac i Octavi Canals*
París o Barcelona, 1903
Ploma sobre paper,
29,4 x 18,8 cm

En lloc desconegut
Z. VI, 526

En aquest full farcit de retrats, Rusiñol apareix al costat d'altres amics catalans de Picasso: Miquel Utrillo, Sebastià Junyer Vidal, Ricard Canals, Pere Mañach i Octavi Canals. Aquest darrer —el rostre del qual apareix just als peus de Rusiñol— era fill de Ricard Canals, gran amic de Picasso i amb qui intensificaria l'amistat l'any 1904, després d'instal·lar-se a París. Picasso arribaria a ser padrí d'Octavi, i li faria alguns retrats més, la majoria entre 1904 i 1905. Aquest full de dibuixos, però, data del 1903 atès que fou el mateix Picasso qui anotà personalment la data i els noms dels amics retratats en una fotografia que conserva al seu arxiu personal Maya Ruiz-Picasso, filla de l'artista. Aquesta fotografia fou feta en vida de Picasso però és de data indeterminada i duu al revers el segell de la galeria Thannhauser (Berlín). Desconeixem el lloc d'execució d'aquests retrats, que tant podria ser Barcelona com París, atès que aquestes foren les dues ciutats on l'autor visqué l'any 1903.



CAT. NÚM.15 *Retrat de Santiago Rusiñol*

Barcelona, c.1903

Aquarel·la sobre paper,

21,6 x 15,6 cm

Col·lecció particular, Sitges

Z. XXI, 122

Zervos considera que aquest retrat va ser executat l'any 1899 i diverses publicacions posteriors l'han datat l'any 1900. Al nostre entendre, cap d'aquestes datacions es correspon amb la data real d'execució d'aquest perfil de Rusiñol que, segurament, fou executat més tard, entre 1902 i 1903, tot i que ens inclinem pel 1903. En primer lloc, el tractament del rostre i de l'abillament és gairebé idèntic al del retrat de la pàgina anterior, del qual sí que tenim la certesa que fou realitzat l'any 1903. A més a més, la factura del dibuix no té res a veure amb la producció picassiana del període 1899-1900, sinó més aviat amb la de 1902-1903, concretament amb una sèrie de dibuixos eròtics aquarel·lats amb els quals comparteix una similar execució tècnica i cromàtica. La signatura és molt posterior a l'execució de l'obra.



CAT. NÚM.16 *Santiago Rusiñol, Miquel Utrillo i una venedora de diaris (Júlia Peraire)*
Barcelona 1903-1904
Dibuix a ploma
Dimensions desconegudes

Localització desconeguda

Z. VI, 316

Zervos data aquest dibuix l'any 1901, però diferents indicis ens fan pensar que en realitat podia haver estat executat durant el període 1903-1904. Una comparació iconogràfica dels rostres de Rusiñol i Utrillo amb d'altres de coetanis ens confirma aquesta aproximació cronològica, que també coincideix amb la intencionalitat paròdica del dibuix. A més a més, durant l'any 1901 Picasso gairebé no trepitjà Barcelona, unes setmanes a tot estirar, la qual cosa fa molt arriscat localitzar obres de Picasso a Barcelona durant aquell any. Segons testimoni de Miquel Utrillo fill, la nena que ofereix el diari és Júlia Peraire, futura parella i després esposa de Ramon Casas. Si això fos cert, segurament aquest apunt s'hauria pres al voltant de la plaça de Catalunya de Barcelona on, segons Isabel Coll, la família de la noia tenia un punt de venda de loteria. Ramon Casas acabaria fent molts retrats de Júlia Peraire, tots posteriors a aquest de Picasso. Segons Mercedes Palau-Ribes, aquest dibuix s'hauria executat l'any 1903 .



CAT. NÚM.17 *Ramon Casas, Santiago Rusiñol i Miquel Utrillo*
Barcelona, c.1903
LLapis i tinta sobre cartolina,
En lloc desconegut

Z.VI, 494

Aquest és l'únic dibuix que coneixem avui dia on apareixen retratats conjuntament Ramon Casas, Santiago Rusiñol i Miquel Utrillo, considerats "la Santíssima Trinitat" de l'art català. Segons Palau i Fabre, Picasso realitzà com a mínim un altre retrat coral amb tots tres personatges però amb intenció paròdica, concretament per a un cartell comercial. Segons referí Vidal Ventosa a Palau i Fabre, quan Picasso vivia a la Riera de Sant Joan 17 rebé del propietari d'una botiga de queviures l'encàrrec d'un cartell per promocionar els ous de Vilafranca. Picasso retratà les tres personalitats amb un ou a una mà i l'altra ben entaforada a la butxaca, a tocar dels genitals. Una ambivalent llegenda acompanyava el cartell: "Els més grossos són els de Vilafranca". Sembla que Casas, no gaire content, va estripar el cartell. Aquest és l'únic d'aquesta vintena de retrats de Rusiñol on apareix amb un pinzell a la mà, explicitant la seva condició de pintor. El dibuix està executat sobre una targeta comercial de la botiga de filats dels germans Junyer Vidal. La signatura és molt posterior a l'execució de l'obra i està sobreposada a una d'anterior apòcrifa i esborrada, tal com es pot apreciar a la reproducció de Zervos.



CAT. NÚM.18 *Rusiñol i Casas, disfressats*

Barcelona, 1903

Rotulador, tinta i llapis sobre cartolina,

13,3 X 7,9 cm

Col.lecció particular

Z.VI, 492

No tenim constància que aquest dibuix estigui vinculat a cap moment concret de la vida de Rusiñol i Casas, però sens dubte fa referència a la proverbial tendència a la disfressa dels dos amics. Se'n coneixen diversos episodis, alguns d'hilarants, com el que s'esdevingué a París durant el carnestoltes del 1891. Tots dos artistes es presentaren al Folies-Bergère disfressats de "chulas" o "manolas" —cita textual d'una carta de Casas referint la facècia— amb motiu d'un ball organitzat per la Société des Artistes Incohérents. En una altra ocasió, l'any 1890, per celebrar el vint-i-novè aniversari de Rusiñol, ambdós van rebre els seus amics disfressats de turistes, evocant així el famós viatge amb carro que havien fet temps abans. Valguin aquestes dues anècdotes per constatar l'afició a la disfressa dels dos artistes, segurament coneguda o fins i tot presenciada per Picasso. Aquest dibuix està executat sobre una targeta comercial de la botiga dels germans Junyer Vidal. La signatura és molt posterior a l'execució de l'obra i està sobreposada a una d'anterior apòcrifa i esborrada, tal com es pot apreciar a la reproducció de Zervos.



CAT. NÚM.19 "Lo que el Rusñol se pensaba"

Barcelona, 1903

Ploma sobre cartolina,

13,3 x 8,8 cm

Col·lecció particular



CAT. NÚM.20 "El gladiador herido"

(Ramon Casas occint Rusñol)

Barcelona, 1903

Llapis i tinta sobre cartolina,

Dimensions desconegudes,

Col·lecció particular

Aquests dos retrats fan referència a la recent concessió del títol de *sociétaire* per part de la Société nationale des Beaux-Arts francesa. Picasso ho anota correctament al número 20 (penjant del coll de Casas), però no pas al número 19, on anota "Associé", que era un altre honor. Rusñol pensava que seria distingit amb aquest honor que al final no rebé, fet que motivà aquests retrats paròdics de Picasso. Qui sí obtingué la condició de *sociétaire* fou Ramon Casas, tal com recollí la premsa de l'època, el juny del 1903. Atès que Picasso no tornà a París fins aproximadament deu mesos després, el lloc d'execució d'aquests retrats degué ser Barcelona i la data sempre posterior a la concessió d'aquella distinció, o sigui, durant o a partir de juny del 1903. Al número 19 Rusñol apareix solemnement vinclat i rebent una corona de llorer de mans d'una musa que representa l'Art. A sota, Picasso anotà l'expressió "Lo que el Rusñol se pensaba". La musa, el llorer i la idea de somni són referents iconogràfics que ens remeten a l'obra de Puvis. El número 20, "El gladiador herido", ens mostra Casas clavant una llança al pit de Rusñol, tot evocant la imatge del *Gàlata moribund* de l'antiguitat. Aquest dibuix està executat sobre una targeta comercial de la botiga dels germans Junyer Vidal i la signatura és molt posterior a l'execució de l'obra.



CAT. NÚM.21 *Miquel Utrillo i Santiago Rusiñol fumant en pipa*

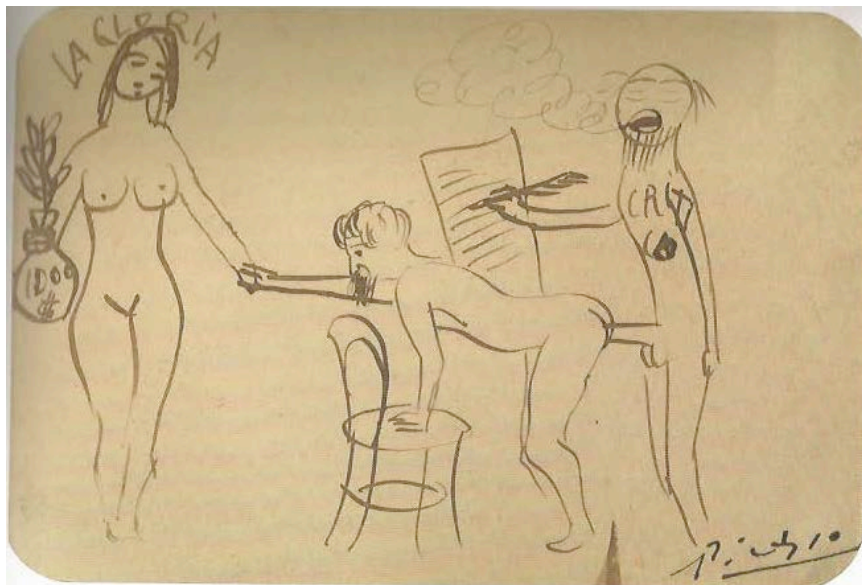
Barcelona, 1903

Tinta sèpia a ploma sobre cartolina,

9 x 13,5 cm

Museu Picasso, Barcelona

Aquest dibuix, on Rusiñol i Utrillo són parodiats en una nuesa exageradament mòrbida, és el quart retrat on apareixen plegats els dos amics, com en els retrats número 14, 16 i 17. Utrillo duu inscrita a la panxa la inscripció "*Pèl & Ploma*", que fa referència a la revista de la qual era redactor en cap. *Pèl & Ploma* fou possiblement la publicació més reeixida del Modernisme i Picasso n'era un assidu lector, fins i tot de París estant. Gràcies a Utrillo, *Pèl & Ploma* publicà diverses il·lustracions de Picasso, entre les quals alguns retrats: un del pintor Joaquim Mir, un altre de l'escriptor Eduard Marquina i un de Santiago Rusiñol, concretament el número 9 d'aquest inventari. Més difícil ens resulta extreure una lectura de la caracterització de Rusiñol, amb una enorme panxa farcida d'uns éssers estranys. Un cop més, aquest dibuix està executat sobre una targeta comercial de la botiga dels Junyer Vidal i la signatura és molt posterior a l'execució de l'obra. Fou adquirit l'any 2008 pel Museu Picasso de Barcelona en una subhasta a Christie's de Nova York.



CAT. NÚM.22 *La Gloria-Critico* (Santiago Rusiñol sodomitzat)

Barcelona, c. 1903

Tinta sobre cartolina,

9 x 13,5 cm

Col.lecció particular, Barcelona

Aquest dibuix fa referència a la crítica que diversos sectors, entre els quals joves artistes com Picasso, exerciren sobre Rusiñol. Els personatges que flanquegen Rusiñol simbolitzen sengles conceptes que el mateix artista intitulà “La Gloria”, amb una noia nua que sosté una bossa de diners a la mà, i el crític, representat per un personatge que està escrivint —suposadament una crítica— mentre sodomitza Rusiñol. El mot exacte anotat per Picasso tant pot ser “crítico” com “crítica” atès que la darrera lletra presenta una rectificació de l’artista que la fa il·legible. Malgrat això, s’entén igualment aquesta intencionalitat més propera a la del retrat precedent, on es percep una certa degradació en la caracterització de Rusiñol: totalment nu i mòrbid a l’anterior i novament nu i ara sodomitzat en aquest. Com els quatre anteriors, està executat sobre una targeta comercial de la botiga dels Junyer Vidal i la signatura és molt posterior a l’execució de l’obra.

2. NONELL VIST PER PICASSO



CAT. NÚM.1. Picasso. *Bust d'Isidre Nonell*

París, 1901

Tinta sobre paper,

Dimensions desconegudes,

En lloc desconegut



Isidre Nonell, 1897-1898

El que podria ser un dels primers retrats coneguts, un bust de Nonell, dataria de la primera meitat de 1901 i hauria estat realitzat a París. Matisem *coneguts*, perquè és altament probable que n'existeixi algun de previ que hauria desaparegut i que reaparegui en el futur. Desconeixem on es troba l'original, però sabem que es va executar, per ser exactes, probablement entre els mesos de maig i juny. Aquest retrat segueix el format d'enquadrament i l'estil dibuixístic de l'any anterior, concretament de la sèrie de retrats d'amics i artistes que Picasso realitzà durant l'any 1900, més o menys al voltant de les dues exposicions que penjà als *Quatre*

Gats (febrer i juliol, respectivament). La majoria d'aquells retrats formen part de les col·leccions del Metropolitan de Nova York, i n'hi ha algun més que es troba al fons del Museu Picasso de Barcelona. En aquelles dates Nonell era a París, i tots els retrats tenien en comú que vivien a Barcelona i estaven en contacte amb Picasso, possiblement per aquest motiu no es coneix cap retrat de Nonell d'aquella sèrie. El format quadrat, de ben segur petit i emmarcat en negre, ens fa pensar que, com aquells, fou realitzat per ser reproduït en premsa. Les úniques diferències, al marge de la data de creació, rauen en el fet que aquest sembla realitzat només a ploma i a més a més la signatura ja s'ha reduït al nom matern (*Picasso*), fet que no passa amb els dibuixos de l'any anterior.

Així com els retrats picassians responien a construccions que partien sovint d'una imatge icònica que reproduïa a manera seriada, en aquest cas no és així. En canvi, els retrats que citarem a continuació tots parteixen d'una mateixa imatge de Nonell, del perfil esquerre i a partir de la caricatura. Però en aquest retrat Picasso s'inspirà molt probablement en una de les poques fotografies conegudes de Nonell, ja que coincideix gairebé exactament amb una d'elles, que ha estat a bastament reproduïda. Aquest retrat es tractava molt probablement d'un retrat d'encàrrec, ja que serví per a il·lustrar el catàleg de l'exposició de Dinard, on van exposar tant Nonell com Picasso. El catàleg fou publicat com a suplement del número del mes d'agost de la revista *Art et littérature*.²⁷⁶ Malgrat que reproduïm el dibuix tal com apareix a la revistaensem que l'original deuria ser completament negre.

²⁷⁶ Vegeu p. 277-280.



CAT. NÚM.2. Picasso. *Retrat d'Isidre Nonell*

Barcelona, 1903

Carbonet, aquarel·la i tinta sobre paper,

22 x 16 cm

Col·lecció particular

Un dels retrats més interessants és un perfil aquarel·lat poc reproduït, caricaturat, tot accentuant els maxil·lars, el nas i els ulls axinats, trets definitoris de Nonell. Aquesta obra fou realitzada l'any 1903, contràriament a algunes versions que l'han situat al voltant de 1900.²⁷⁷ La darrera ocasió en què es va poder veure l'original d'aquest retrat de Nonell fou a Madrid l'any 2008, data en que fou subhastat.²⁷⁸ Una comparativa iconogràfica entre aquest retrat i un autoretrat de Nonell ens fa pensar que Picasso es va inspirar en ell, un mètode de treball molt habitual d'aquest artista. L'autoretrat de Nonell va ser publicat al diari *La Publicidad* del novembre de 1903, i la composició i els detalls són gairebé idèntics.²⁷⁹ Per tant, si tenim en compte que fou publicat el mes de novembre, ateses les similituds, l'execució del retrat de Picasso no es pot allunyar massa d'aquesta data, motiu pel qual la situem aquell mateix any. No podem estar d'acord amb Palau i Fabre quan afirma que Picasso s'anticipa a les autocaricatures de Nonell (Palau 1980, 288). Malgrat que a Nonell no se li coneixen autoretrats importants, la veritat és que els limità a dibuixos menors i a

²⁷⁷ Per exemple, el catàleg de les dues subhastes per les quals ha passat aquesta obra. Totes dues l'han datat, al nostre entendre erròniament, l'any 1900.

²⁷⁸ Aquesta obra fou subhastada per Sotheby's-Londres, el 9 de desembre 1997, lot. 226. Anys més tard fou subhastada novament, ara per Christie's, a Madrid. Christie's, *Spanish Art at the Westin Palace Hotel*, Madrid, el 2 d'octubre de 2008, lot 23.

²⁷⁹ Vegeu p. 340.

autocaricatures als reversos de les seves teles²⁸⁰, per cert, amb una imatge semblant al retrat de Picasso que estem comentant. Glòria Escala situa l'inici d'aquests autoretrats precisament l'any 1903, en el qual datem aquest retrat de Picasso.²⁸¹

²⁸⁰ Segons Joan Barbeta:

El seu orgull de pintor el portà a prodigar la seva caricatura al revers de les teles que pintava. Hi ha algú que considera aquest fet com un acte humorístic; jo el considero, en canvi, com un acte de vanitat en el qual l'artista vol mostrar, de cara al demà, la imatge del pintor que va pintar les teles i va passar a la posteritat (Barbeta 1981, 15).

No compartim l'opinió de Barbeta, bàsicament perquè si fos un problema de *vanitat* Nonell no s'hauria dedicat a fer autocaricatures en dibuixos o en reversos, sinó que hauria fet autoretrats a l'oli i en gran format. Però fou un gènere que mai li interessà i, de fet, està en consonància amb la seva actitud artística.

²⁸¹ Escala es refereix en aquests termes als retrats autocaricaturats:

Entre los años 1908 y 1910 Nonell realizó diversas autocaricaturas, repitiendo siempre el mismo perfil, presentándose asimismo sonriente, grueso, de nariz aguileña y con un mechón de pelo despeinado sobre su frente. Aunque la primera vez que podemos ver una de estas variantes es la que figura en una tarjeta dirigida al gran concertista de piano Ricard Viñes, fechada el 3 de abril de 1903 [...]. Muchas serán pues, a lo largo de estos ocho años, las variantes de su peculiar autocaricatura, que nos presenta la mayoría de las veces de perfil hacia su derecha (Escala 2007, 160).



CAT. NÚM.3. Picasso. *Nu femení i esbós del rostre d'Isidre Nonell*

Barcelona, c.1903

Llapis i tinta sobre paper,

11,4 x 15,6 cm

Col·lecció particular

Es coneix també un intent de retrat del perfil de Nonell, de tall caricaturitzant, que pertany a una col·lecció particular²⁸², possiblement un esbós del retrat número 2. Està inacabat i participa del típic procediment picassià de la recerca de la imatge arquetípica de cada personatge. En l'ecosistema picassià, gairebé cap dels retratats respon a semblances mimètiques, sinó que l'artista els codifica a partir de signes que en endavant ens els permet identificar. En el cas de Nonell, estava tractant de construir la seva imatge caricaturitzada a partir de la perspectiva més singular, el seu perfil. Picasso insisteix en el cabell i en les seves faccions més pronunciades, els maxil·lars i el nas. El propi Nonell, com a bon caricaturista, emfasitzaria els mateixos trets en els autoretrats que es coneixen d'ell. Es tracta d'autoretrats que realitzaria d'una manera lúdica, tot sovint als reversos de les teles i bastidors —o fins i tot en cartes—, on esbossava amb gran velocitat els seus trets facials més distintius. Això és detecta molt especialment en una fins avui inèdita fotografia, on apareix Nonell acompanyat de dues gitanes al seu taller.²⁸³ Si ens fixem en el segon terme, hi veurem unes quantes d'aquestes caricatures, realitzades sobre teles o sobre una paret, no queda clar. En tot cas, la seva situació era prou ostensible per que qualsevol visitant com Picasso les pogués veure.

²⁸² Obra reproduïda a Z. I, 193. Aquest esbós fou subhastat per Sotheby's el 26 de març de 1986, lot 339.

²⁸³ Vegeu p. 341.



CAT.NÚM.4. Picasso. *Isidre Nonell amb una dona (La fel·lació)*

Barcelona, c.1903

Ploma, tinta sèpia i aquarel·la sobre paper,

24,8 x 16 cm

Museu Picasso de Barcelona

Un dels retrats més complets de Nonell que coneixem a dia d'avui és *Isidre Nonell amb una dona (la fel·lació)*. Es tracta d'un dibuix que pertany a una sèrie d'obres eròtiques que Picasso realitzà a Barcelona cap a l'any 1903, i que presenten una notable correspondència tècnica i cromàtica entre elles. El subtítol [la fel·lació] no és el del Museu Picasso, sinó que l'hem incorporat expressament per dos motius: perquè s'ajusta a la temàtica del dibuix i perquè és un dels comptats exemples de fel·lacions dintre de l'extensa obra eròtica de Picasso.²⁸⁴ D'altra banda, aquesta pràctica sexual estaria vinculada a la biografia de Nonell, habitual d'aquests locals i segur que Picasso en coneixia la fama. És evident que es tracta d'una prostituta, si tenim en compte que la iconografia femenina de Picasso era inequívoca pel que fa al tema. Les representava habitualment amb rostres ullerosos i profusament maquillades, normalment amb vermells estridents. La tècnica emprada és la tinta sèpia a ploma —a partir d'un subtil i alhora esquemàtic tractament de la línia—, il·luminada a l'aquarel·la.

²⁸⁴ En la línia d'altres obres on apareixen fel·lacions, tenim *El pintor Joan Ossó* o *Àngel Fernández de Soto amb una dona*, ambdues del Museu Picasso de Barcelona.

Aquesta obra respon a una aproximació típica de Picasso, que consistia a fer escarni de les debilitats, tendències, gustos o manies de personalitats artístiques —recordem els retrats caricaturants de Rusiñol, Casas i Utrillo, per exemple.²⁸⁵ Si ens fixem en el full de paper, aquesta obra presenta un doblec horitzontal per la meitat, que no seria gratuït. Al nostre entendre la influència japonitzant no es dóna tan sols en l'execució tècnica del dibuix —la línia fina i les taques en grans àrees—, sinó també en el joc que sovint es duia a terme en aquestes composicions, de manera que variava notablement l'escena, en funció de si es plegava o es despleguava el paper pel doblec, que encara avui es pot advertir. Segons si està o no plegada, l'obra permet veure dues composicions molt diferents. L'obra plegada només mostra Nonell de mig cos, que ens presenta un personatge greu i seriós, ben abillat. Si es desplega la meitat inferior, apareix la noia fent-li una fel·lació. Amb tota seguretat Picasso mateix deuria fer el doblec inicial i hauria mostrat als amics i contertulians aquest joc, a manera de facècia. Picasso estava molt dotat per a tota aquesta mena de jocs, que implicaven una certa destresa amb el paper, sobretot anys més tard, amb el naixement dels seus fills.

²⁸⁵ Vegeu, en aquest mateix capítol, l'epígraf "Rusiñol vist per Picasso".

I. CONCLUSIONS

A continuació, plantejem les conclusions finals pel que fa a la vinculació de Picasso amb Santiago Rusiñol i amb Isidre Nonell, i que són una síntesi del cos teòric plantejat en aquesta tesi. Presenten un doble contingut: referim les conclusions resultants dels objectius de la recerca, i alhora destaquem aquells aspectes que han suposat avenços, troballes o noves lectures referides al tema de la tesi. Però l'objectiu principal no resideix només en treure conclusions per separat sinó que a partir d'aquests dos cossos teòrics es desprén un cos unitari, un únic discurs: Les figures de Rusiñol i Picasso, com a “paradigmes”, per la seva condició simbòlica, ens permeten conèixer la dimensió real de la influència de l'art català sobre Picasso, gairebé a partir de tots els registres artístics d'aquella època:

1. CONCLUSIONS PICASSO-RUSIÑOL

- **Hem demostrat com, fins a la seva instal·lació definitiva a París, Picasso seguí no només l'obra sinó també la figura de Santiago Rusiñol.** Aquest seguiment serà limitat en el temps i, pel que fa a l'obra, finalitzarà l'any 1901; en canvi, l'interès pel personatge (en forma de retrats) perviurà com a mínim fins a l'any 1903-1904. Cal advertir que Picasso rep l'impacte d'un artista consolidat, i com a tal l'impressiona en uns primers moments, si bé posteriorment se'n distancia. Confrontem la condició d'artista *consolidat* amb la d'artista *modern*, condició que, en les dates que tracta aquesta tesi, Rusiñol ja ha deixat enrere.

- A través de l'obra de Rusiñol, Picasso, tot just sortit de Llotja, transita per uns registres que sense la presència d'aquell potser mai hauria trepitjat. **Picasso copia i fa versions tant de l'obra simbolista com de la naturalista de Rusiñol, si bé en ocasions ho farà des de la ironia**, com és el cas de la versió del panell al·legòric de *La Poesia* o bé parodiant la pintura de jardins amb olis com *La parella*. Les pintures de “carreteres” i del Parc del Retiro del Madrid —realitzades en companyia d'un seguidor de Rusiñol, Hortensi Güell— ens demostren fins a quin punt, durant un temps, rep l'impacte d'aquesta producció. Aquesta influència serà del tot evident quan Picasso utilitzarà, explícitament, obres de Rusiñol com a escenaris d'obres seves. La descoberta de noves obres de Picasso ens ha permès constatar de nou

com rarament copia exactament d'altres artistes, sinó que el que fa és **versionar, reinterpretar i recontextualitzar les obres d'altres. I això ho demostrarem a partir de dues obres de Picasso que utilitzen com a fons els jardins de Rusiñol.** Aquest sistema de treball de Picasso s'estén a tota la seva carrera artística. Una de les obres, *Parella en un jardí*, és un clar exemple de recontextualització que nosaltres hem descobert. Es tracta d'un dibuix realitzat per Picasso a Madrid l'any 1901 per al qual utilitza com a escenari de fons un oli de Rusiñol. Es dóna la circumstància que aquest oli havia estat present en una exposició en què Rusiñol havia participat a Madrid, durant les mateixes dates que Picasso vivia en aquesta ciutat. Sabem que Picasso visità l'exposició i que, per tant, va realitzar el seu dibuix a partir de la visió de l'oli de Rusiñol. Un procés equivalent el va realitzar amb el retrat *Santiago Rusiñol en un jardí*, on situa Rusiñol dintre d'un dels seus quadres. En totes dues obres apareix en segon terme la glorieta del Generalife de Granada. **Aquest darrer retrat, que fou publicat a la revista *Arte Joven*, és la darrera mostra d'influència directa de l'obra de Rusiñol sobre Picasso, motiu pel qual situem el final l'any 1901.**

- Pel que fa estrictament a la figura, a l'artista, **hem demostrat com Picasso s'interessà especialment per la seva imatge en la mesura que Rusiñol representava l'artista per excel·lència en aquella època. Això ho hem constatat, sobretot, a partir de l'inventari iconogràfic d'un total de vint-i-dos retrats que Picasso realitzà de Rusiñol. Fins a les nostres recerques, la publicació que més retrats referia en donava un nombre de tretze, per tant, hem aportat nou retrats nous que o bé eren molt poc coneguts o directament eren inèdits.** La principal aportació rau en el fet que la majoria dels retrats aportats pertanyen a un segon grup, aquells en què Picasso critica obertament Rusiñol i que ens permeten extreure una lectura molt interessant.

- **La lectura que es desprèn de l'anàlisi dels retrats és que va evolucionant la consideració de Picasso cap a Rusiñol, descendent pel que fa a l'admiració. No ens hem limitat a una simple acumulació de retrats, sinó que, a partir de diverses recerques, els hem situat cronològicament dintre d'una seqüència temporal, que fins ara mai s'havia realitzat. Els retrats se situen en un període que va des de 1899 fins a 1903-1904, per tant, vint-i-dos retrats realitzats en un període de només quatre anys.** Aquesta nova visió panoràmica ens permet aportar

una inèdita lectura de la relació entre tots dos artistes d'acord a la interpretació iconològica de cadascun dels retrats. La seqüència conjunta passa per diferents fases: comença per l'interès, passa per l'admiració i acaba amb el rebuig i la ridiculització. Per tant aquests retrats presenten un triple component: els primers, del 1899, són més neutres, gairebé de curiositat. Els segons, bàsicament de 1900-1901, són retrats d'admiració i respecte. La tercera sèrie, entre 1902 i 1903-4, són d'allunyament i crítica i en alguns casos deliberadament ofensius cap a la persona de Rusiñol.

És probablement un dels casos més clars del procés de fagocitosi que mai realitzà Picasso envers un altre artista. Aquests retrats són una metàfora que es podria extrapolar a la relació que Picasso mantingué amb l'art català del seu temps. En un principi quedà impressionat i trepitjà tots aquells terrenys, perquè gairebé tots eren verges per a Picasso, un artista en formació. Tres factors principals anirien contribuint a aquest desencís: les estades a París, l'aparició de nous referents i la sensació que Barcelona no li podia aportar res més.

Hem demostrat, **en l'anàlisi iconogràfica dels retrats, com Picasso parteix tot sovint de referents de la història de l'art.** Per exemple, el retrat de Rusiñol amb una llança clavada al pit per Ramon Casas parteix de l'escultura *El gladiador ferit*. En un altre retrat, *Lo que el Rusiñol se pensaba*, Picasso utilitza el recurs d'unes muses amb corones de llorer que provenen amb molta seguretat de l'obra de Puvis de Chavannes, que durant l'any 1903 interessà especialment a Picasso. Per tant, malgrat que es tracta normalment de retrats modestos i en petit format, Picasso juga contínuament amb referents de la història de l'art que incorpora amb naturalitat a la seva realitat quotidiana.

- **Hem demostrat que la tasca reivindicativa de la figura d'El Greco —encapçalada per Rusiñol— va tenir una incidència directa no només sobre l'art català sinó també sobre Picasso. Demostrem, a partir de l'obra de Picasso, com es produeix una confluència cronològica a tres bandes entre els primers retrats de Rusiñol per Picasso, la reivindicació de Rusiñol de l'obra de El Greco i les primeres obres de Picasso de clara influència grequiana.** Podria ser que aquests tres factors es donessin en moments diferents, però el fet que es produeixi una coincidència exacta ens porta a concloure que existeix una relació

causa-efecte inequívoca entre aquesta reivindicació i l'aparició d'obres de Picasso vinculades amb El Greco. Els registres són diversos a la producció picassiana: còpies d'obres de El Greco, paràfrasis o versions, i finalment obres que, sense presentar temes grequians, incorporen elements propis de El Greco, com l'allargament de les extremitats i els rostres. El document clau per segellar aquesta vinculació tan explícita és el retrat que fa Picasso de Rusiñol caracteritzat com *El cavaller de la mà al pit*, d'El Greco, tot un manifest en sí mateix, on Picasso deixa molt clar el paper de Rusiñol en el seu interès per El Greco.

- **En un nivell d'influència més el·líptica, constatem com Rusiñol esdevé no només un pioner sinó un referent pel que fa a la importació de la modernitat parisenca.** Picasso, com tants altres artistes, es veié beneficiat del Rusiñol avantguardista i modern de finals del XIX que contribuí com pocs d'altres a la consolidació del mite de París. Aquest paper no el circumscrivim només als aspectes pictòrics, sinó també als literaris, ja que la tasca periodística de Rusiñol contribuí enormement a la consolidació del mite de París. El paper jugat per Rusiñol —i altres artistes— suposà per a Picasso l'augment del seu interès per París, on finalment realitzaria el seu primer viatge el 1900. L'afrancesament de la cultura catalana es veuria també en les revistes, algunes clarament inspirades en les franceses, o fins i tot en locals com els *Quatre Gats*, inspirat en el *Chat Noir*. Tot aquest humus on Picasso es formà com a artista i on visqué anticipadament la modernitat parisenca, tingué com un dels seus artífex Santiago Rusiñol.

- **Un altre nivell d'influència indirecta —es podria parlar de confluència— sobre Picasso es produeix en relació amb els temes de malaltia i mort, una temàtica que Picasso va cultivar especialment durant el període 1899-1900.** Si bé en un moment anterior en el temps, Rusiñol fou un dels abanderats d'aquestes temàtiques, amb diverses obres que tractaven les atmosferes de la malaltia així com rostres propers al paroxisme, que Picasso també treballarà. Com a culminació d'aquest tema, hem consignat el paral·lelisme existent entre els dos íntims amics de Picasso i Rusiñol que tindrien finals dramàtics i prematurs: Carles Casagemas i Ramon Canudas.

• **Hem consignat que existeix una tradició del recurs del color blau dintre de la pintura catalana, espanyola i europea a finals del segle XIX, on trobem la figura de Santiago Rusiñol i d'altres artistes de l'entorn de Picasso, que l'haurien pogut influir. Hem demostrat que tots dos artistes presenten paral·lelismes en l'interès pels efectes lumínics d'interiors i exteriors, així com en la utilització del color blau. El blau fou un color molt emprat tant a la pintura com a la literatura, i tal com han apuntat diversos experts, no es pot considerar un recurs espontani de Picasso, sinó que formava part del seu entorn artístic, fins i tot de més immediat. Més enllà d'una possible influència, hem destacat com, coetàniament als olis blaus barcelonins de Picasso dels anys 1902 i 1903, es coneixen diversos paisatges similars d'artistes com Rusiñol i Darío de Regoyos, entre altres.**

• **Va ser a l'obra de Rusiñol, tant pictòrica com literària, probablement un dels primers espais on Picasso va detectar reflexions sobre l'artista i el seu encaix social.** Era un moment en el qual Picasso havia deixat de ser un estudiant de Belles Arts i s'iniciava com a artista en el sentit estricte de la paraula. Hem analitzat el paper de la producció pictòrica i literària autoreferencial de Rusiñol sobre la construcció de Picasso com a artista. Hem demostrat com es produeix un seguiment, per part de Picasso, del paper de Rusiñol com a referent del desdoblament de l'artista a través d'alter egos com pallasos i saltimbanquis, una iconografia que tractarà al període blau però que serà hegemònica durant el període rosa. Picasso va fer una versió del *clown* protagonista de *L'Alegria que passa* de Rusiñol reproduït al cartell enunciat de l'obra realitzat per Rusiñol, un personatge que és en realitat una contrafigura del mateix artista a l'obra. Aquest retrat el va inserir en dos números de la revista *Arte Joven*, tot just al costat de la nota editorial. **La identificació entre Rusiñol i aquesta mena de personatges que simbolitzen l'artista modernista es fa molt explícita al retrat *Santiago Rusiñol envoltat de pierrots*, una obra que no deixa lloc a dubtes, perquè a més a més data de 1899, any de l'estrena de *L'Alegria que passa*.**

• **Aquest interès per la imatge de l'artista tindria un epígon que transcendeix el marc cronològic d'aquesta tesi, si bé el seu origen està en els anys que Picasso va viure a Barcelona. Es tracta de les il·lustracions que Picasso va realitzar de l'obra literària més popular de Rusiñol, *L'Auca del senyor Esteve*, un text on planteja la dicotomia artista-societat, com en el seu moment ho havia fet**

amb *L'Alegria que passa*. Malgrat que algun autor com Palau i Fabre ja ho havia apuntat, hem fem diverses aportacions: **en primer lloc, hem demostrat que Picasso es va inspirar en les vinyetes de l'auca de l'obra que van realitzar Ramon Casas i Gabriel Alomar**. A partir de la comparació dels gravats i les vinyetes, resulta evident que Picasso s'hi va inspirar, i hem aportat dos testimonis que ens confirmen que Picasso tenia almenys un exemplar del llibre de Rusiñol al seu domicili als anys seixanta. **En segon lloc, per primer cop hem inventariat totes les il·lustracions, i a partir de les diverses tècniques (dibuix, gravat i ceràmica), i les hem situat en la forquilla temporal, concretament entre els anys 1962 i 1964**. Aquestes il·lustracions ens confirmen que Picasso s'interessà per les reflexions sobre la professió d'artista a partir de dos textos literaris de Rusiñol, i ho féu amb més de mig segle de distància.

- **Hem analitzat el paper de Rusiñol com un dels pioners en el col·leccionisme d'obra picassiana**. Malgrat que en principi aquest aspecte s'allunya de l'objectiu de la tesi, no podem menysprear la única línia de recerca que va de Rusiñol cap a Picasso, ja que gairebé totes van a l'inrevés, de Picasso cap a Rusiñol. No debades, el personatge de referència a imitar o criticar era Rusiñol, no pas Picasso. Rusiñol li va adquirir un total de sis dibuixos, cinc dels quals es conserven actualment al Cau Ferrat de Sitges. **Una de les aportacions d'aquesta recerca ha estat identificar, per primer cop, el sisè dibuix, que va ser robat l'any 1940**. Fins a dia d'avui, no se'n coneixia ni el títol ni la imatge, de manera que finalment ja estan identificats tots els Picassos de la col·lecció originària de Rusiñol.

2. CONCLUSIONS PICASSO-NONELL

Aquesta recerca ens ha servit per constatar que el paper de Nonell a l'obra de Picasso en realitat va molt més enllà del que fins ara s'havia dit. Hem intentat demostrar i documentar tot allò que era una intuïció general, tot sovint amb opinions contraposades. Això ho hem fet a partir de l'estudi de l'obra major, però també de l'obra menor, poc coneguda però que ens proveeix moltes claus d'interpretació. Hem fet una tasca considerable de recerca d'obres de Picasso, algunes rarament reproduïdes, fet que considerem una de les aportacions notables d'aquesta tesi. Situarem aquesta vinculació en tres nivells: el de la influència directa, la influència el·líptica i el seguiment i/o admiració personal. Quan parlem d'"influència" en Picasso, és un terreny molt rrelliscós i controvertit, de manera que cal fer algun advertiment. En primer lloc, constatar que l'obra de Picasso (i sobretot la de joventut) es dreça sobre un impressionant —i tot sovint equívoc— devesall de paràfrasis, versions i apropiacions de tot el seu entorn artístic. Aquest és un axioma acceptat per tots els picassians, que es veu confirmat amb el pas del temps i amb l'aparició de nous treballs. Rafael Benet va ser un dels primers a afirmar que *Picasso ha sido un pirata genial de la Historia del Arte y sus plagios empiezan allá por el año 1897* (Benet 1947, 44). Això ho escriu, precisament, en la seva monografia sobre Nonell, però tot seguit fa una afirmació brillant (sobretot per la data en què la fa) que és tota una advertència: *No hay arte sin plagio y, claro es, la personalidad insobornable de Picasso se evidencia siempre* (Benet 1947, 44). Efectivament, el plagi de Picasso mai és explícit i cal valorar molts aspectes diferents per analitzar fins a quin punt havia rebut o no una determinada influència.

Malgrat les concomitàncies que assenyalarem, cal advertir que l'obra de Picasso era prou proteica i multidireccional com per no poder-la encaixar en cap línia artística en exclusiva, ni tan sols en la de Nonell. Que nosaltres hi advertim la seva influència o confluència, i que fins i tot que durant un temps hagués incorporat el seu univers, no predetermina que aquesta tingués un caràcter unívoc. Per exemple, en aspectes estilístics, les seves produccions diferiran, i els referents iconogràfics responen a manlleus d'artistes diferents alhora, fet que és propi del que anomenem mètode

eclèctico-imitatiu de Picasso. Descompartirem les conclusions en apartats que es corresponen, gairebé en la seva integritat, als capítols de la nostra tesi:

- **La vinculació de Picasso amb la *Colla del Safrà*, si bé algun autor ja l'havia apuntat, per primer cop la desenvolupem amb una certa profunditat. Nosaltres fem dues aportacions que justifiquen aquesta afirmació: datem aquesta influència en el seus inicis i en documentem la incidència subsegüent a l'obra *picassiana*. Nonell fou un dels capdavanters del grup, i alguna obra de Picasso de 1896 ens remet a Nonell, però sobretot la seva obra estarà més vinculada a altres membres del grup, com Joaquim Mir, o fins i tot els més efímers, com Casagemas i Hortensi Güell. Podem afirmar que Picasso va participar del projecte estètic d'aquest grup, tant per l'obra que va produir com per la seva relació estreta amb membres que en van formar part, més enllà que durant un cert període de temps no va viure a Barcelona.**

El mes d'abril de 1896 havia tingut lloc la III exposició de Belles Arts i Indústries artístiques, on precisament havien exposat a la sala setena una sèrie d'artistes en tons ensafranats. Considerem que Picasso ja rebé la influència d'aquest grup precisament durant aquella exposició, la primavera de 1896, en ple període acadèmic. **Picasso realitza diversos olis, molt similars al que feien aquest grup d'artistes, i sobretot, a contrapèl del la seva obra acadèmica. Tots daten de la primavera de 1896 –per tant, en paral·lel a l'exposició i a una obra tan convencional com la que presentà, *La Primera Comunió*—, i algun d'ells està datat pel mateix artista el mateix mes, l'abril de 1896.** Aquestes obres les hem reproduït en grup perquè **són una excepció extraordinària a l'obra *picassiana*, que ens obliga a repensar certs relats historiogràfics.** Per la seva singularitat, els hem conceptualitzat com els *Picassos grocs*. Aquesta vinculació amb aquest grup seguiria aquell mateix any amb diversos paisatges de Màlaga, i presentaria també algunes creacions a Horta, durant l'any 1898. Totes aquestes obres, des de la distància, respondrien als criteris estètics d'aquest heterogeni grup.

- En aquesta tesi demostrem l'existència de **notables confluències entre les respectives produccions, de caire temàtic però sovint tècnic, a partir d'obres de caire costumista, que no eren exclusives de Nonell però de les qual ell era un dels estendards.** Picasso s'amarà també d'un vessant del modernisme

costumista, que es correspon amb els primers períodes de Nonell, abans d'enfocar directament la seva obra cap als temes miserables. Sabem que Picasso seguia l'obra de Nonell —i aquest fet està documentat des del novembre de 1897—, quan Picasso escrivia en una carta que enviaria uns dibuixos a *Barcelona Cómica* que superarien els de Nonell. A partir d'aquí, hem demostrat com Picasso realitza dibuixos de caire costumista en una línia similar als que Nonell publica coetàniament a *Barcelona Cómica*. Hem plantejat tres línies iconogràfiques en les quals coincideixen: els parcs i mercats, passavolants i *voyeurs*, i els espectadors. Hem optat per aquelles temàtiques comunes a partir d'un criteri bàsic, que cap d'elles fos puntual en cap dels dos artistes, sinó que responguessin a una certa coherència estructural. El *paradigma Nonell* en aquest cas ens serveix per demostrar la influència de l'art català sobre Picasso, més enllà del fet que no parlem d'una influència directa.

● **Hem demostrat que Picasso fou influït per Nonell a partir dels seus cèlebres dibuixos *fregits***, una tècnica de la qual fou pioner. Sense el paper de Nonell, ni Picasso ni d'altres artistes coetanis s'haurien ocupat d'aquesta, fins a dia d'avui, indeterminada tècnica. També hem establert el personatge clau entre Picasso i Nonell, Casagemas, i també per primer cop hem fet un inventari de tots els seus dibuixos *fregits*, de reminiscències nonellianes. Si partim de que Picasso i Casagemas van compartir les seves vides entre 1899 i principis de 1901, ens sembla molt revelador que sigui precisament aquest període la forquilla en la qual s'insereixen tots els *fregits*, tant els de Casagemas com els de Picasso. Un cop desapareix Casagemas, desapareixen els *fregits*.

Pel que fa als *fregits* de Picasso, podem confirmar que la vinculació no és només tècnica, sinó també iconogràfica, en la mesura que gairebé tots responen a temàtiques miserabilistes o, com a mínim, marginals o dels baixos fons. Per tant, es produeix una confluència entre la tècnica (*fregit*) i el tema (miserabilisme i baixos fons), una correlació que també observem, molt sovint, a l'obra de Nonell. De tota manera, insistim en el fet que és una tècnica poc estudiada i que requereix tota mena de matisacions, ja que l'efecte *fregit* no només es pot aconseguir per un camí, i a més pot tenir resultats diferents. El fet que no es coneguin gaires estudis en profunditat sobre la tècnica impedeix una aproximació més exacta als possibles paral·lelismes, almenys a dia d'avui.

- **Pel que fa al tema del miserabilisme, les conclusions es descomparteixen a diferents nivells:**

Hem constatat i ampliat –doncs ja era conegut– la influència de Nonell sobre Picasso en el tema del miserabilisme, del qual aquest era el capdavanter dintre de l'art català. Part de **la nostra tasca ha consistit a aplegar aquella bibliografia que confirma Nonell com a capdavanter i que, en general, coincideix a establir com a moment liminar els cretins de Boí de 1896**. Els mateixos experts coincideixen a afirmar que aquest paper de Nonell predetermina un escenari nou, sense el qual Picasso no hauria adoptat la temàtica miserabilista, que fou residual durant els primers anys a Barcelona. Nosaltres hem fet nostra aquesta teoria defensada per historiadors i crítics de primer ordre, tant del passat com actuals, i hem intentat fonamentarla amb un excurs sobre l'origen del miserabilisme a l'obra de Picasso.

També hem constatat com **el miserabilisme a l'obra de Picasso no és exclusiu de l'època blava, sinó que en períodes anteriors té una estructura i un pes important, que rarament han estat subratllats perquè es produïa en l'obra menor**. Hem fundat aquesta afirmació en les intitulacions moralitzadores (“Caridad”, “Desigualdad”) del període 1899-1901, així com en les temàtiques coincidents amb Nonell (ceguesa i bogeria), que prorroguem a personatges “cretinitzats” que també apareixen a l'obra de Picasso. Alguns personatges dels entorns de Madrid i Toledo de 1901 presenten un grau d'animalització i de degradació física que ens evoquen els cretins de Nonell, realitzats anys abans.

Hem demostrat que **l'any 1901 el tema del miserabilisme no comença a la tardor (època blava), sinó a principis d'any, a Màlaga, Madrid i Toledo, si bé a partir de l'obra menor**. Part d'aquesta obra era poc coneguda, però el que volem subratllar són dos aspectes resultants d'aquesta anàlisi: en primer lloc, que **posada en conjunt tota la producció de la primera meitat de 1901 és molt abundant i denota l'existència d'un projecte estètic de fons**. Un nombre molt important de dibuixos –més enllà dels que publicà a *Arte Joven* o els que aparegueren a *Arlequín* més tard– demostren que Picasso tenia una línia molt definida. De fet, no començà a complir l'encàrrec de l'exposició Vollard (una seixantena d'obres) fins que tornà a París. Tot aquest conjunt de la primera meitat de 1901, en certa manera, ens evoca l'*España Negra* de Regoyos i Verhaeren, i hauria pogut veure la llum a la revista no-

nata *Madrid. Notas de Arte*. Això significa que l'exposició Volland fou un parèntesi comercial, una excepció, dintre d'un any en què Picasso treballava sobretot el tema del miserabilisme. Alguns d'aquells dibuixos estan en la línia del que farà Picasso el 1902, i són d'una gran semblança amb els olis de Nonell d'aquell mateix any. Per tant, concloem que, si exceptuem l'exposició Volland, tot l'any 1901 tingué un biaix completament centrat en el miserabilisme. **Per tant, si bé s'ha afirmat que el període blau comença a París la tardor de 1901, això seria discutible si no parlem d'olis, perquè, des de principis d'any i fins a la meitat aproximadament, les temàtiques són gairebé idèntiques a les del període blau —i en algun cas fins i tot més dures.**

- **Al voltant de 1902, es produeix l'aparició de diversos dibuixos de Picasso on es poden veure rostres d'ètnia gitana. Nosaltres ho atribuïm, en gran mesura, a la potent influència de Nonell i a l'impacte extraordinari sobre la Barcelona artística.** Si bé a l'obra de Picasso ja es coneix alguna obra prèvia —com era habitual a l'art espanyol i al català també abans de Nonell i per part d'artistes coetanis—, el cert és que alguns d'aquests dibuixos no només presenten morfologies agitanades, sinó que, tècnicament, responen a esquemes nonellians. Estaríem parlant sobretot de dibuixos del voltant de 1902, i precisament **hem demostrat com Picasso hauria reconegut haver realitzat un dibuix, *Dona asseguda d'esquena*, amb la intenció d'imitar l'estil de Nonell. Es tracta d'un fet no sempre acceptat per la historiografia, i que hem pogut documentar. Hem intentat identificar aquest dibuix i es tractaria d'una dona d'ètnia gitana, fet que ens reafirma més encara en aquesta influència de Nonell en un gitanisme que seria només puntual a l'obra de Picasso.**

- En aquesta tesi aportem a la relació personal de Picasso amb Nonell una sèrie de **factors de vinculació personal i intel·lectual que no sempre s'havien tingut en compte i que redimensionen la seva relació.** Els més coneguts provenien de la seva proximitat física amb Nonell, que Picasso havia buscat en tot moment. Fou amb motiu del primer viatge a París l'any 1900, quan visqué al pis que li cedí Nonell, i posteriorment, l'any 1903-1904 amb l'ocupació d'un estudi al mateix replà que Nonell al carrer Comerç. **Nosaltres entenem que també caldria afegir-hi un tercer, menys mencionat però fins i tot més important, el Boulevard de Clichy, el pis del marxant Mañach, on s'instal·laria Picasso entre el juny de 1901 i principis**

de gener de 1902. En aquest pis no hi era, Nonell, però sí totes les obres que aquest havia deixat a França i amb les quals el seu marxant Mañach encara treballava.

- **Hem demostrat per pimer cop que l'obra de Nonell realitzada a França hauria influït sobre un grup d'obres de Picasso de 1901, i que a més van ser exposades a la mítica exposició Vollard.** Es tractaria d'obres que Picasso va presentar a l'exposició francesa, amb característiques tècniques i iconogràfiques pròpies de Nonell. Obres com *Església de poble*, *Poble* o *Corrida de toros* responen a esquemes estil·lístics, temàtics i cromàtics nonellians, i més concretament a obres parisenques que Picasso hauria pogut veure tant en exposicions com al pis del marxant Pere Mañach. També demostrem com aquesta influència de Nonell es féu explícita sobre Casagemas, i que a París fou on Picasso realitzà el que podria ser el seu darrer dibuix *fregit*, tècnica que iniciaria Nonell.

Hem demostrat que **Picasso i Nonell van exposar de forma conjunta en dues exposicions col·lectives, tant a París com a Dinard, un fet desconegut a la bibliografia nonelliana. Per demostrar-ho hem aportat un catàleg i el corresponent el llistat d'obres i preus.** Aquestes exposicions van tenir lloc entre juny i setembre de 1901, període en què Picasso vivia amb Mañach i, per tant, estava al corrent de les exposicions i de la circulació de les obres de Nonell. Al catàleg també apareixen reproduïts dos dibuixos de Picasso: un autoretrat i un retrat de Nonell, que cal afegir a la migrada llista de retrats que li realitzà. **Més enllà d'altres valoracions, aquestes exposicions ens desvetllen una realitat: S'adduïa que la no coincidència entre tots dos artistes entre octubre de 1900 i gener de 1902 feia suposar que Picasso vivia allunyat de l'obra de Nonell, un relat consolidat que en endavant caldrà replantejar i acceptar que Picasso no va perdre de vista l'obra de Nonell mentre estava a París.** A causa d'aquell relat la influència sobre el període blau de Picasso per part de Nonell se situava sempre a partir de 1902, concretament des de l'exposició Nonell a la Sala Parés el gener d'aquell any.

Totes aquestes dades que aportem ens venen a demostrar que **Picasso va estar en contacte amb l'obra de Nonell, ja que va conviure durant bona part de l'any 1901 en un estudi on Mañach tindria a la vista les obres de Nonell.** D'altra

manera no s'explicaria que hagués disposat d'elles per a les dues exposicions. Vist així, es rebatria tot l'argumentari que els havia separat i aniríem gairebé a l'extrem contrari; no només no se'n va allunyar, sinó que va dormir amb elles durant uns mesos, com a mínim fins al mes d'agost de 1901, en el ben entès que Mañach hagués exposat o venut tot el que tenia de Nonell. **Aquest argument serviria no només per als olis sinó també per als dibuixos, ja que sabem que Nonell realitzà a París diverses obres de pidolaires arraulides, que serien els precedents dels grans olis de 1902. Diversos dibuixos de Picasso de 1901 de similar temàtica ens semblen deutors d'aquests dibuixos de Nonell.**

- **Si bé era un tema admès per alguns autors, hem intentat delimitar amb exactitud (període i obres concretes) quin seria l'abast real de la influència de l'obra de Nonell durant el període blau de Picasso.** Ho hem fet a partir de l'anàlisi de les obres, a partir de comparatives iconogràfiques, i el resultat ens parla de dos nivells d'influència. **Un primer nivell, el més explícit, tindria lloc durant l'any 1902, però entenem que no seria ampliable a totes les obres sinó només a algunes de molt concretes. Certament, estem parlant d'un grup de peces molt importants que responen a un mateix registre, coincident amb les obres coetànies –i en alguns casos anteriors– de Nonell.** Aquestes obres presenten una unitat temàtica, gairebé seriades: són dones solitàries, normalment arraulides o encorbades, de classe social baixa i en actitud de recolliment. Gairebé totes porten grans mantons, alguns tancats pel mig, a la manera de Nonell, i es produeix la desaparició dels braços i les mans. Malgrat que parlem del període blau, es tracta d'una paleta que integra colors marrons, ocres, verds, grocs i vermells. **Algunes de les obres presenten perspectives inhabituals a l'obra de Picasso, com des del darrera o en posicions semizenitals o elevades. En definitiva, tots aquests elements són coincidents en l'obra de Nonell de 1902 i en algunes obres de Picasso d'aquell any.**

Si bé aquesta tesi s'ocupa de les influències, **insistim en que les diferències conviuen amb les possibles influències, i és en el terreny estil·lístic on es fan més explícites.** Això es veu clarament durant l'any 1902, quan l'obra de Picasso adopta uns patrons medievalitzants i simbolistes —que s'aguditzaran els anys següents— que l'allunyen de la producció coetània de Nonell, obertament més expressionista i sense concessions de cap mena. En aquest sentit ens atrevim a

afirmar que, fins i tot acceptant la influència, aquesta es manté en un nivell paradoxal: Picasso es mou dintre dels paràmetres del segle XIX, mentre que Nonell ha entrat de ple en el segle XX. No serà fins uns anys més tard quan Picasso s'equiparà amb el tempo de modernitat, no només l'espanyola sinó també la internacional.

Existeix un segon nivell d'influència més difús, i és que durant aquell any 1902 i els dos següents Picasso seguirà, a grans trets, la línia Nonell: temàtiques miserabilistes, personatges solitaris, economia cromàtica, però la càrrega simbòlica anirà augmentant a l'obra de Picasso, a partir de l'establiment del punt màxim amb *La Vida*, de 1903. Entre 1902 i 1904, tots dos artistes viuran a la mateixa ciutat a excepció d'uns mesos, però això no repercutirà en un augment de la influència de Nonell sobre Picasso. En realitat, ja el 1902 algunes obres de Picasso s'aparten de l'obra de Nonell, que persistirà en uns paràmetres molt similars, almenys durant els anys següents. No només el biaix simbolista adoptat, sinó també un parell de viatges a París faran que els referents de Picasso es multipliquin i a poc a poc la seva obra prendrà un caire molt diferent.

A partir de la nostra recerca, demostrem que el debat sobre Nonell devia ser molt més habitual a l'entorn més íntim de Picasso del que fins ara s'havia pensat. **Els dos amics més propers, Sabartés i Casagemas, representaven els extrems més oposats amb relació a la consideració sobre Nonell. Arran dels nostre detallat estudi de Casagemas –recerca amb motiu de l'exposició *Carles Casagemas. L'artista sota el mite*—, hem demostrat, a través d'obres poc reproduïdes d'aquest artista, com la seva obra és molt deutora de Nonell.** Pel fet de tractar-se d'un artista que va conviure durant dos anys amb Picasso, ens subministra un factor extraordinari de filtració o porositat de l'obra nonelliana dintre de la picassiana.

Per contra, hem demostrat amb diversos textos que **Jaume Sabartés fou un dels personatges més bel·ligerants contra Nonell, al punt que aquest li realitzà una caricatura que s'exhibí a la Sala Parés**, una identificació que hem pogut documentar per diverses fonts. **Hem situat aquesta polèmica en la dialèctica realistes-simbolistes, que explicaria en certa manera els dos bàndols que en ocasions s'atribuïen a Nonell i Picasso. Per tant, Picasso es movia en un**

entorn on dos dels seus màxims amics, per admiració (Casagemas) o per refús (Sabartés), havien convertit Nonell en un referent ben present.

També demostrem, a partir de les crítiques, com es produeix un paral·lelisme – no exacte, però prou aproximat– entre els crítics d’art que lloen Nonell i els que lloen Picasso. Aquesta dada és important per dos motius: perquè ens permet conjecturar que l’entorn més qualificat artísticament de Picasso és absolutament nonellià, i això no faria més que fer créixer el prestigi de Nonell a ulls de Picasso. I, en segon lloc, aquest seria també un factor d’aproximació a la seva obra, no només per l’incentiu d’anar a les seves exposicions, sinó a l’hora de veure l’obra de Nonell en les diverses publicacions d’aquests crítics. Els crítics favorables són gairebé els mateixos, i en algun cas són amics personals dels dos. Els casos més notables són els de Miquel Utrillo, Sebastià Junyent, Carles Junyer Vidal i Frederic Pujulà i Vallès.

- **Hem demostrat amb testimonis diversos quin era el grau d’admiració de Picasso per Nonell**, que s’estengué durant tota la vida del primer. Hem aportat des de testimonis personals fins a un parell d’episodis anecdòtics que ens revelen una categoria: que **Picasso va admetre haver realitzat una obra nonelliana deliberadament per mostrar que era capaç d’estar al seu nivell. I hem mostrat també com va fer incloure al seu catàleg raonat oficial un dibuix de Nonell**, fins i tot fent constar que aquell era l’autor, però alhora signat per Picasso. Aquest darrer cas es tracta d’un homenatge en tota regla, si ens guiem pels codis picassians. **Tots aquests arguments conflueixen en una idea: Nonell fou per a Picasso l’artista català més admirat, no només de la seva joventut sinó probablement de tots els que va arribar a conèixer.**

- **Hem demostrat que la imatge de Nonell no li interessà especialment a Picasso, si ens guiem pel nombre de retrats que li va realitzar. També hem aportat algun retrat inèdit de Nonell i hem establert les respectives datacions.** Després d’una anàlisi detallada de tots els retrats, comprovem com cap d’ells vincula Nonell a l’acte de pintar —el que era, al capdavant, el seu ofici. Però és que ni tan sols ens remet a cap dels temes que abanderà (especialment el miserabilisme i les seves derivacions), com sí que passa amb Rusiñol. Tal com hem vist, Picasso retratà Rusiñol dintre dels seus jardins, envoltat de pierrots o caracteritzat com el *Cavaller de la mà al pit* de El Greco. La retratologia de Nonell, al contrari de la d’altres

artistes, com Rusiñol o fins i tot Mir, no amaga cap relat i no respon a cap altra raó que a la pulsio puntual de retratar-lo, normalment a partir de la part més impactant de la seva anatomia, el seu rostre de perfil caricaturitzat. Reiterem que és probable que no ens hagin arribat tots els retrats que Picasso realitzà de Nonell, o que simplement no li interessés plàsticament.

3. CONCLUSIÓ GENERAL

A causa de l'estructura d'aquesta tesi, plantejem una conclusió a nivell general, resultat d'una síntesi de totes les conclusions apuntades prèviament. Si acumulem les influències dels “paradigmes” Rusiñol i Nonell sobre Picasso, per nombre de temàtiques i discursos, podem concloure que Picasso va ser influït per gairebé tots els registres de l'art català del canvi de segle, en la mesura que Rusiñol i Nonell aplegaven, per separat, gairebé tot el ventall de propostes artístiques del seu temps.

La lectura iconològica dels retrats que Picasso realitzà de cadascun dels dos artistes mostra clarament com de Rusiñol li interessa sobretot la imatge de l'artista i, per contra, els retrats de Nonell són pocs i a més molt asèptics, ja que d'ell no li interessa tant la seva imatge sinó el seu ofici. Això ens trasllada a una reflexió important: Picasso va tenir l'oportunitat de conèixer dos models d'artista completament oposats. Si Rusiñol representa la imatge d'artista en sentit estricte, Nonell significa, a ulls de Picasso, tot el contrari. L'un triomfa al mateix lloc on l'altre fracassa (Sala Parés). Un cultiva la seva imatge fins a l'extrem i l'altre se'n despreocupa. Un té una gran vida social i l'altre se'n va apartant. Alguns aspectes de l'actitud de Nonell, com per exemple evitar la verbalització del seu art (“Jo pinto i prou!”), tenen moltes coses en comú amb l'actitud que sempre va adoptar Picasso. Per cert, al contrari de Rusiñol, que no només verbalitzava el seu art a través de les seves abundants tertúlies i conferències sinó a través dels seus nombrosos llibres, sovint en clau o directament autobiogràfics —en aquest cas, un anatema per a Picasso.

Al nostre entendre, Picasso va evolucionar, metafòricament, de Rusiñol envers Nonell, és a dir, es comença a rabejar en un cert modernisme esteticista i acaba posicionant-se amb els artistes de la generació postmodernista liderada per Isidre Nonell. Però de fet, durant algun temps, entre 1896 i 1901, Picasso els alterna, de manera que l'evolució no és estricta. El Picasso modernista alternarà durant un temps amb el postmodernista, de la mateixa manera que el Picasso acadèmic havia alternat amb l'antiacadèmic. El seguiment de Rusiñol com a artista finalitza a principis de 1901, si bé els retrats d'aquell continuen fins el 1903-1904. Quan a Picasso ja no li interessa Rusiñol, el seu seguiment de Nonell durant l'època blava coincideix amb els retrats contra Rusiñol. És a dir, s'ha produït una evolució no només en l'obra de Picasso, sinó també en la seva percepció de l'entorn artístic. Han deixat d'interessar-li les temàtiques típicament modernistes i la seva obra se centra sobretot en el miserabilisme, que acabarà per conduir-lo fins al seu primer període netament personal, l'època blava. Però també la influència de Nonell s'anirà diluint en paral·lel al seu desinterès per l'entorn artístic barceloní, ja que el seu interès real estava en triomfar a París.

J. BIBLIOGRAFIA

Ainaud 1981

Ainaud de Lasarte, Joan. "El món artístic no convencional". Dins: *Picasso i Barcelona. 1881-1981*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona amb la col.laboració del Ministerio de Cultura, 1981 [cat. expo.].

Altada 1901

Altada, Luis. "Notas de la exposición. Los artistas catalanes", *Arte Joven*, núm. 3, 3 de maig del 1901.

Amades 1984

Amades, Joan. *Històries i llegendes de Barcelona. Passejada pels carrers de la ciutat vella. Vol. I*. Barcelona: Edicions 62, 1984.

Anònim 1903

Anònim. "Jacobus Sabartés", *La Vanguardia*, 31 de març del 1903.

Anònim 1917

Anònim. "Notes d'art. Quatre dibuixos inèdits d'En Picasso", *L'Esquella de la Torratxa*, 4 de gener del 1917.

Anònim 1933

Anònim. "Picasso a Barcelona", *La Publicitat*, 23 d'agost del 1933.

Antich 1999

Antich, Xavier. "El paisatge en vers, l'espai de la contemplació". Dins: *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*. Sabadell, Fundació Caixa de Sabadell, 1999 [cat. expo.].

Baer 1989

Baer, Brigitte. *Picasso. Peintre-Graveur. Vol. V: 1959-1965*. Berna: Editions Kornfeld, 1989.

Baer 1994

Baer, Brigitte. *Picasso: peintre-graveur. Vol. VI. 1966-1968*. Berna: Kornfeld, 1994.

Baldassari 1994

Baldassari, Anne. *Picasso photographe. 1901-1916*. París: Réunions des Musées Nationaux, 1994. [cat. expo.].

Barbeta 1981

Barbeta, Joan. "Nonell. L'home i l'artista". Dins: *Nonell*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p.10-19. [cat. expo.].

Baroja 1974

Baroja, Pío. *Vidas sombrías*. Madrid: Caro Roggio, 1974.

Barral 2001

Barral i Altet, Xavier (dir.) *Art a Catalunya. Vol. IX. Pintura moderna i contemporània*. Barcelona: L'Isard, 2001.

Benet 1934

Benet, Rafael. "Isidre Nonell com a bandera", *Art*, núm.10, juliol de 1934.

Benet 1947

Benet, Rafael. *Isidro Nonell y su época*. Barcelona: Iberia, 1947.

Benet 1954

Benet, Rafael. "Los "Quatre Gats" y su época". Dins: *Quatre gats. Primer Salon "Revista"*. Barcelona: Editorial Barna, 1954.

Bénézit 1999

Bénézit, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Vol. X. París. Gründ, 1999.

Béral 1901

Béral, Jean. "Nonell", nota al catàleg de l'exposició de Dinard, *Art et Littérature* (suplement), París, agost 1901.

Bloch 1968

Bloch, George. *Pablo Picasso. Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié. 1904-1967*. Berna: Editions Kornfeld et Klipstein, 1968.

Blunt i Pool 1962

Blunt, Anthony i Pool, Phoebe. *The Picasso the formative years. A study of his sources*. Londres: Study Books, 1962.

Bou 1973

Bou i Gibert, Lluís-Emili. "Les anades de Nonell a París", *D'Art*, 1973, núm.2.

Bozal 1992

Bozal, Valeriano. *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939)*. Dins: *Summa Artis. Historia general del arte*. Vol. XXXVI. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

Bracons 2005

Bracons Clapés, Josep. "Els Quatre Gats i la Barcelona modernista". Dins: *4 Gats. De Casas a Picasso*. Tarragona, Museu Diocesà de Barcelona / Museu d'Art Modern de Tarragona, 2005 [cat. expo.].

Braff 1972

Braff, Phyllis. "Isidre Nonell", *The Art Bulletin*, College Art Association, Nova York, 1972.

Braff 1978

Braff, Phyllis. "Nonell in Paris", *Actes del XXIII congrès d'Història de l'Art*, Granada 1973. Vol.III. Granada: Universidad de granada, 1978.

Brassaï 2002

Brassaï. *Conversaciones con Picasso*. Madrid i Mèxic: Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Burguess 2006

Burguess, Margaret. "Biographies and Checklist". Dins: *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró Dalí*. New Haven / Londres, Cleveland Museum of Art/Yale University Press, 2006. [cat. expo].

Cabanne 1982

Cabanne, Pierre. *El siglo de Picasso. Vol.I. 1881-1937*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

Cabanne i Schurr 2003

Cabanne, Pierre i Schurr, Gérald. *Dictionnaire des Pétits Maîtres de la Peinture*. París: Éditions de l'Amateur, 2003.

Calvo Serraller 2006

Calvo Serraller, Francisco. "Picasso frente a la historia". Dins: *Picasso. Tradición y vanguardia*. Madrid, Museo Nacional del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006. [cat. expo].

Calvo Serraller 2013

Calvo Serraller, Francisco. *La invención del arte español. Del Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Guttemberg, 2013.

Camón Aznar 1966

Camón Aznar, José. "El arte de Nonell", *Goya*, núm.72, maig-juny 1976.

Casacuberta 1997

Casacuberta, Margarida. *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

Casacuberta 1999

Casacuberta, Margarida. *Els noms de Rusiñol*. Barcelona: Quaderns Crema, 1999.

Casacuberta 2006

Casacuberta, Margarida. "L'escriptor de la vida moderna". Dins: *Rusiñol desconegut*. Sitges, Ajuntament de Sitges / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006. [cat. expo].

Casacuberta 2010

Casacuberta, Margarida. "Els museus imaginaris" de Rusiñol i Picasso: entre el mirall imaginari i el mausoleu de l'artista modern". Dins: *Picasso versus Rusiñol*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 2010. [cat.expo].

Casellas 1891

Casellas, Raimon. "Exposición Parés, Rusiñol, Casas, Clarasó", *La Vanguardia*, 7 de novembre del 1891.

Casellas 1896

Casellas, Raimon. "Tercera Exposición General de Bellas Artes", *La Vanguardia*, 12 de maig del 1896.

Casellas 1916

Casellas, Raimon. *Etapas estètiques*. Vol. II. Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1916.

Castillo 1965

Castillo, Alberto del. "Nueva exposición Picasso, en Barcelona", *Diario de Barcelona*, 24 de juliol del 1965.

Catálogo Cau Ferrat 1942

Catálogo de pintura y dibujo del Cau Ferrat. Barcelona: Publicaciones de la Junta de Museos de Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1942.

Cervera 1970

Philip Cervera, Joseph. *Isidro Nonell*, tesi del mestratge en Història de l'Art. Berkeley: University of California, 1970.

Cervera 1976

Cervera, Joseph Phillip. *Modernisme: The Catalan Renaissance of the Arts*. Nova York-Londres: Carlond Publishing Ind., 1976.

Cirici 1946

Cirici Pellicer, Alexandre. *Picasso antes de Picasso*. Barcelona: Iberia-Joaquín Gil, 1946.

Cirici 1951

Cirici, Alexandre. *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà, 1951.

Cirici 1963

Cirici Pellicer, Alexandre. "Converses amb Picasso", *Serra d'Or*, núm. 2, febrer del 1963.

Cirici 1966

Cirici Pellicer, Alexandre. "Picasso i Catalunya", *Serra d'Or*, núm. 12, desembre del 1966.

Cirici 1973

Cirici, Alexandre. "Nonell tornat a mirar", *Serra d'Or*, desembre de 1973.

Cirici 1981

Cirici, Alexandre. *Picasso: La seva vida i la seva obra*. Barcelona: Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1981.

Cirlot 1972

Cirlot, Juan-Eduardo. *Picasso. El nacimiento de un genio*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Codes 2008

Codes Luna, Miquel-Àngel. "Fermí vs Juli Vallmitjana: breu notícia sobre les incursions de l'escriptor en el camp de l'art", Barcelona, Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, vol. 22, 2008.

Coll 1981

Coll, Isabel. "Santiago Rusiñol". Dins: *Picasso, Barcelona, Catalunya*. Barcelona: Quaderns L'Avenç, 1981.

Coll1992

Coll, Isabel. *Santiago Rusiñol*. Sabadell: AUSA, 1992.

Coll 1999

Coll, Isabel. *El ressò de l'impressionisme al Cau Ferrat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 1999. [cat. expo.].

Coll 2002

Coll, Isabel. *L'escola luminista de Sitges. Els precedents del Modernisme*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2002. [cat. expo.].

Coll 2006

Coll, Isabel. *Rusiñol i la pintura europea*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006. [cat. expo.].

Corredor 1971

Corredor, J.M. "Evocación de Picasso en el Rosellón", *Destino*, núm.1775, 9 d'octubre de 1971.

Cortés 1965

Cortés, Joan. "Picasso: La inagotable inspiración del artista", *La Vanguardia*, 25 de juliol del 1965.

Daix 2012

Daix, Pierre. *Le Nouveau Dictionnaire Picasso*. París: Robert Laffont, 2012.

Daix i Boudaille 1972

Daix, Pierre i Boudaille, George. *Picasso 1900-1906. Catálogo Razonado*. Barcelona: Blume, 1972 (segona edició).

Dalí 1962

Dalí, Salvador. "Picasso, Rusiñol y Dalí", *El Noticiero Universal*, 6 de juny del 1962. Dibuixos de Santiago Rusiñol del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007. [cat. expo.].

De Dos 1903

De Dos, Juan. "Crónicas rápidas. Isidro Nonell", *La Publicidad*, 12 de novembre de 1903.

Doñate i Mendoza 1997

Doñate, Mercè i Mendoza, Cristina. "Rusiñol, pintor". Dins: *Santiago Rusiñol. 1861-1931*. Barcelona / Madrid: Museu Nacional d'Art de Catalunya / Fundación Cultural Mapfre, 1997. [cat. expo].

Dorofeeva 2012

Dorofeeva, Maria. *Misery, alienation and "The delinquent gypsy in the art of Isidre Nonell and his spanish contemporaries*. Treball final del Màster of Arts in Art History al Graduate, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

Escala 1999

Escala, Glòria. "A l'ombra de Nonell: Joaquim Biosca i Vila (1882-1932)", *Revista de Catalunya*, núm.142, juliol-agost 1999.

Escala 2005

Escala, Glòria. "Francesc Sardà i Joaquim Biosca en l'entorn d'Els Quatre Gats". Dins: *4Gats. De Casas a Picasso*. Barcelona: Museu Diocesà de Barcelona, 2005, p.73-79. [cat. expo].

Escala 2007

Escala, Glòria (Com.). *Isidro Nonell. Antològica*. Saragossa: Ibercaja, 2012. [cat. expo].

Escala 2009

Escala, Glòria (Com.). *Nonell. Figures i espais*. Girona: Caixa de Girona, 2009. [cat. expo].

Escala 2010

Escala, Glòria. "Sèries Nonell", *Revista de Catalunya*, núm. 265-266 , octubre-novembre 2010.

Escala 2014

Escala, Glòria. "La transcendència de Boí en l'obra d'Isidre Nonell. Els dibuixos dels cretins", *Revista de Catalunya*, núm. 288, octubre-desembre 2014.

Escala 2015

Escala, Glòria. "La influencia de Picasso sobre Nonell", *Locvs Amoenvs*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015 (en premsa, previsió de publicació desembre del 2015).

Escala i Arús 2001

Arús, Ramon i Escala, Glòria. "Picasso. Cinc dibuixos desconeguts a la revista Arlequín", *Butlletí anual de l'Acadèmia de Belles Arts de San Jordi*, Barcelona, núm. XV, 2001.

Escala i Arús 2007

Arús, Ramon i Escala, Glòria. *Arlequín 1903* [ed. facsímil]. Màlaga, Fundación Pablo Ruiz Picasso-Museo Casa Natal / Ayuntamiento de Málaga, 2007.

Escolà 1997

Escolà, Josep Maria. *Diccionari de llatinismes i expressions clàssiques*. Barcelona: Edicions 62, 1997.

Falgàs 2006

Falgàs, Jordi. "Picasso's Fellows at the Tavern: Beyond Modernisme?". Dins: *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró, Dalí* New Haven / Londres, Cleveland Museum of Art / Yale University Press, 2006. [cat. expo.].

Farge 1901

Farge, Adrien. "Exposition eclectique", *Art et littérature*, juny del 1901.

Fontbona 1975

Fontbona, Francesc. *La crisi del modernisme artístic*. Barcelona: Curial, 1975.

Fontbona i Manent 1979

Fontbona, Francesc i Manent, Ramon. *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions Destino, 1979.

Fontbona 1979

Fontbona, Francesc. "La crítica d'art en el modernisme català (primera aproximació)". Dins: *Daedalus. Estudis d'Art i Cultura*. Barcelona: Daedalus, 1979.

Fontbona 1981

Fontbona, Francesc. "Picasso. Aspectes desconeguts de la seva joventut". *Serra d'Or*, núm. 262-263, juliol-agost 1981.

Fontbona 1981b

Fontbona, Francesc. "Picasso en la Barcelona postmodernista". Dins: *Picasso i Barcelona. 1881-1981*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Ministerio de Cultura, 1981 [cat. expo.].

Fontbona 1984

Fontbona, Francesc. "Picasso und Barcelona". Dins: *Der junge Picasso. Frühwerk und blaue periode*. Berna, Kunstmuseum Bern, 1984. [cat. expo.].

Fontbona 1985

Fontbona, Francesc (Dir.). *Història de l'art català. Del modernisme al noucentisme*. Vol VII. Barcelona: Edicions 62, 1985.

Fontbona 1987

Fontbona, Francesc. *Nonell*. Barcelona: Edicions de Nou Art Thor, 1987.

Fontbona 1991

Fontbona, Francesc. "Isidre Nonell Monturiol". Dins: *Cien años de pintura en España y Portugal. 1830-1930. Vol. VII*. Madrid: Antiquaria, 1991.

Fontbona 1993

Fontbona, Francesc. "La generació d'Hortensi Güell". Dins: *Hortensi Güell*. Reus: Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus / Fundació La Caixa, 1993

Fontbona 1996

Fontbona, Francesc. "La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans". Dins: *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Proa, 1996 [cat. expo.].

Fontbona 1999

Fontbona, Francesc. "La influència del Modernisme en Picasso". Dins: *Picasso i l'art espanyol. Antecedents i conseqüències Barcelona* (Publicació de les ponències celebrades al Museu Picasso de Barcelona del 25 al 28 d'abril del 1990): Museu Picasso de Barcelona, Papers del Minotaure, 1999.

Fontbona 2000

Fontbona, Francesc. "La fama de Nonell". Dins: *Isidre Nonell. 1872-1911*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2000. [cat. expo.].

Fontbona 2002

Fontbona, Francesc. "El Picasso català". Dins: *El Modernisme. Pintura i Dibuix. Vol.III* (dir. Francesc Fontbona). Barcelona: Edicions L'Isard, 2002.

Fontbona 2007

Francesc Fontbona, "Isidre Nonell, bandera artística de una generación". Dins: *Isidre Nonell. Antològica*. Saragossa: Ibercaja, 2007. [cat. expo.].

Fontbona 2014

Fontbona, Francesc. "Casagemas dins el cànon de l'art català". Dins: *Carles Casagemas. L'artista sota el mite*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014. [cat. expo.].

Freixa 1986

Freixa, Mireia. *El Modernismo en España*. Madrid: Cátedra, 1986.

Freixa 1991

Freixa, Mireia. *El Modernisme a Catalunya*. Barcelona: Barcanova, 1991.

Freixa i Muñoz 2005

Freixa, Mireia i Muñoz Corbalán, Juan Miguel. *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2005.

Freixa i Reyero 1995

Freixa, Mireia i Reyero, Carlos. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995.

Gaspar i Farreras 1997

Gaspar i Paronella, Joan i Farreras, Elvira. *Memòries. Art i vida a Barcelona. 1911-1996* (recollides per Antoni Ribas). Barcelona: La Campana, 1997.

Gieure 1958

Gieure, Maurice. *La peinture moderne*. París: Presses Universitaires de France, 1958.

Gilot 2012

Gilot, Françoise. "Françoise Gilot, la demoisselle de Picasso". Entrevista de Sébastien Micke a Françoise Gilot. *Paris Match*, 11 d'agost del 2012.

Gras 2010

Gras Valero, Irene. *El decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2010 [Tesi doctoral].

Gual 1997

Gual, Malén. "El primer contacte amb l'avantguarda". Dins: *Picasso. La formació d'un geni. 1890-1904*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona / Lunweg Editores, 1997. [cat. expo].

Gual i Vallès 2014

Guia de la col·lecció. Museu Picasso (cur: Gual, Malén i Vallès, Eduard). Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 2014.

Güell 1902

Güell, Hortensi. *Florescència. Col·lecció d'assaigs literaris*. Barcelona/Vilanova i la Geltrú: Oliva impressors, 1902.

Hellbey 1901

Hellbey, Pierre. "Exposition eclectique", *Art et littérature*, juny del 1901.

Herrera 1997

Herrera, Javier. *Picasso, Madrid y el 98: la revista "Arte Joven"*. Madrid: Càtedra, 1997.

Hofstätter 1981

Hofstätter, Hans H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume, 1981.

Jardí 1958

Jardí, Enric. *Nonell i altres assaigs*. Barcelona: Selecta, 1958.

Jardí 1962

Jardí, Enric. "Nonell. El hombre y el artista". Dins: *Exposición Isidre Nonell*. Barcelona: Junta de Museos de Barcelona, 1962. [cat. expo].

Jardí 1969

Jardí, Enric. *Nonell*. Barcelona: Polígrafa, 1969 (primera edició, en quatre idiomes).

Jardí 1972

Jardí, Enric. *Història de Els Quatre Gats*. Barcelona: Aedos, 1972.

Jardí 1981

Jardí, Enric. "Isidre Nonell". Dins: *Picasso, Barcelona, Catalunya*. Barcelona: Quaderns de l'Avenç, 1981.

Jardí 1984

Jardí, Enric. *Nonell*. Barcelona: Polígrafa, 1984 (segona edició, en català).

Jardí 1972

Jardí, Enric. *Història de Els Quatre Gats*. Barcelona: Aedos, 1972.

Jiménez-Blanco 2002

Jiménez-Blanco, María Dolores. "Picasso clásico". Dins: Picasso. Madrid: Fundación Mapfre Vida, 2002.

Jiménez-Blanco 2006

Jiménez-Blanco, María Dolores (Com.) . "Théophile-Alexandre Steinlen: la épica de la vida moderna". Dins: *Steinlen. París 1900*. Madrid: Fundación Mapfre, 2006. [cat. expo].

Jiménez-Blanco 2008

Jiménez-Blanco, María Dolores. "1900: Caminos de la modernidad". Dins: *Entre dos siglos. España 1900*. Madrid: Fundación Mapfre. [cat. expo].

Lafuente Ferrari 1974

Lafuente Ferrari, Enrique (dir.). "Pablo Ruiz Picasso", *Revista de Occidente*, núm. 135-136, juny-juliol del 1974.

Langui 1961

Langui, Émile, Cassou, Jean i Pevsner, Nikolaus. *Les sources du vingtième siècle*. París: Éditions des deux mondes, 1961.

Laplana 1995

Laplana, Josep de C.. *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

Laplana i Palau Ribes 2004

Laplana, Josep de C. i Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol, vol. II: La vida*. Barcelona: Mediterrània, 2004.

Laplana i Palau Ribes 2004 b

Laplana, Josep de C. i Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol, vol. III: Catàleg sistemàtic*. Barcelona: Mediterrània, 2004.

López Fernández 2006

López Fernández, María. "Steinlen y la popularización de los temas de Montmartre en la cultura española". Dins: *Steinlen. París 1900*. Madrid: Fundación Mapfre, 2006. [cat. expo].

Lubar 1997

Lubar, Rober.L. "Barcelona Blues". Dins: *Picasso. The Early Years. 1892-1906*. Washington: National Gallery of Art / Yale University Press, 1997. [cat. expo].

Lubar 1999

Lubar, Robert S. "Narrar la nación: Picasso y el mito de El Greco". Dins: Jonathan Brown (ed.), *Picasso y la tradición española*. Guipúzcoa: Nerea, 1999.

Mata 1930

Mata, Juan M. "El dia de... Don Santiago Rusiñol", *ABC*, 5 d'octubre del 1930.

Mates 2000

Mates, Joan. *I. Nonell*. Sabadell: AUSA, 2000.

McCully 1975

McCully, Marilyn. *Els Quatre Gats and Modernista Painting in Catalonia in the 1890's*. Yale University, 1975 (edició impresa de la University Microfilms International, 1986). [Tesi doctoral].

McCully 1978

McCully, Marilyn. *Els Quatre Gats. Art in Barcelona around 1900*. Princeton: Princeton University Art Museum, 1978. [cat. expo].

Mendoza 1987

Mendoza, Cristina. "La pintura modernista". Dins: *Homenatge a Barcelona. La ciutat i les seves arts. 1888-1936*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987. [cat. expo].

Mendoza 1995

Mendoza, Cristina. "Casas i Picasso". Dins: *Picasso i els 4 Gats. La clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso / Lunewerg, 1995. [cat. expo].

Mendoza i Doñate 2000

Mendoza, Cristina i Doñate, Merçè. *Isidre Nonell. 1872-1911*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2000. [cat. expo].

Mendoza i Quílez 2006

Mendoza, Cristina i Quílez, Francesc. "Nonell and Mani: Two artist against the Current". Dins: *Barcelona and Modernity. Picasso, Gaudí, Miró, Dalí*. New Haven/Londres, Cleveland Museum of Art/Yale University Press, 2006. [cat. expo].

Merli 1938

Merli, Joan. *Isidre Nonell*. Barcelona: Junta d'Exposicions d'Art de Catalunya, 1938.

Merli 1948

Merli, Joan. *Picasso*. Buenos Aires: Poseidón, 1948 (segona edició).

Miquel i Badia 1896

Miquel i Badia, Francesc. "Tercera exposició de Bellas Artes e Industrias Artísticas (IV)", *Diario de Barcelona*, 25 de maig del 1896.

Miralles 2008

Miralles, Francesc. *Joaquim Mir. Antològica 1873-1940*. Barcelona, Fundació "La Caixa", 2008. [cat. expo].

Mourlot 1970

Mourlot, Fernand. *Picasso lithographe*. París: André Sauret. Éditions du Livre, 1970.
Musée Picasso. Carnets. Catalogue des dessins, Vol. I. París, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

Museu Picasso. Catàleg de pintura i dibuix. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1984.

Nonell 1963

Nonell, Carolina. *Isidro Nonell. Su vida y su obra*. Madrid: Dosat, 1963.

Ocaña 1994

Ocaña, Maria Teresa. "La consolidació de l'ofici". Dins: Picasso. *Paisatges 1890-1912. De l'acadèmia a l'avantguarda*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona / Lunwerg Editores, 1994.

Ojuel 2013

Ojuel, Maria. *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*". Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013. [Tesi doctoral].

Olivar 1979

Olivar, Marçal. "Entorn d'un quadre a l'oli de Carles Casagemas". Dins: *Casagemas i el seu temps*. Barcelona: Daedalus, 1979.

Opisso Salas 1950

Opisso Sala, Ricard. "Nonell o el exterminio de barbazas y mostachos", *Diario de Barcelona*, 19 de setembre de 1950.

Opisso 1900

Opisso, Alfredo. "Exposición Casagemas en los IV Gats", *La Vanguardia*, 18 d'abril de 1900.

Opisso 1902

Opisso, Alfred. "Salón Parés", *La Vanguardia*, 9 de gener de 1902, edició de tarda.

Opisso 1902 b

Opisso, Alfred. "Exposición Junyer Vidal", *La Vanguardia*, 19 d'octubre de 1902.

Ors 1902

Ors, Eugeni d'. "La fi d'Isidre Nonell", *Pèl & Ploma*, núm. 84, 1 de gener del 1902.

Ors 2002

Ors, Eugeni d'. *Cincuenta años de pintura catalana*. Barcelona: Quaderns Crema, 2002.

Pablo Picasso, col·lecció Ludwig. Barcelona: Museu Picasso / Electa, 1992. [cat. expo.].

Palau 1971

Palau i Fabre, Josep. *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Aedos, 1971.

Palau 1975

Palau i Fabre, Josep. *Picasso a Catalunya*. Barcelona: Polígrafa, 1975.

Palau 1980

Palau i Fabre, Josep. *Picasso vivent. 1881-1907*. Barcelona: Polígrafa, 1980.

Palau 1981

Palau i Fabre, Josep. "Influències de Rusiñol sobre Picasso", *Serra d'Or*, núm. 265, octubre del 1981.

Palau 1989

Palau i Fabre, Josep. *Picasso. Les noces de Pierrette, 1905*. Torí: Binoche et Godeau, 1989.

Palau 1995

Palau i Fabre, Josep. "La fi dels 4Gats". Dins: *Picasso i els 4Gats. La clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 1995. [cat. expo].

Palau 2006

Palau i Fabre, Josep. *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, 2006 (2a ed.).

Palau-Ribes 2007

Palau-Ribes O'Callaghan, Mercedes (amb la col·laboració de Josep de C. Laplana) "Les dones de Ramon Casas". Dins: *L'encís de la dona. Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2007. [cat. expo].

De Pantorba 1948

Bernardino de Pantorba [López Jiménez, José]. *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: Alcor, 1948.

Panyella 1994

Panyella, Vinyet. *La literatura autobiogràfica de Santiago Rusiñol. Una introducció* [Actes del col·loqui internacional "Santiago Rusiñol et son temps", Université de Paris-Sorbonne, Paris IV]. París: Centre d'Études Catalans, 1994.

Panyella 1995

Panyella, Vinyet. "D'Els Quatre Gats al Cau Ferrat: La relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso (1896-1903)". Dins: *Picasso i els 4 Gats. La clau de la modernitat*. Barcelona: Museu Picasso / Lunweg, 1995. [cat. expo].

Panyella 2010

Panyella, Vinyet. "Paisatges d'influències de modernitat: El Greco, Rusiñol, Picasso". Dins: *Picasso versus Rusiñol*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 2010. [cat. expo].

Pardo 2015

Pardo, Elena. "Formación académica". Dins: *El primer Picasso. A Coruña*. La Corunya: Museo de Belas Artes da Coruña, 2015. [cat. expo].

Permanyer 2009

Permanyer, Lluís. "Retrat de Modesto Sánchez Ortiz", *L'Amic de les Arts*, Sitges, 2a època, any 1, núm. 1, juny del 2009.

Pla 1961

Pla, Josep. "Nonell y Picasso", *Destino*, 29 de novembre de 1961.

Pla 1973

Pla, J. "Isidre Nonell", *Destino*, núm. 1.883, 3 de novembre de 1973.

Pla 2002

Pla, Josep. *Santiago Rusiñol i el seu temps*. Barcelona: Destino, 2002.

Plana 1917

Plana, Alexandre (Ed.). *L'obra d'Isidre Nonell*. Barcelona: Publicacions de la Revista, 1917.

Planes 1974

Planes, Ramon. *Rusiñol i el Cau Ferrat*. Barcelona, Pòrtic, 1974.

Pons 2012

Pons, Agustí. *El notari Raimon Noguera i el llegat de Picasso, Miró i Pau Casals*. Barcelona: Edicions 62, 2012.

Pró 1949

Pró, Diego F. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor*. Tucumán: Imprenta López, 1949.

Puig 2000

Puig, Arnau. "Isidre Nonell: el color del espíritu", *ABC*, 19 de febrer del 2000.

Pujulà i Vallès 1900

Pujulà i Vallès, Frederic. "Crónica de arte", *Las Noticias*, 23 de juliol de 1900.

Quílez 2007

Quílez i Corella, Francesc M. *Dibuixos de Santiago Rusiñol del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2007. [cat. expo.].

Ràfols 1942

Ràfols, J.F., "La sinceridad en nuestra pintura de fin de siglo", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Vol I, 1942.

Ràfols 1949

Ràfols, J.F. *Modernismo y modernistas*. Barcelona: Destino, 1949.

Ramon Picas i Trallero 1979

Casagemas i el seu temps (Com: Ramon Picas, Artur; Trallero, Manuel). Barcelona: Daedalus, 1979. [cat. expo.].

Rau 1988

Rau, Bernd. *Pablo Picasso die Litographien*. Stuttgart: Gerd Hatje, 1988.

Reventós 1973

Reventós i Conti, Jacint. *Picasso i els Reventós*. Barcelona: Gustau Gili, 1973.

Richardson 1991

Richardson, John (amb la col·laboració de Marilyn McCully). *Picasso. Una biografia. 1881-1906. Vol.I*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

Rionet 1999

Rionet, Florence. "A la croisée des chemins: une exposition méconnue. Picasso à Dinard en 1901". Dins: *Picasso a Dinard*. Dinard: Ville de Dinard, 1999.

Rocarol 1999

Rocarol, Josep. *Memòries de Josep Rocarol. Escenògraf. 1882-1961*. Barcelona: Hacer Editorial, 1999.

Rodríguez-Aguilera 1974

Rodríguez-Aguilera, Cesáreo. *Picassos de Barcelona*. Barcelona: Polígrafa, 1974.

Rosés 1992.

Rosés, Assumpta. "Hortensi Güell". Dins: Hortensi Güell. Reus: Museu Comarcal Salvador Vilaseca, 1992. [cat. expo.].

Ruiz de Velasco 1897

L. Ruiz de Velasco, "Los cretinos de los Pirineos", *Barcelona Cómica*, 16 de gener de 1897.

Rusiñol 1898

Rusiñol, Santiago. *Fulls de la vida*. Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1898.

Rusiñol 1900

Rusiñol, Santiago. *El jardí abandonat*. Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1900.

Rusiñol 1901

Rusiñol, Santiago. "El patio azul", *Arte Joven*, núm. preliminar, 10 de març del 1901.

Rusiñol 1907

Rusiñol, Santiago. *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona: Llibreria Espanyola Antoni López, 1907.

Rusiñol 1913

Rusiñol, Santiago. "La Meca dels cubistes", *L'Esquella de la Torratxa*, 8 d'agost del 1913.

Sabartés 1953

Sabartés, Jaume. *Picasso. Retratos y recuerdos*. Madrid: Afrodísio Aguado, 1953.

Santos Torroella 1981

Santos Torroella, Rafael. "El azul, el rosa y las señoritas de Aviñón", *ABC*, 24 d'octubre del 1981.

Sala 1988

Sala, Teresa-M. *Junyent*. Barcelona: Edicions Nou Art Thor, 1988.

Sala 2006

Sala, Teresa-M. "Sota el signe de la malenconia: L'ideari estètic". Dins: *Rusiñol desconegut*. Sitges, Ajuntament de Sitges/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Consorti del Patrimoni de Sitges, 2006 [cat. expo.].

Sala i Bejarano 2007

Sala, Teresa-M. i Bejarano, Juan Carlos. "La imatge dels creadors". Dins: *Barcelona 1900*. Amsterdam: Van Gogh Museum / Fonds Mercator / Lunwerg Editores, 2007. [cat. expo.].

Sarmiento 1903

Sarmiento, Miguel. "Nonell-Monturiol", *La Tribuna*, 2 d'abril de 1903 (ed. nit).

Sarmiento 1904

Sarmiento, Miguel. "Picasso", *La Tribuna*, 24 de març del 1904.

Sierra 2007

Sierra i Farreras, Roland. *Guia Cau Ferrat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2007.

Sociás 1976

Sociás Palau, Jaume. *Canals*. Barcelona: Espasa-Calpe, 1976.

Spies 2000

Spies, Werner (en col.laboració amb Christine Piot). *Picasso sculpteur. Catalogue raisonné*. París: Centre Pompidou, 2000. [cat. expo.].

Starobinski 2007

Starobinski, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007.

Soler 2002

Soler Àvila, Xavier. "La colla del Safrà i les seves derivacions". Dins: *El modernisme. Pintura i dibuix*, vol.III (Dir. Francesc Fontbona). Barcelona: Edicions L'Isard, 2002.

Trenc 2001

Trenc, Eliseu. "La pintura catalana entre Barcelona i París. 1888-1906". Dins: *París-Barcelona. 1888-1937*. Barcelona i París: Réunion des Musées Nationaux / Museu Picasso de Barcelona, 2001.

Utrillo 1901

Utrillo, Miquel [Pincell]. "Pablo R. Picasso", *Pèl & Ploma*, núm. 77, 1 de juny, p. 14-17.

Utrillo 1902

Utrillo, Miquel [Pinzell]. "Nonell", *Pèl & Ploma*, núm.84, gener del 1902.

Utrillo Vidal 1981

Utrillo Vidal, Miquel. "Mis testimonios y recuerdos", "Disquisición otoñal", *El Eco de Sitges*, núm. 4665, 10 d'octubre del 1981.

Valentí Fiol 1973

Valentí Fiol, Eduard. *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Esplugues de Llobregat: Ariel, 1973.

Vallès 2008

Vallès, Eduard. *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges / Museu Picasso de Barcelona, 2008.

Vallès 2008b

Vallès, Eduard. "El monaguillo". Dins: *Obras maestras del Museo de Montserrat en BBVA. De Caravaggio a Picasso*. Madrid: BBVA / Museu de Montserrat, 2008. [cat. expo.].

Vallès 2009

Vallès, Eduard (Com.). *Picasso. Amics catalans de joventut*. Horta de Sant Joan: Centre Picasso d'Horta i Museu Picasso de Barcelona, 2009. [cat. expo.].

Vallès 2010

Vallès, Eduard et al. *Picasso versus Rusiñol*. Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 2010. [cat. expo.].

Vallès 2014

Vallès, Eduard. "Casagemas, una baula escapçada en context". Dins: *Carles Casagemas, l'artista sota el mite*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2014.

Vallès 2015

Vallès, Eduard. *Picasso i el món literari català. 1897-1904*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2015.

Vallès 2015b

Vallès, Eduard. "La imagen de la familia en Picasso: epifanía en A Coruña", Dins: *El primer Picasso. A Coruña. 2015*. La Corunya: Museo de Belas Artes, 2015. [cat. expo.].

Vallmitjana 1906

Vallmitjana, Juli [J. V. Colominas]. *Coses vistes i coses imaginades. Recull d'impressions*. Barcelona: Egisto Bossi, 1906.

Vallmitjana 1907

Vallmitjana, Juli [J. V. Colominas]. *De la ciutat vella*. Barcelona: Llibreria de S. Durán i Borí, 1907.

Vélez 1989

Vélez i Vicente, Pilar. *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista 1850-1910*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989.

Vélez 1999

Vélez, Pilar. *Emili Fontbona 1879-1938. Escultor*. Barcelona: Museu Frederic Marès-Quaderns del Museu Frederic Marès, núm.4 , 1999. [cat.expo].

Verdaguer 2008

Verdaguer, Màrius. *Medio siglo de vida íntima barcelonesa*. Barcelona: Guillermo Canals, 2008.

Vidal 2000

Vidal i Maynou, Cecília. "Els dibuixos de Nonell. Aproximació a la seva tècnica i procediments". Dins: *Isidre Nonell. 1872-1911*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2000. [cat. expo].

Vidal 2007

Vidal i Maynou, Cecília. "Los dibujos de Isidre Nonell (1872-1911)". Dins: *Isidre Nonell. Antològica*. Zaragoza: Ibercaja, 2007. [cat.expo].

Vidal 1928

Vidal, Plàcid. "Pau Ruiz Picasso i Hortensi Güell", *Joia*, núm.5, 1928.

Warnod 1975

Warnod, Jeanine. *Bateau-Lavoir 1892-1914, Les Presses de la Connaissance*, París, 1975.

Zervos

Zervos, Christian. *Pablo Picasso, 33 vols*. París: Cahiers d'Art, 1932-1978.

