

En Pau de Gósol

Picasso a l'estiu de 1906

1. Picasso a la primavera de 1906

1.1. Picasso i Barcelona

Pablo Picasso tenia vint-i-quatre anys quan el vint-i-u de maig de 1906, a les 18 hores, va agafar un tren de l'estació d'Orsay de París amb destinació Barcelona. L'acompanyava Fernande Olivier, també de vint-i-quatre anys, una model d'artistes de Montmartre de qui s'havia enamorat l'estiu del 1904 i amb qui vivia des del setembre del 1905. Gràcies a la venda d'uns quadres a Ambroise Vollard per 2000 francs, era la primera vegada des de que vivia a París que el pintor tenia uns diners per desplaçar-se a Barcelona i poder presentar la seva companya als seus pares. Guillaume Apollinaire i Max Jacob, amics inseparables de la parella, els van ajudar a carregar uns baguls especialment pesants a causa de la vestimenta de Fernande i dels estris de Picasso. Un cop raonablement acomodats en un vagó de tercera van partir cap a Narbonne, on van canviar, ja al migdia següent, en un vagó de primera per allò de les aparences davant la família i uns amics a qui impressionar. Però no va servir de gaire: van arribar a Barcelona aproximadament a les set de la tarda i Fernande, esgotada, va cridar, va vomitar i va plorar desconsoladament dient que volia tornar a casa. El dia següent, ja vint-i-tres de maig, després d'un bon bany, un abundant sopar preparat per la senyora Maria,

la mare de Picasso, i el descans d'una nit, Fernande va tornar a ser l'alegre, coqueta, divertida, intel·ligent, mandrosa i una mica indolent de sempre, preparada per fer establir converses amb els cercles més íntims de Picasso.

Barcelona vivia aleshores una època especialment atrafegada. El vint de maig, tres dies abans de l'arribada de la parella, s'havia realitzat una manifestació multitudinària de la *Solidaritat Catalana*, un moviment polític sorgit aquell mateix any i que reunia gairebé tot l'espectre catalanista, des del carlisme fins el republicà; la ciutat encara respirava aquest acte. Feia molt poc que s'havia publicat la *bíblia* del moviment, la *Nacionalitat Catalana* de Prat de la Riba, i tot els amics de Picasso, membres destacats de la intel·lectualitat catalana, contribuïen entusiasmats a la gestació del que pretenia ser un nou catalanisme cultural.

Picasso estava encantat de trobar-se enmig d'una activitat cultural frenètica i reivindicativa, bàsicament pel grau d'anarquia i sublevació que això implicava. Coneixia bé el magma literari i artístic que va donar lloc aquestes noves efervescències, ja que havia viscut a Barcelona des del setembre de 1895 fins el setembre de 1897, i amb algunes interrupcions des del 1899 fins el 1904, any que es va traslladar definitivament a París, concretament a Montmartre. Allà va viure instal·lat al Bateau-Lavoir (13, rue de Ravignan), en el mateix estudi que anteriorment havia ocupat Paco Durrio, i es va rodejar dels nous amics, que es van aglutinar

en el que Fernande anomenava la *bande Picasso*. A més a més de Guillaume Apollinaire i Max Jacob, hi havia André Salmon, André Derain, Paul Fort, Gertrude i Léo Stein, Ricard Benedetta Canals, Ignacio Zuloaga, Isidre Nonell i Joaquim Sunyer, els germans Pichot, Gustave Coquiot i Olivier Sainsière. Tots ells eren lectors de *Le Mercure de France* i es reunien al *Lapin agile*, un bistrò amb terrassa on bevien sense cap mena de moderació la *combine*, un vi blanc fresc amb cireres macerades amb alcohol i granadina. *Gat*, *Frika* i *Feo*, els gossos de Picasso, contemplaven la tropa. L'ambient artístic de Montmartre era aleshores simbolista, i el polític anarquista, fet que va comportar algun problema als membres d'aquesta peculiar banda.

Durant els anys que va passar Picasso a Barcelona es va rodejar de la intel·lectualitat més avançada, que va influir especialment en ell durant l'època en que es va vincular a la taverna *Els Quatre Gats*. Aquell lloc, allotjat en una casa modernista de Puig i Cadafalch, va ser fundat el 12 de juny de 1897 i clausurat el juny de 1903; Picasso hi anava gairebé diàriament a partir de 1899, va exposar allà en diverses ocasions i va compartir vida cultural i afectiva amb els seus quatre fundadors: Pere Romeu, Santiago Rusiñol, Ramon Casas i Miquel Utrillo, els quals, juntament a Isidre Nonell, constituïen a més el grup essencial dels catalans a Montmartre. Allà freqüentaven el cabaret *Le chat noir*, que va inspirar el nom de la taverna barcelonina. Sem-

bla ser que foren ells els qui van començar a deixar d'anomenar-lo *Pablo Ruíz* per consagrar el segon cognom, *Picasso*, ja que la doble "s" l'apropava immediatament a Matisse i Poussin, pintors a qui el malagueny adorava, com adoraria després al Duaner Rousseau. A *Els Quatre Gats* també hi acudien Sebastià Junyent, Joaquim Mir, Ricard Canals, Pau Gargallo, Eliseu Meifrén, Rafael Moragas, Ramon Pichot, Joaquim i Josep Bas, Josep i Santiago Cardona, Mateo i Angel Fernández de Soto, Ramon i Jacinto Reventós, Josep i Emili Fontbona, Carles i Sebastià Junyer-Vidal, Jaume Brossa, Eugeni d'Ors, el malaguanyat Carles Casagemas, Josep Maria Folch i Torres, Joan Vidal Ventosa, Joan B. Fonte, Hermenegildo Anglada Camarasa i Manolo Martínez Hugué. Tots ells eren fills de la burgesia catalana i es definien com a modernistes, anarquistes, anticlericals i decadents, a més a més de patir un autisme profund respecte a la generació del 98 i una gran devoció per la gran cultura europea, que s'empassaven desordenadament, gairebé amb gola, amb tant d'entusiasme com poc rigor. Des del 1901 tenien la seva pròpia revista, *Pèl & Ploma*, inspirada per la parisenca *La Plume*. La revista catalana incorporava resums dels articles dedicats a l'art de publicacions estrangeres. El seu últim número va ser el desembre de 1903, set mesos després del tancament de la taverna, i es va substituir per la revista *Forma*, que acabaria dedicant-se a la història de l'art i no a l'art coetani i en la qual,

com es pot endevinar, el seu nom s'exaltava la forma com el valor estètic per excel·lència.

Picasso absorbia com el que més tots aquests entusiasmes, excepte el que va tenir per objecte el modernisme gaudinià, que sempre el va avorrir. D'altra banda, ell no va ignorar la *generació del 98*, ja que el 1901, a Madrid i juntament amb l'escriptor català Francesc d'Asís Soler, fundà, dirigí i promogué la revista *Arte Joven*, d'aires anarquistes i en la que, entre altres articles, es publicaven col·laboracions de Pio Baroja, Miguel de Unamuno, Alberto Lozano i Azorín.

A *Els Quatre Gats* es feren concerts d'Albéniz i Granados, es van celebrar reunions de la Societat Wagneriana, lectures de poesia, produccions teatrals i ombres xineses a càrrec d'Eliseu Meifrén. Es llegien en veu alta llegendes medievals, així com textos de Nietzsche, Schopenhauer, Goethe, Novalis, Kropotkin, Maeterlinck, Ibsen, Verlaine i Wilde. Els seus assidus eren uns apassionats de Goya i d'El Greco, fins al punt que Rusiñol havia comprat a París, el 1894, dos llenços del mestre toledà, i que el 1906 va aparèixer una monografia d'Utrillo sobre aquest pintor. A més a més, adoraven Toulouse-Lautrec, Munch, Turner, Rossetti, Holman, Hunt i Millais.

A la taverna barcelonesa es redescobria i es reinventava el passat cultural català. Va ser especialment important per a Picasso la influència de Joan Vidal Ventosa, que es dedicava a la restauració d'altars gòtics i que era un enamorat del romànic català, passió que va transmetre al pintor emportant-se'l d'excursió, a partir de 1902 a les ermites del Pirineu, concretament a les Valls de Boí, que fotografiava (cal dir que Vidal Ventosa era un magnífic fotògraf, com es pot apreciar a la fotografia que va fer al pintor, a Fernand i a Ramon Raventós al vespre anterior a la partida cap a Gósol al *Guayaba*, un centre artístic fundat pel propi Ventosa i per Quim Borralleres).¹

A més, a la tardor d'aquell mateix any hi va haver una gran



Vista al Pedraforca des de Ca la Xica. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

exposició dedicada bàsicament a l'art medieval al Palau de les Belles Arts de Barcelona, esdeveniment que es va vestir amb aires nacionalistes incrementats per la mort de Jacint Verdaguer el deu de juny.

Però quan Picasso va tornar a Barcelona el 1906 no era el mateix que abans d'instal·lar-se a París. Havia patit algun fracàs estrepitos, com la devolució de dos quadres de saltimbanquis des de la Biennal de Venècia de 1905, i algun èxit moderat amb la intel·lectualitat avançada i més adinerada de la capital francesa (Gustave Kahn, Père Soulier, Clovis Sagot, els Stein). Els seus amics barcelonins tampoceren els mateixos. El pintor es va trobar una catalanitat diferent a la que havia deixat el 1904. Tal i com

els seus *copains* de Montmartre, que estaven tots fascinats per Jean Moréas, els seus amics del ja desaparegut *Els Quatre Gats*, s'allunyaven del *modernisme* per elaborar les primeres bases del *noucentisme*, seguint les passes traçades, entre altres, per Joan Maragall, que va deixar de traduir Nietzsche, Novalis i Goethe per elaborar poemes com *Enllà*. Així, van seguir tots a la una la consigna d'Eugeni d'Ors publicada al seu *Glossari* de 1906, concretament el deu d'abril, sobre el "deure de fer mediterrani l'art actual". El gener s'havia estrenat al Gran Teatre del Liceu l'òpera *Emporium*, amb lletra d'Eduard Marquina i música d'Enric Morera. Joaquim Torres-García i Joan Llaverias practicaven el classicisme pictòric; Pompeu Gener havia publicat *L'Intel·lecte grec antic* el 1905 i en el mateix any Arístides Maillol va esculpir *Mediterrània*.

Alguns historiadors de l'art imaginen que, en aquest context, Picasso va fer una mena de curs

accelerat de classicisme (en una setmana!), i que se'n va anar a Gósol a practicar-lo i a defensar-lo a ultrança com a símptoma visible d'una certa concepció de catalanitat. En la nostra opinió, aquesta tesi no és correcta: el classicisme gosolà de Picasso va ser una actitud estrictament estètica i experimental, gairebé de prescripció facultativa per poder sortir del desarrelament pictòric en el que estrobava dolorosament instal·lat.

Certament, l'artista malagueny sentia aquest desarrelament perquè la pintura de l'època rosa l'havia portat a un estancament del que semblava no poder-ne sortir, només fallit fugaçment però amb una força insòlita per les pintures d'Holanda. Picasso estava cansat del meravellós tecnicisme de la seva pintura adolescent, del simbolisme de l'època blava i de l'esteticisme de la rosa. Buscava un llenguatge diferent al finisecular, tot i que no sabia encara quin; la seva situació era de perplexitat i de dubte. En aquest context, el classicisme reivindicat pels seus amics catalans podria ser un bon recés per relaxar-se i començar una nova indagació plàstica. A més, en el seu museu imaginari convergien amb força les solucions pictòriques dels frescos i dels baixos relleus egipcis, de l'escultura ibèrica i la grega, de les pintures pompeianes, des les talles romàniques, de la pintura de Velázquez i Zurbarán, de la del Greco i Goya, Poussin, Puvis de Chavannes i Manet, de Cézanne, Rodin i Matisse. Tot això va ser convenientment processat a Gósol per la gestió del nou llenguatge de la modernitat.

1.2. Picasso i Gósol

La narrativa habitual de l'anada cap a Gósol s'ha construït normalment a la saga del viatge a Horta de 1898. Així, els historiadors no dubten a afirmar que tal i com Picasso va anar a Horta per recuperar-se de l'escarlatina que va tenir a Madrid a la primavera de 1898, va anar a Gósol per recuperar-se de la tisis, o fins i tot d'alguna

cosa pitjor”, com la sífilis. Però el cert és que en la biografia del pintor no hi ha ni rastre d’aquestes malalties. A més, persones grans del poble recorden als seus avis dient que Picasso no tenia pas un aspecte diferent de qualsevol jove de ciutat que s’apropava a aquestes muntanyes. Una altra versió de la suposada curació del pintor és que va anar a Gósol a desintoxicar-se de l’opi. És cert que Picasso i Fernand van fumar opi: ho feien habitualment i en grans quantitats. Però no en van tenir consciència del caràcter pernicios d’aquesta droga fins el 1908, any que el seu amic pintor polonès Wiegels va morir a conseqüència d’una sobredosis. Així doncs, probablement a les maletes que portaven al poble no hi havia només vestits femenins excessivament elegants i estris de pintor, sinó també grans quantitats d’aquesta droga, que deuen fumar a quan els venia de gust als interiors més freqüentats. De fet, en la pàgina setanta-quatre del *carner català* apareix una recepta vinculada a aquesta substància “opio, azafrán, alcohol, láudano”

Al meu entendre, Picasso no va anar a Gósol per motius de salut física, sinó per nostàlgia. El pintor enyorava repetidament un moment del seu propi passat que ell mateix havia convertit en mític i fundacional: l’estada de vuit mesos a Horta de Sant Joan. Allà, amb setze anys i al costat del seu inseparable amic Pallarés, un joveníssim Picasso es va trobar amb un tipus de vida que no tenia res a veure amb les preocupacions intel·lectuals dels seus amics barcelonins ni amb la sofisticació de la bohèmia parisenc. Picasso fou des del seu naixement fins a la seva mort un urbanita d’ànima rústica i probablement Horta de Sant Joan –on va tornar l’estiu de 1909– i Gósol van ser els llocs on va ser més feliç al llarg de la seva vida.

Així, és molt possible que el maig de 1906, després d’una setmana a Barcelona, l’esperit inquiet del pintor es posés a recordar amb nostàlgia aquell paradís taragonès i volgués mostrar-lo a la seva companya en una època en

la qual la calor humida de Barcelona es començava a manifestar. Alguna cosa deuria impedir-ho i el lloc de destí es va substituir per un poble del Pirineu al que habitualment anaven a estiuar els

Picasso i Fernand van arribar a Gósol, probablement el vint-i-set o vint-i-vuit de maig, després de diverses hores de tren (des de Barcelona fins a Manresa, i d’allà fins a Guardiola de Berguedà) i



Un racó de la Plaça Major amb la Roca Roja al fons.
ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

escultors Manolo Hugué i Enric Casanovas i el pianista Carles Vidiella. També era l’indret escollit pel doctor Jacint Raventós per enviar els seus pacients convalescents atès que, si bé el poble amb prou feines tenia infraestructura pels malalts, sí que tenia (i encara té) “bon aire, aigua bona, bona llet i bona carn”. A més d’un paisatge aclaparador de tanta bellesa, un clima fred i sec i, per estar situat a la vessant meridional del Pirineu, una atmosfera pletòrica de llum solar. El sud de Catalunya va ser substituït així pel nord, però Picasso es va trobar amb un paisatge natural i humà molt semblant al que buscava, perquè els pobles de muntanya, com els de mar, sempre tenen s’assemblen entre ells, per més que estiguin ubicats en geografies llunyanes.

vuit hores de matxo menat per un tragner, llavors l’únic mitjà de transport fins al poble. De ben segur van fer el viatge en dos dies, un per al tren i un altre per al matxo. Els arreus d’aquest es van haver de repartir entre les natges de Fernand, els baguls i un cadell de fox-terrier de menys de tres mesos que els havien regalat a Barcelona i que difícilment podria, per la seva curta edat, fer tot el viatge caminant. L’estiu de 1906 va ser molt plujós per aquests voltants, així que segurament devia ploure durant el viatge. La companya de Picasso no deuria estar molt contenta, sobretot tenint en compte que no estava molt acostumada a muntar en matxo (ni tan sols a cavall) i que els seus vestits eren estrictament urbans; després de vuit hores de viatge, mullada per l’aigua de la pluja i per la suor de l’animal, amb el cos entumit per una mala posició d’amazona, o potser pitjor, a cavall, el més

imaginable és que patís una crisi com la que va tenir en arribar a Barcelona.

“Gósol” és un topònim pre-romà, com molts altres de la comarca. De fet, probablement ja des del neolític hi havia un nucli habitat a la riba del riu, sota el turó de *Sant Genís*. En el moment de la construcció del castell, entre 1255 i 1288, aquest nucli es va desplaçar per posar-se sota la seva protecció. Els primers murs de la parròquia medieval, que es troba en el recinte del castell (situat a 1502 metres d’altitud) i està dedicada a Santa Maria, patrona del poble, són anteriors, datats a finals del segle X o a principis de l’XI. La carta de franquesa de la vila va ser atorgada pels barons de Pinós, Galceran IV i la seva esposa Esclarmonda, el 1273, setze anys després que catorze persones fossin detingudes per heretgia càtar i salvades per aquest mateix baró. De l’església en sobreviu amb dificultat la torre i del castell únicament en queden algunes restes de muralla.²

Al segle XVII, la població va començar a créixer i al segle XVIII, quan va començar a descendir tímidament des del turó del castell cap als prats centrals (situats a 1423 metres d’altitud), comptava amb quatre-cents deu habitants, gairebé el doble dels censats avui. L’església actual, dedicada també a la patrona, va ser consagrada el 1892.

El 1906, el descens de les cases cap als prats estava molt avançat. El poble ja tenia la forma d’amfiteatre que té ara, allotjant en un braç el barri de l’Obaga i en l’altre el del Solei, amb la plaça major al centre. Hi havia cases molt grans o cases molt petites, sense terme mig, que confrontaven (com fan avui) unes amb les altres en una estranya juxtaposició de plans entretallats amb teulades multidireccionals. Gósol tenia aleshores uns set-cents trenta habitants, el que suposa el triple dels censats actualment.

El poble està voltat d’una muralla de muntanyes, cadascuna de les quals té un perfil peculiar. Al nord-est s’ubica el *Pedraforca* i al nord la *Serra del Cadí*, que deriva

cap al sud en les serres del Verd i d'Ensija. Totes aquestes estaven i estan poblades per una flora i una fauna prodigioses.

A finals d'un maig plujós i fred com va ser el de 1906, les muntanyes podien arribar a tenir neu als seus cims, una neu terminal, molt pastosa, sobre la que es gelava de matinada el que s'havia fos al migdia. Pel que fa a la pluja, devia baixar, com totes les primaveres, des de la Serra del Verd a manera d'una boira espessa que primer retalla les ruïnes del castell contra un fons blanc i després l'engoleix. Aleshores les distàncies desapareixen, els arbres es vesteixen de gris fosc i emergeixen sobre el mantell emblanquinat com escultures misterioses. Les roques i els animals es tornen del mateix color i les cases semblen de mercuri. Només les esquelles de les vaques i un esmorteït piular dels ocells trenquen el silenci letàrgic d'aquesta boira que cala fins als ossos, gairebé més que el gel de gener. Els arbres de *Costa Freda* semblen destil·lar la resina de carbó, i les roques s'omplen de regalims negres.

Quan la boira s'aixeca es concentra en núvols immensos, blancs i liles. Entre ells passen els finíssims raigs de sol que van tornant poc a poc el color als prats, que acaba per ser tan intens que sembla decididament artificial. Pot arribar a passar que els cels de les serres del Verd, del Cadí i del Pedraforca siguin d'un negre profund de tempesta i que simultàniament el poble estigui il·luminat per un sol tan intens i estrany com la llum dels focus d'un enorme escenari.

En aquesta època de l'any el sol surt pel Verdet, una vessant que s'ubica a la part meridional del Pedraforca, comença a pondre's per Costa Freda i desapareix pel Cadí. Bastant abans de la seva sortida, la Serra d'Ensija s'il·lumina fins al seu primer terç amb una llum rogenca que s'estén per la dreia fins l'anomenat Coll de Gósol i més enllà fins el terç superior de la Serra del Verd. El poble es desperta per Costa Freda, que va derramant resplendor com si fos un líquid de vida fins tenyir



de taronja surrealista les teulades primer del barri del Castell i després de la Guàrdia. Tant de matinada com al vespre el sol cau sobre el cim del Pedraforca cobrint-lo amb una resplendor que sembla fer emergir lava de la seva enforcadura i enforteix el seu aspecte totèmic.

Maig, juny i la primera meitat de juliol són els mesos en que aquest paisatge té les olors més intenses. Tot i que el poble està a mil cinc-cents metres d'alçada, queda a ple sol perquè està situat a la vessant sud del Pirineu i perquè, tot i estar al bell mig de les muntanyes, no hi queda enclotat. Té un aspecte estrictament meridional i un clima que suavitza els rigors de l'elevada altitud. Això permet el creixement de farigola, romaní i espígol, que tenen un aroma menys intens que el de les herbes de la plana, però amb un matís d'aire de neu que els dona una peculiaritat inequívoca i netament preferible pels olfactes més delicats. L'olor d'humus, especialment intens de matinada, actua com a base de la resta de les olors, i és reforçat per l'aroma dels bolets de temporada, bàsicament pels moixernons i per les múrgoles.

Al juny es recullen les herbes medicinals. La nit de Sant Joan és al Pedraforca la gran nit per a moltes coses, entre elles la recollecció d'aquest tipus de plantes, amb gran tradició a la comarca. La til·la tranquil·litza només en olorar-la; de fet en aquestes dates és gairebé perillosa perquè, quan la seva flor comença a obrir-se al sol, embriaga pituitària i idees amb una enorme facilitat. A més hi ha

Un dia d'hivern traient el bestiar amb el Cadí al fons. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

àrnica, cua de cavall, camamilla, una deliciosa xicoia, un suau estramoni que no acaba d'exercir els seus efectes al·lucinògens, sajolida, flor de saüc, ortiga blanca, menta i prímula.

Els camps cultivats, que el 1906 eren majoritàriament de blat i actualment són de farratge, tenen en aquesta època de l'any un verd vigorós. L'herba creix tan ràpidament a finals de maig que sembla aixecar-se davant els ulls; a finals de juny arriba fins a l'altura dels malucs i quan fa vent sembla galopar sobre ella mateixa. Té esquitxos d'orenga de flor encara tancada granat pàl·lid, i les guatlles s'ajupen freqüentment per les zones més espesses. Quan plou, l'herba s'ajau, però s'alça miraculosament sota la carícia dels primers raigs de sol. Serà segada, disposada en rems i girada diverses vegades a ple sol per assecar-la, més tard serà disposada en feixos i emmagatzemada en pallers que s'omplen de l'olor més eloqüent de l'estiu pirinenc. Pel que fa a l'herba salvatge de les vores dels camins o dels boscos, en aquesta època de l'any creix al voltant de la de l'any anterior, morta pels rigors de l'hivern.

Els horts, els molts que hi havia abans i els pocs que hi ha ara, s'allotgen en *feixes*, muralles de pedra calcària que roben petites franges horitzontals a la verticalitat de la muntanya i que s'omplen amb terra enriquida amb adob d'ovelles, cabres, vaques, bur-

ros i mules. El 1906, com havia passat molt abans i passaria molt després, algunes famílies que no tenien animals haurien de recórrer a l'extracció d'adob dels nius de les garses penjats de les parets del Pedraforca. Aquestes *feixes* són el testimoni de la pobresa i de les exigències de la subsistència en un terreny i un clima molt poc dotats per a l'agricultura. A principis de juny es llauren per sembrar els trumfos, que es recolliran entre setembre i octubre. Quan està acabada de remoure, la terra sembla pòsit de cafè. El sol dels migdies la va torrant i fa sortir el millor d'ella per acollir aquests tubercles que acompanyen cebes, cols, alls, apis, mongetes verdes i enciams, a més de les estoiques escaroles, les úniques que són capaces d'aguantar els primers freds de la tardor.

A principis del segle XX, Gósol era un matriarcat (i continua sent-ho). Els homes en l'edat de treballar eren en la seva majoria esquiladors, cardadors de llana, traginers o segadors, tots oficis itinerants. Els primers estaven fora des de Sant Miquel fins a Pasqua, els traginers sempre que hi havia ocasió i els segadors des de principis de juny fins el dia de Santa Margarida, el 20 de juliol, la festivitat més pròpia del poble, tot i que no coincideixi amb la festa major. De fet, Margarida és el nom femení més abundant a Gósol i aquest dia els gosolans van en peregrinació fins a l'ermita dedicada a la santa, a un quilòmetre del poble en el camí que porta cap a la serra del Verd.

Entre els homes que no tenien oficis itinerants, la majoria eren bé pagesos bé contrabandistes, o bé les dues coses a la vegada. El poble a més tenia mestre, capellà, sabater, ferrer, alguns fabricants de teules, sastre, espardenyer, llauner, fuster, alguns paletes, matalasser, xocolater, un comerciant d'oli i un carter.

Picasso es va trobar com peix a l'aigua en un lloc tan ple de dones, ja que tant la seva infantesa com la seva adolescència s'havien desenvolupat en mons gairebé estrictament femenins. Però les dones gosolanes eren molt diferents a les

de la seva infantesa malaguenya o la seva adolescència barcelonina. A Gósol, Picasso descobrí dones que no sabien què era la vida burgesa, ni la vida bohèmia. Unes dones de cos i de planta fortes, capaces de realitzar les feines més dures del camp, mentre anaven tirant en una estricta economia de subsistència, moltes vegades propera a la pobresa, fet que ell no va conèixer a les cases d'Horta de Sant Joan. A més de cuidar-se

més que un paisatge interior que un paisatge exterior, va ser un estat d'ànim. De fet, els paisatges exteriors mai van influir en el pintor malagueny, qui només es deixava dominar pel seu ímpetu interior.

Quan no estava pintant, el jove artista passava les seves tardes fent trampes en les interminables partides de cartes de *Cal Tampanada*, la fonda on s'allotjava, acompanyat pels contrabandistes



Grup de joves ventant el blat a l'era d'una casa gosolana. Dècada anys 1960. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

dels nens i dels vells, durant els mesos d'absència dels homes, les dones gosolanes s'ocupaven de cases, animals, horts i prats, i a les tardes d'hivern teixien mantes de llana molt conegudes a tota la comarca.

Segons el testimoni d'una bona quantitat d'olis, dibuixos i guaches, una d'aquestes dones, jove, alta i d'una bellesa rotunda, a qui Picasso anomenava *Hermínia*, va travar una amistat intensa amb el pintor i pot ser també amb Fernande. Picasso, a més de dedicar-li trenta-tres dibuixos, va plasmar el seu rostre a *La dona dels pans*, que s'ha convertit en la icona de l'especial feminitat gosolana i per extensió en la icona del poble.

Picasso va ser feliç a Gósol. El poble li va donar la calma i la placidesa perquè pogués donar volada al que portava a dins. Gósol, per tant, va ser per Picasso,

i buscant fòssils. L'amo de Cal Tampanada era Josep Fondevila Foix, un antic contrabandista de noranta anys però en plena forma, tan prim de cos com sec de tracte. No obstant, i com per art de màgia, va brindar al pintor un afecte completament insòlit, que segons totes les evidències va ser mutu, atès que Picasso li va fer diversos retrats, alguns d'ells inclús despulat. Però no només això. Josep Fondevila, sense saber-ho, tindria molt a veure amb l'art modern: Picasso, treballant i retreballant el seu rostre, va arribar a la solució plàstica de la màscara, que tanta incidència tindria en la nova estètica i, de fet, en tots i cadascun dels seus autoretrats, fins al punt que, al final de la seva vida, les imatges que va realitzar Picasso d'ell mateix s'assemblaven a les de l'hostaler, com si hagués vampiritzat el seu físic, la seva vellesa i la rusticitat del seu esperit.

Segurament, al principi Picasso i Fernande no tenien previst

quedar-se a Gósol tant de temps com ho van fer, aproximadament unes onze setmanes. Donen testimoni d'això les cartes de Picasso a Enric Casanovas, la persona que més havia insistit per què es desplaçés a Gósol. L'escultor li havia promès que aniria al poble uns dies després d'ell, però això no va ser possible perquè la seva mare va emmalaltir. Picasso el va escriure insistint perquè comprés utensilis a la pintura, i fins i tot per a la talla; per la seva part, Fernande li demanava una ampolla d' "Eau de Chipre", el seu perfum preferit, que al semblar no va deixar d'utilitzar mai en la seva aventura pirinenca. La carta del vint-i-set de juny, que recull tots aquests aspectes, escrita mig en castellà mig en català i plena de faltes d'ortografia, és un testimoni molt entranyable de totes aquestes peticions.³

Aquestes cartes sembla que deixen entreveure que la parella havia anat al poble per una estada curta i van acabar decidint quedar-s'hi més temps, fet que es va convertir per a Picasso en un problema d'abastament de materials i per a Fernande en una greu incomoditat cosmètica. D'altra banda, la manera que tenia Picasso de firmar aquestes cartes, com *Pau* o *Pau de Gósol*, insinuen entranyablement la raó de la prolongació de la seva estada: la seva feliç adaptació al lloc, poc a poc compartida per la seva companya, encantada amb el prodigiós canvi d'ànim de Picasso, que havia passat de la inestabilitat a l'equilibri. Cal insistir que l'adaptació de Fernande va ser gradual, atès que al principi no se sentia gaire a gust, tal i com testimonien aquestes gracioses cartes a Apollinaire, que són essencials per la datació de l'inici del període gosolà.

Les cartes deixen constància de la fascinació de Picasso i de Fernande pels balls dels diumenges a la tarda i les diverses festes estiuenques, que deurién resultar a la parisenca ben exòtics. La més curiosa per allà deuria ser la que se celebrava durant la nit i el dia de Sant Joan: el vint-i-tres de juny alguns homes del poble camina-

ven fins als prats de la Serra del Verd, a uns deu quilòmetres de la zona habitada, on els pastors guardaven els ramats durant l'estiu. Allà munyien les cabres i les ovelles i al dia següent baixaven la llet en cubes fins a la plaça del poble, havent repartit abans una bona part entre els veïns; allà ballaven entorn de la cuba unes danses amb certes ressonàncies d'un antic ritus de fertilitat i de prosperitat.

Respecte al final de l'estança i la tornada de la parella a París, hi ha una carta de Picasso a Léo Stein del disset d'agost enviada ja des de la capital francesa, en la que el pintor explica que està treballant en *Composició: los payeses*. Això vol dir que, gairebé amb tota certesa, Picasso i Fernande van marxar de Gósol el dia de Santa Maria, això és, el quinze d'agost, probablement de matinada. De nou, com en el cas d'arribada, els historiadors construeixen una narrativa de la malaltia, pretenent que partiren inesperadament i precipitada perquè al poble hi havia una febre del tifus que va afectar a una néta de Fondevila que tenia deu anys: Picasso estaria encara massa marcat per la mort de la seva germana Conchita, de diftèria als vuit anys, i hauria patit un atac d'hipocondria. Però els arxius del poble no revelen res d'aquesta epidèmia: ningú va morir el 1906 de febres del tifus, ni a l'hivern o a la primavera següents, i ni Fondevila tenia una néta de deu anys, sinó una néta de cinc anys que es deia Lola i que es va quedar amb un vestit blau de Fernande com a record.

Al meu parer, Picasso i Fernande van marxar perquè el viatge pictòric havia acabat, perquè el desarrelament artístic del jove pintor havia desaparegut amb la trobada d'unes solucions plàstiques que ja no tindrien tornada enrere, i probablement perquè, essent molt impetuós, li van venir les presses per tornar al seu lloc de treball i poder desenvolupar aquestes solucions en el que tenia inacabat i en el que havia de venir. I se'n van anar de matinada perquè no hi havia més remei que fer-ho així, ja que els esperava

un viatge ben llarg, tal i com es recull a l'última pàgina del *carnet català*: de Gósol a Bellver de Cerdanya en mula, que significava una travessia d'unes nou hores, passant d'una vessant a una altra del Cadí pel Pas dels gosolans, un coll a dos-mil quatre-cents metres l'alçada; de Bellver a Puigcerdà en diligència, de la mateixa manera que de Puigcerdà a Aix-les-Termes, on prendrien el tren cap a París. Al marxar, Picasso pensava que tornaria a Gósol, i així ho deuria prometre a Fondevila, a qui va deixar-li com a penyora estris de pintor. Si bé, la promesa no es va complir mai més, Gósol va quedar per sempre instal·lat en l'ànim de Picasso com el lloc on va iniciar la seva peculiar ruta cap a la modernitat.

2. L'art de Picasso a Gósol

El catàleg gosolà contempla 302 treballs. Entre ells hi ha vint olis, un dels quals es va realitzar entre París i Gósol (*Composició: els pagesos amb bous*) i dos dels quals es van començar a París abans d'anar a Gósol i es van acabar a la tornada (*El pentinat* i *Retrat de Gertrude Stein*). Hi ha trenta-tres guaches, alguns de tècnica mixta (amb aquarel·la, llapis o tinta), de vegades d'identica qualitat als olis o inclús superior. La resta són aquarel·les, dibuixos a llapis o a tinta i dues escultures amb fusta de boix. Les primeres obres modernes de Picasso sorgeixen al bell mig d'aquesta intensa producció. Es tracta de *Fernande ajaguda*, *Fernande amb mocador*, *La dona dels pans*, el *Retrat de Josep Fondevila* (que li donaria la solució del *Retrat de Gertrude Stein*) i *L'Harem*, precedent immediat de *Les demoiselles d'Avignon*.

2.1. L'experimentació amb el naturalisme, el classicisme i el primitivisme

La vertiginosa recerca que Picasso va realitzar a Gósol cap a un nou llenguatge plàstic pot presentar-se discursivament en tres moments. El primer és el del naturalisme, i reuneix una sèrie d'obres de simple exerci-



tació mimètica o caricaturesca. Segurament es va realitzar en paral·lel als altres dos moments, a mode de descans ocasional de la intensíssima dedicació exigida pels nous camins de recerca. El segon és el del classicisme, en el sentit de requeriment d'un nou ordre de monumentalitat i de rotunditat de les formes, d'hegemonia de la figura humana, d'emfatització de l'estructura i de la construcció pictòrica com a fonaments d'una nova ficcionalitat. Certament, Picasso, immers en el bloqueig pictòric a causa del retrat de Gertrude Stein, es refugia en arribar a Gósol en el classicisme més disciplinat. El pintor de seguida reprendrà certa seguretat i es posà a jugar d'una manera desenfadada amb els recursos clàssics, donant-los-hi nous modes i experimentant sense por però amb pressa algunes solucions plàstiques, rebutjant les dolentes i retenint les millors. El moment del classicisme resulta ser, així, un tram versàtil, amb diversos senders que s'entrecreuen i es confonen, alguns per quedar

Sortida de Gósol en direcció a Berga amb el Portet al fons. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

resolts, altres per derivar en el tercer moment, el primitivisme, que resulta ser unidireccional, ferm, vertiginós i definitiu. El joc es converteix aquí en una precipitació de troballes aclaparadores que donaran fonament a la modernitat de Picasso, esgrimida en una paradoxa només terminològica (com en tants altres artistes), des de l'adopció més entusiasta d'una certa estètica primitiva. Cézanne queda aquí reverenciada com a mestre primitiu d'un nou llenguatge: el de la interpretació obstinada d'allò que és *original* com a allò que és *originari*.

Classicisme i primitivisme configuren així una pintura reflexiva i mediata. Com el mestre provençal, Picasso no pinta a Gósol el que veu ni el que sent, sinó que genera una gramàtica de formes que té com a objectiu principal la revolució de l'espai pictòric perquè la pintura sigui

definitivament "pintura" i no un mecanisme de representació que pogués pretendre, estúpidament, competir amb la fotografia.

Amb aquest propòsit, definidor de l'art modern, Picasso opta per accentuar deliberadament els procediments constructius de la ficció pictòrica per l'aspecte inacabat dels seus treballs i per l'hieratisme, l'estereotipació i l'absència d'anècdota de la tradició plàstica de l'art primitiu mediterrani. Tots aquests recursos li ofereixen, tant en el moment clàssic com en el del primitivisme, respostes cada vegada més simples a qüestions cada vegada més complexes. Així, els baixos relleus egipcis, els *kouroi* preclàssics, les ceràmiques gregues, les escultures dòriques, els frescos pompeians, les dames ibèriques i les verges romàniques són reinterpretades a Gósol per una mirada rabiosament moderna que aconsegueix fer-los fructificar en solucions plàstiques que abandonen definitivament l'il·lusionisme que l'art occidental havia comportat des del Renaixement, donant lloc a plantejaments pictòrics plenament avantguardistes des de la reflexió plàstica més radical.

2.2. Primeres troballes de la modernitat picassiana: Icones, estereotips, escenaris i figures

Picasso va ser quasi sempre un artista figuratiu. Més específicament, gran part de la seva obra està consagrada de manera obsessiva a la figura humana, com la dels millors pintors de la tradició. No obstant, un fet tan conservador com aquest va ser el banc de proves d'una de les majors revolucions pictòriques de l'adveniment de la modernitat. A Gósol, el treball sobre la figura humana apareix com a lloc segur on relaxar els desassossecs pictòrics i buscar noves solucions plàstiques. D'altra banda, algunes de les figures es converteixen per primera vegada en l'obra de Picasso en *icones*, aspecte essencial per a l'elaboració de la seva peculiaritat modernitat. El terme *icona* té aquí un sentit fort: no atenen a conces-



sions ni a conjuntures, tenen una estètica rotunda i extremadament simple i estereotipada i són de fàcil record visual, tenen la capacitat de deixar petjades a la memòria visual. Seran, fundacionals del treball picassà dels dos anys i mig següents i la seva empremta podrà seguir-se fins a les obres finals. I és que únicament la conversió de les figures en icones podia ajudar Picasso a abandonar la narrativitat i la bellesa, àncores que el fixaven a la tradició. La icona allibera de l'eloqüència i de la descripció, de l'anecdòtic, l'expressiu i l'esteticista; no *representa* res, sinó que *fa present* alguna cosa, en aquest cas el propi procés de la pintura al seu camí d'auto-reflexió i autoafirmació.

El procediment icònic desenvolupat a Gósol com a recerca plàstica és d'una lucidesa implacable. Així, les figures s'estereotipen cada cop que troben una solució plàstica que satisfà les exigències picassianes per a la construcció del nou llenguatge. Algunes de les estereotipacions més eficaces de Gósol, que quedaran per a la producció posterior de Picasso, són:

1. L'alçat. S'estereotipa a partir de les maternitats del *carnet català*.

2. Els dits índex i polze, des-

mesuradament grossos. Es troba a *Dos adolescents varons*.

3. El clatell, un motiu subtilment eròtic que, si bé ja el trobem a *Noia d'esquenes assentada tocant-se el peu*, es tipifica solemnement a *Tors de noia*. Consisteix en una presentació del clatell amb el cabell normalment a mig recollir (en el cas que es tracti d'una figura femenina, que és el més freqüent) i mostrant un quart del rostre, el suficient per ressaltar l'esquerda d'un ull que no es veu i una orella.

4. Els peus, desmesuradament grans i de traçat molt rústic respecte a la resta de la figura, sense fer distinció de grandària entre uns dits, que es delimiten amb un contorn molt gruixut i es disposen a la mateixa línia horitzontal; es troba ja a *Noi nu*.

5. Les celles, com a simple arcada perfilada sobre de l'ull, ja apareix a *Cap de noi*.

6. Les parpelles, estandaritzades en el mateix lloc.

7. El nas, que dibuixa una "Z" unint una cella, la paret nasal i una de les aletes del nas. Ja està en *Tres nus*, però s'estandaritza definitivament gràcies a la intervenció de l'estètica romànica.

8. Les guies, que uneixen el centre inferior del nas amb el centre del llavis superior. Apareixen

Jove amb una carreta carregada de joves gosolanes davant de Cal Cinto. Dècada anys 1930. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

ja a *La toilette amb fons clar*.

9. La vulva, que dibuixa el sexe femení com un simple triangle, s'estereotipa a partir d'aquest mateix oli.

10. Els ulls, com a dos ovals foscos es tipifiquen a partir de les dues talles de boix, la d'aire romànic, *Talla de Fernande*, i la d'aire gauguinià, *Nu amb els braços aixecats*.

11. L'oval, forma del rostre emmarcada per un mocador a tipus de tocat ibèric

A Gósol Picasso ja no pinta escenes sinó escenaris, és a dir, entramats de ficció que s'enorgulleixen de les seves tramoies i les mostren amb ostentació. Són àmbits purament pictòrics que acullen primerament a figurants que no representen res sinó que actuen, que construeixen i posen en joc el sentit de la pintura autònoma. Aquests figurants aniran adoptant modes de maniquins, de titelles, d'efigies, per acabar estereotipant-se com icones del nou primitivisme. Són figurants que resolen la construcció de l'es-

pai escènic des de l'autisme més radical, ubicant-se en una austera presència a manera de posat, i en una coreografia de gestos molt allunyats de l'espontaneïtat, que es precipitaran en l'anonimat de la màscara, i que alliberaran l'art d'anècdotes i manierismes tot retornant-li la facultat de retrobar-se amb allò que és essencial.

El objectes de les natures mortes ja juguen aquest paper a Gósol. En aquest sentit no hi ha diferència entre aquests objectes i les figures humanes. Ni uns ni altres estan morts, però tampoc estan vius, perquè s'erigeixen des de la més estricta *ficcionalitat* pictòrica. Bols, gerres, florers, lleteres, càntrirs, porrons..., objectes quotidians de qualsevol taula o lleixa del poble. Tanmateix, els de Picasso no són objectes d'ús, com tampoc són objectes simbòlics en el sentit que es transcendeixin a si mateixos. Tal com els objectes, les flors i les fruites de Cézanne, els de Gósol són elements exclusivament pictòrics, i l'únic que pretenen és avaluar la seva potència constructiva en la nova *ficcionalitat* plàstica. Es presenten sols, en duet, en tercet, en grup, com ho faran les figures humanes. Picasso es limita, amb ells, a experimentar com ha de construir un espai pictòric substituint els mecanismes il·lusionistes per la relació entre figures que es limiten a *ser presentades* plàsticament.

D'igual manera, les figures humanes es presenten en solitud (per exemple, en *Tors de noia*, *La dona dels pans* o *Fernande ajaguda*), en parelles (*Dos adolescents homes*, *Els adolescents*, les dues versions de *La toilette*), en grups de tres (*Tres despullats*) o de sis (*L'harem*). Les figures solitàries fructificaran clarament en *El retrat de Gertrude Stein*, mentre que el grup de sis ho farà amb *Les demoiselles d'Avignon*, que en perdrà una. Els grups de dos són els que més rellevància tenen en els mesos que conduiran al gran oli de 1907, convertint-se en la modalitat privilegiada per a l'experimentació.

Aquestes són figures majoritàriament nues, perquè el nu és per a la tradició l'inici de tota plàstica. De fet, enlloc de dir que Picasso

exercità a Gósol pictòricament el nu, cal dir que el nu l'exercità a ell, el portà a començar de nou, a oblidar el que volia deixar enrere i tornar a tenir suficient fermesa per tirar endavant. Ja d'aquesta mena foren els nus d'Holanda del 1905, monuments d'experimentació plàstica enmig dels nus esteticistes de l'època rosa; i si aquells no van acabar amb aquests, és perquè no van aconseguir seu prou insistents en aquell moment.

Dos tipus de nus centren l'atenció de Picasso en aquests moments: el del cos adolescent en els seus dos sexes i el de la dona jove de sensualitat domèstica. En el que es refereix als dos adolescents, sempre anònims, comencen molt vinculats a l'època rosa, sent una mica hermafrodites, i a Gósol es van sexuant fins a convertir-se en joves plenament sexuals. Els més graciosos iconogràficament parlant són els dels *Dos adolescents homes*, que citen disciplinadament els motius del kouroi i de l'*spinari*.

Per la seva banda, el nu de la dona jove de sensualitat domèstica està treballat a partir del model de Fernande. Aquest tipus de sensualitat es concentra en tres motius iconogràfics freqüents durant una època en la qual la mirada masculina s'allunyava dels erotismes més exòtics per concentrar-se en els més quotidians, sempre sota el tamís del *voyeurisme*. Els tres motius es poden designar amb la *trilogia del tocador*: Fernande pentinant-se, Fernande mirant-se en un mirall de mà, Fernande fent-se la toilette. Els tres convergeixen a *L'harem*, on s'afegeix un quart motiu, que és el de Fernande desemmandrint-se. Aquest últim és en realitat una variant del que designo com *alçat tipus*, que presenta la figura com un o dos braços alçats darrere del clatell i normalment arreglant-se el cabell, segons el llegat d'Ingres, redescobert per la incipient modernitat parisenc a en el Salon Automne de 1905. La *trilogia del tocador* i l'*alçat tipus* es troben de vegades en altres personatges, també en homes, o bé es canvia de posició, posant-se en horitzontal

enlloc de vertical, com a *Fernande ajaguda*. Es practica també el desdoblament iconogràfic en dues figures: Fernande amb el mirall, a les dues versions de *La toilette*, on una noia aguanta un mirall i una altra es contempla mentre s'arregla el cabell; Fernande pentinant-se, a *El pentinat*, oli en el qual una dona jove pentina a una altra.

A més dels motius dels adolescents i de la sensualitat domèstica de Fernande, Picasso treballava a Gósol insistentment a partir de dos models. El primer és una jove del poble a qui ell anomenava *Hermínia* i a qui li dedica molts dibuixos que deriven en *La dona dels pans*, i que iconogràficament es consagren al treball del rostre emmarcat en un mocador a tipus de dama ibèrica, aspecte

Vista de la torre del Castell de Gósol. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL



que també s'estendrà al rostre de Fernande. El segon és Josep Fondevila. A partir del seu rostre Picasso esgrimirà, per una banda, la troballa fonamental per la seva anada peculiar cap a la modernitat: la màscara i, per altra, la pauta bàsica dels seus autoretrats des del seu retorn a París fins als últims anys de la seva vida.

Més enllà dels motius esmentats, hi ha algunes curiositats iconogràfiques amb molta gràcia estètica. La primera és la de Fernande tallada com si fos una verge romànica, que donarà lloc a no poques solucions plàstiques. La segona, les *maternitats del carnet català*, úniques en el panorama gosolà i les últimes en la producció picassiana durant una llarga temporada. Són curioses perquè presenten la iconografia de la maternitat d'una manera nova per Picasso: mares estirades al costat de les seves parelles amb aspecte de fer la migdiada, sigui amb el nen als braços, sigui en posició fetal amb el nen a la falda.

La tercera curiositat iconogràfica correspon precisament a una d'aquestes maternitats del carnet català, on la figura de l'home és substituïda per una dona amb sexe masculí, apuntant els motius de la virago i de l'hermafrodita. De fet, Gósol, era llavors i continua sent un matriarcat; Picasso hi descobreix la feminitat forta, resistent, treballadora del camp i regent de la casa i de la hisenda, bregant de sol a sol amb bous, mules i homes, pel que no és estrany que la seva comprensió de la feminitat comenci a canviar, i la seva iconografia femenina afegeixi als rols maternal o eròtic el tema de la dona forta. *La dona dels pans*, icona de Gósol per excel·lència, té molt de tot això, com ho tindrà el *Retrat de Gertrude Stein* i com ho heretaran amb estridència *Les demoiselles d'Avignon*.

La quarta i última curiositat iconogràfica és el de *La noia de la cabra*, oli amb una elegància dòrica que presenta a una noia en un dels posats de la *trilogia del tocador*, concretament la del pentinat, acompanyada amb un nen al seu cantó esquerra i per un boc, a la seva dreta; es podria tractar d'un cop d'ull a les llegendes sobre bruixes del Pedraforca i del seu voltant.

Tots aquests estereotips i curiositats van derivar immediatament al *Retrat de Gertrude Stein* i es van repetir febrilment en els treballs dels mesos de gestació i naixement de *Les demoiselles d'Avignon*. Va ser així com les figures humanes des les obres gosolanes es van convertir en icones fundacionals de la modernitat, i va ser així també com Picasso va abandonar per sempre la pintura tradicional per realitzar els més gestos plàstics requerits pels nous temps de l'art.

2.3. L'ocre, el color de la pell

La paleta de Picasso és de natural discreta, per molt que en alguns moments de la seva obra s'ompli de color. Té una forta tendència a la monocromia i a les més subtils gradacions de to, i en certes

ocasions sembla que la seva tasca principal sigui la seqüenciació infinitesimal d'espai cromàtics monocroms.

Després d'una primera època de joventut i aprenentatge, vinculada en els seus últims episodis a l'estètica modernista de Barcelona i concretament al grup d'artistes i intel·lectuals que freqüentava *Els Quatre Gats*, la narrativa sobre Picasso acostuma a presentar una "època blava" (1901-1904) i una "època rosa" (finals del 1904-mitjans 1906) atenent al color predominant del moment. L'estiu de 1906 respondria a la designació de l'època ocre, ja que aquest color és omnipresent a la producció gosolana. No cal obviar que el terme "època" resulta una mica exagerat donada la brevetat de l'estància, per més que la producció fos molt gran. Els especialistes més audaços l'han anomenada "època terrenal", mentre que els més miops l'han inclòs en l'època rosa.

Respecte a aquesta qüestió és oportú recordar que quan Picasso i Fernande es van desplaçar a Gósol no pensaven quedar-s'hi tant de temps, de manera que el pintor deuria portar molt poc material, aspecte que reduiria la seva paleta a la mínima expressió, afavorint així la monocromia.

No es pot dir que a Gósol Picasso pinti els seus guaches i els seus olis amb ocres, com si primer fos el dibuix i després el color per omplir, sinó que es dedica a modelar una matèria primigènica que és el color ocre, com Rodin i Camille modelaven amb els seus dits les seves escultures de fang abans que fossin de marbre o bronze. De fet, és curiós veure com algunes d'aquestes escultures són afins a l'estètica gosolana.

Així, els llenços i papers de Gósol s'omplien primer d'un to ocre, la majoria de les vegades fent aigües, i amb variacions tonals que feien emergir les figures, que aconseguen emancipar-se del fons només gràcies a la rotunditat dels contorns, moment essencialment pictòric enmig de tant modelatge. Castanys, vermells venecians, safrans, marrons



Un ramat d'ovelles en el camí que va fer Picasso cap a Bellver de Cerdanya, als voltants de la font de la Roca. ARXIU AJUNTAMENT DE GÓSOL

ferrosos, colors de flama, de brasa ...; la gamma tonal del color més càlid de tots sembla efectivament infinita en aquestes obres, tant que Picasso no necessitava més per treballar els nus que el portarien a l'emancipació de la seva pintura.

Alguns historiadors han insistit a atribuir el paisatge i als teulats de Gósol aquesta omnipresència de l'ocre en els quadres de Picasso. Inclús hi ha qui s'ha atrevit a dir que van ser el resultat de la fascinació del pintor pels pans que les noies portaven al cap. La crosta dels pans que es fan a Gósol tenen efectivament color de crosta, com les teules tenen color de teula. És clar. Les cases, moltes de les quals ara són ocres, el 1906 eren de pedra grisa, de la que es poden veure les restes al *Castell*. Pel que fa al paisatge, d'ocres només n'hi ha al *Coll de la Trapa* i al pujada del *Molí*; pot ser que Picasso els utilitzés algunes argiles per a "allargar" la seva minsa provisió de tubs de color. La resta és una terra de color terra com la que hi ha a tot el Pirineu, entre marró clar i gris pedrós en els camins que condueixen als prats, i el color humus en els senders del bosc; les muntanyes són verd fosc pels matins i blau fosc per les tardes, i l'herba és d'un verd de vida.

Ara bé, Picasso no era un artista que busqués inspiració en el paisatge. Va pintar amb ocres a Gósol com ho hagués fet al bell mig de les neus siberianes. L'ocre estava, llavors, dins seu, com tot el que va fer abans i després; les seves raons van ser rigorosament pictòriques. Així, aquest color era l'únic estrictament adequat per a l'experimentació gosolana amb figura humana: si aquest és el grau zero de la plàstica, aquell és el grau zero del color, perquè és el color de la pell. Normalment, quan l'art busca l'essencial després d'un període manierista torna disciplinadament a la pell.

Com a curiositat cromàtica, cal assenyalar l'aparició d'un nou blau a la paleta Picassiana, que es podria designar com a *blau Gósol*, perquè s'ubica clarament en la producció gosolana, sense existir abans i sense estendre's d'una manera ostensible posteriorment. És un blau com el que s'utilitzava i encara de vegades s'utilitza al poble per emmarcar les finestres per la seva part exterior, a les façanes. A diferència de l'ocre, aquest blau no té unes raons plàstiques de ser grau zero de res ni de ser un aspecte essencial en l'experimentació del moment; en aquest sentit, és possible que, en aquest cas, l'entorn sí que hagi influït en un cert joc estètic. És un blau aigualit, que va del blau pàl·lid fins el anyil, que de vegades deixa endevinar l'ocre sota i que es concep com una única audàcia cromàtica al bell mig de

la monocromia. El resultat de la seva combinació amb els ocres és d'un bon gust immillorable, i sembla voler acompanyar i fer més digerible la cruesa de certs experiments, sobretot quan s'inicia el tram del primitivisme. Els treballs on es pot apreciar millor aquest contrast són *Bol, gerra i lletera*, *Toilette amb el fons clar*, *Fernande amb la mantilla i el Pedraforca al darrere*, *Fernande amb mocador al cap* i *Fernande ajaguda*. El *blau Gósol* aconsegueix en cada cas que el quadre no caigui per excés de pes cromàtic, i que les seves formes resultin constructives d'una manera molt més eficaç que el que hagueren estat en l'època monocromia.

La simplicitat de la paleta gosolana, amb els seus ocres i aquestes encertadíssimes aparicions del *blau Gósol*, és l'únic que la privilegiada intel·ligència plàstica de Picasso podia concebre pel procés de simplificació i estereotipació de les formes, que en cap cas hagués admès una profusió cromàtica generosa. Potser per aquesta associació picassiana entre l'ocre i l'austeritat cromàtica que a partir d'ara aquest color serà el regulador permanent de la paleta del pintor durant tota la seva vida.

Notes

- 1 Una primera versió d'aquest article es troba al llibre de Jèssica Jaques: *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid, Antonio Machado, 2007. L'autora és professora titular d'Estètica i Teoria de les Arts a la Universitat Autònoma de Barcelona; Eva Tomàs és gestora del patrimoni cultural.
- 2 Veure SINDREU, J., *Gósol*. Diputació de Lleida, Ajuntament de Gósol, Ed. Tallaferro, 1988.
- 3 Vegeu JAQUES, J., *Picasso en Gósol, 1906: un verano para la modernidad*. Madrid, Antonio Machado, 2007, pp. 32-36

Jèssica Jaques Pi

Traducció i assessorament sobre qüestions gosolanes: Eva Tomàs Gonfaus