

Picasso

 picasso.fr/es/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40

- [El periódico](#)
- [Los archivos](#)

Quando Pablo Picasso fue Pau de Gósol o el nacimiento del nieto de Cézanne

de Jèssica Jaques Pi Universitat Autònoma de Barcelona

índice

- [>> Tres razones simultáneas que expliquen ese renacimiento de Picasso:](#)
- [>> Pau de Gósol: una atmósfera cezanniana y una vida cotidiana primitiva. Pablo se convierte en Pau](#)
- [>>> salir de la crisis pictórica](#)
- [>>> Gósol, el escenario mágico.](#)
- [>>> Un nuevo lenguaje plástico](#)
- [>> La experimentación de Picasso con las dudas de Cézanne : Quince maneras de "ir al motivo"](#)
- [>>> Sintaxis cezanniana aplicada](#)
- [>> 3. De figuras a iconos: quince estereotipos incluida la máscara](#)
- [>>> Donde el arte triunfa sobre la realidad.](#)

[> Credits](#)



Fue en 1906 cuando Picasso abandonó los procedimientos decimonónicos todavía presentes en sus periodos azul y rosa para embarcarse en un viaje hacia su peculiar forma de modernidad. En el *Retrato de Gertrude Stein* fue donde experimentó con esa transformación, como cuenta su entonces amiga muy cercana al describir su “largo combate” de aquella época.

Picasso

picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-tres-razones-simultaneas-que-expliquen-ese-renacimiento-de-picasso



Fue en 1906 cuando Picasso abandonó los procedimientos decimonónicos todavía presentes en sus periodos azul y rosa para embarcarse en un viaje hacia su peculiar forma de modernidad. En el *Retrato de Gertrude Stein* fue donde experimentó con esa transformación, como cuenta su entonces amiga muy cercana al describir su “largo combate” de aquella época[1].


Ese “largo combate” tuvo lugar durante el invierno, la primavera y el verano de 1906, en el transcurso de un número insólito de sesiones de posado[2] que acabaron en mayo con la desaparición de la cara de Stein, y continuó durante la estancia de Picasso y Fernande en Gósol, un pequeño pueblo catalán en la vertiente meridional de los Pirineos. Su vuelta a París a finales de julio supuso, más que el final de un viaje, la confirmación de un renacimiento del artista, que para entonces ya había adoptado plenamente su peculiar modernidad. La finalización rápida y concluyente del retrato de Stein constituyó el primer hito de ese renacimiento.

El objetivo del presente artículo es proponer tres razones simultáneas que expliquen ese renacimiento de Picasso: su estancia en Gósol, su primer abordaje de las dudas de Cézanne y la fuerza creativa que la amistad desencadenó en él. Estas tres razones entrelazadas aparecen presentadas en tres secciones y ámbitos de investigación diferentes.

[1] Ver Gertrude Stein, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, en *Writings*, Vol. I, 1903–1932 (Nueva York, The Library of America, 1998), pp. 653–913, el texto en p. 713. Ver también Gertrude Stein, *Picasso*, en *Writings*, Vol. II: 1932–1946 (Nueva York, The Library of America, 1998), pp. 497–533, concretamente en pp. 502, 509–513. Al leer estos textos, el primero de 1932 y el segundo de 1938, hay que tener en cuenta que por esa época Gertrude Stein y Picasso se habían distanciado y ella había trabado amistad con Bernard Faij, que la escritora se estaba decantando hacia el petainismo y que los textos antes mencionados reflejan, en mi opinión, un cierto intento de recuperar algo perdido. Sobre la deriva fascista de Stein, ver concretamente el devastador trabajo de Barbara Will: *Unlikely Collaboration. Gertrude Stein, Bernard Faij and the Vichy Dilemma* (Nueva York, Columbia University Press, 2012). Ver también las siguientes obras, más condescendientes que la de Will: Edward M. Burns y Ulla E. Dido, *The letters of Gertrude Stein and Thornton Wilder* (New Haven y Londres, Yale University Press, 1996), p. 405; Luci Daniel, *Gertrude Stein* (Londres, Reaktion Books, 2009); Laurence Madeline, *Gertrude Stein, Pablo Picasso. Correspondance* (París, Gallimard, 2005), pp. 349–351; Nadine Satiat, *Gertrude Stein* (París, Flammarion, 2010), pp. 849–976; Diana Souhami, *Gertrude & Alice* (Londres – Nueva York, I. B. Tauris, 1991, reimpresión en 2010), pp. 221–40. Para una interpretación del *Retrato de Gertrude Stein* que analiza la identidad sexual en la relación entre el pintor y la modelo, ver Robert Lubar, “Unmasking Pablo’s Gertrude: Queer Desire and the Subject of Portraiture”, *The Art Bulletin* 79 (1997): pp. 57–84. Sobre la amistad entre Picasso y Gertrude, ver Hélène Klein, “Gertrude Stein and Pablo Picasso: In their Own Words”, en el catálogo *The Steins Collect. Matisse, Picasso, and the Parisian Avant-Garde*. (New Haven y Londres, San Francisco Museum of Modern Art en colaboración con Yale University Press, 2011), pp. 243–57. Para una aproximación exhaustiva y hagiográfica a la biografía de Stein, ver Wanda A. Corn y Tirza True Latimer, *Seeing Gertrude Stein. Five Stories* (San Francisco, Contemporary Jewish Museum; Washington, National Portrait Gallery (Smithsonian Institution); Berkeley, Los Ángeles, Londres: UC Press, 2011).

[2] Gertrude Stein habla de noventa sesiones, al escribir: “En 1906, Picasso trabajó en mi retrato durante todo el invierno” (Stein, *Picasso*, p. 512). Ver John Richardson (con la colaboración de Marilyn McCully), *A life of Picasso*. Vol. I: 1881-1906 (Nueva York, Random House, 1992), capítulo 26, p. 404; los estudiosos, sin embargo, consideran esa cifra una exageración. Ver Gary Tinterow y Susan Alyson Stein (Eds), catálogo, *Picasso in the Metropolitan Museum of Art* (New Haven y Londres, 2010), p. 103.

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-pau-de-gosol-una-atmosfera-cezanniana-y-una-vida-cotidiana-primitiva-pablo-se-convierte-en-pau

Cuando Picasso llegó a Gósol hacia finales de mayo de 1906^[1], todavía conservaba cierto apego a la tradición decimonónica, pero al marcharse –apenas ocho semanas más tarde–^[2] llevaba enrollada en sus lienzos la trama de la modernidad. No hubo milagro ni embrujo, sino un vertiginoso viaje interior, un casi inimaginable espacio de pura sublimidad y una gente con rasgos de una fascinante belleza ancestral, de una forma de vida extremadamente austera y de rústicas costumbres.

En ese pequeño pueblo catalán^[3] situado en la vertiente meridional de los Pirineos, Picasso, que por entonces contaba veinticuatro años, se rebautizó como *el Pau de Gósol*^[4] (*Pau*, el equivalente catalán de *Pablo*). Su firma en una carta al escultor Enric Casanovas sirve como prueba documental de ello. En esa carta, Picasso solicita a su amigo que le envíe enseres de pintor y se despide con una frase medio en catalán, medio en castellano:

“Un abrazo de tu amigo Picasso dit el *Pau de Gósol*”^[5].

Durante esas ocho semanas en Gósol, Picasso cambió su nombre Pablo por el de “Pau”, como si tratase de reescribir el comienzo de su propia biografía^[6]. Este renacimiento estaba relacionado, por una parte, con una necesidad interior y, por la otra, con la felicidad que encontró en este pueblo^[7]. Este fue el mayor regalo que recibió de Gósol, y su felicidad se esgrimió como un factor clave del punto de inflexión más relevante de toda su carrera.

[1] Ver Richardson, *A life of Picasso*. Vol. I, capítulo 28, pp. 433-454, concretamente pp. 433-435.

[2] La publicación de las cartas entre Picasso y Gertrude Stein modifica la fecha generalmente aceptada del regreso de Picasso y Fernande de Gósol a París. Richardson, p. ej., la sitúa alrededor del 12 de agosto basándose en el miedo a un brote de fiebres tifoideas que pudo haber afectado a la nieta de Josep Fondevila (ver Richardson, *A life of Picasso*. Vol. I, p. 452). Esta fecha de salida y su explicación a causa de la fiebre tifoidea también aparece en Tinterow y Stein (eds.), *Picasso*, p. 103. Sin embargo, en una carta de Picasso a Léo Stein, enviada desde París el 11 de agosto de 1906, el pintor escribe: “Mon cher ami Stein nous sommes ici depuis trois semaines et hélas! sans fortune, notre petit heritage ayant été dépensé gaîment sur les montagnes” (“Querido amigo Stein, llevamos aquí tres semanas y, pobres de nosotros, desgraciadamente sin dinero, nuestra pequeña herencia la gastamos alegremente en las montañas”), ver Laurence Madeline (ed.), *Gertrude Stein, Pablo Picasso. Correspondance* (París, Gallimard, 2005), p. 37. Esta

fecha permitiría establecer el final de la estancia de la pareja en Gósol alrededor del 22 o el 23 de julio de 1906, como ya señaló Madeline, ver p. 389. Estas aportaciones modificarían las fechas de Richardson, así como las de Teresa Camps y Susanna Portell (eds.), *Les cartes de l'escultor Enric Casanovas* (Cerdanyola del Vallès, UAB, 2015), cartas 38 y 39. Por otro lado, la autora del presente artículo ha comprobado los archivos municipales de Gósol en los que no figura ninguna muerte por fiebres tifoideas en la población ni en esos años ni en los posteriores; no hay indicio escrito alguno de la enfermedad, aun cuando Fernande Olivier habla de ella en sus *Souvenirs intimes* como causa de la partida. Ver Fernande Olivier, *Souvenirs intimes* (París, Calmann-Lévy, 1988 [1930]): pp. 214–6), capítulo V. Versión española: *Fernande Olivier: recuerdos íntimos*. (Barcelona, Salvat Editores, S.A., 1995).

[3] Gósol tenía unos setecientos habitantes en 1906 y actualmente tiene alrededor de doscientos.


[4] Ver Richardson, *A life of Picasso*. Vol. I, p. 441 y Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006 –1971–), p. 248.

[5] Portell i Camps, *Les cartes*, carta 38. Además, hay otras dos cartas enviadas desde Gósol que Picasso firma “Pau”, (ver Portell i Camps, *Les cartes*, cartas 36 y 39).

[6] Ver Fernande Olivier, *Picasso et ses amis*. Edición prologada y anotada por Hélène Klein (Pygmalion: Gérard Watelet, 2001 [1945]), pp. 127–30. Traducción al español: *Picasso y sus amigos* (Madrid, Taurus, 1964), pp. 88–91.

[7] Ver Fernande Olivier, *Loving Picasso*, pp. 182–5.

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-salir-de-la-crisis-pictorica

Desde luego, para un artista enfrentado al reto de encarnar creativamente el segundo lustro del siglo XX, una remota población enclavada en el Pirineo catalán no parecía de entrada el lugar idóneo para tratar de encontrar una solución a la crisis pictórica que le había llevado a pintar el retrato de Gertrude Stein. Pero Gósol no tardó en convertirse para él en un lugar fértil pues, por primera vez en su biografía, se halló inmerso en una forma de vida basada en el coraje de la verdad, en una economía de subsistencia y rodeado por un abrupto entorno montañoso.

Este “coraje de la verdad” (en palabras de Foucault)[1] fue una vida cotidiana que transmutó lo que llevaba dentro, algo que había quedado bloqueado por una especie de languidez sin precedente. Esta languidez, que le había asaltado justo antes de salir para Barcelona (donde había anunciado su llegada el lunes posterior al 16 de mayo, es decir, el 21)[2] y luego en Gósol (probablemente el 25 de mayo)[3], fue, en mi opinión, la razón principal de que dejara el *Retrato de Gertrude Stein* inacabado en un rincón de su estudio de Bateau-Lavoir en París[4]. Sencillamente, para este dotado retratista resultaba imposible volver al periodo rosa (el llamado “periodo arlequín” o “periodo italiano” en el relato de Stein), una etapa respecto a la que el *Retrato de Gertrude Stein*, al revolucionar completamente el género del retrato, representaba una violenta ruptura.

No obstante, Picasso no sabía qué dirección tomar. Se sentía inseguro y, por primera vez, le asaltaban serias dudas respecto a sus métodos pictóricos. Podría decirse, de hecho, que su talante artístico se encontraba muy cerca del de Cézanne, lo que le llevó a experimentar en profundidad todas las vacilaciones y preocupaciones de este[5].

Es por ello que propongo fechar la influencia de Cézanne sobre Picasso antes de lo que sugieren la mayoría de sus estudiosos y biógrafos, incluidos Richardson, Daix o Cowling[6], que datan el primer giro claro de Picasso hacia Cézanne en la exposición de las obras de este en el Salon d’Automne de 1906, inaugurada dos meses y diez días después del regreso de Picasso de Gósol y solo unas semanas antes de la muerte del maestro. Sin embargo, a mi entender, cuando Picasso le pidió a Stein que *posara* para él a principios de 1906 (casi cinco meses antes de irse a Gósol), ya estaba tratando de sentir todas las tensiones cezannianas al abandonar el tema e “ir al motivo”, precisamente la máxima creativa más importante de Cézanne: *aller sur le motif* (“ir al motivo”). En otras palabras, Picasso estaba tratando de pintar no para representar, sino para presentar[7]. Supongo que esta es la razón principal de un hecho tan extraordinario como que le pidiera a Gertrude Stein posar un número tan desmesurado de sesiones[8].

Por tanto, a mi entender, lo que resulta extraordinario no es que Gertrude Stein *posase*, sino que Picasso le pidiera semejante número de sesiones y fracasara. Las similitudes con los métodos de Cézanne resultan asombrosas. Como señala Merleau-Ponty al principio de

su texto “Le doute de Cézanne” sobre el maestro de Aix, “Necesitaba cien sesiones de trabajo para una naturaleza muerta y ciento cincuenta para un retrato” [9].

Fue esa obsesión de “ir al motivo” la que llevó a Picasso a experimentar con el primer conjunto de dudas de Cézanne y a abandonar el retrato de la dama, dejándola sin rostro. La razón fue, como supuestamente dijo, que ya no veía a Stein cuando la miraba; “Ya no te veo cuando te miro” [10].

[1] Michel Foucault, *Le courage de la vérité: Le gouvernement de soi et des autres II: Cours au Collège de France (1983-1984)*. (Gallimard, París, 2009).

[2] Como se puede leer en una carta de Picasso a Casanovas del 16 de mayo (miércoles): “El lunes por la tarde llegaremos a Barcelona. Te aviso para que podamos vernos. Un bon cop de puny al nas de tu amigo Picasso”; Portell i Camps, *Les cartes*, carta 29.

[3] Ver Portell i Camps, *Les cartes*, carta 30.

[4] Ver Richardson, *A life of Picasso*, Vol. I, pp. 433–54; Pierre Cabanne, *Le Siècle de Picasso*, Vol. I, *La Jeunesse, le cubisme, le théâtre, l’amour, 1881–1937* (París, Denoël, 1973), pp. 180–5 y Elisabeth Cowling, “Le drame de l’homme. Le Cézannisme de Picasso en 1906–1907”, en Odile Billoret-Bourdy y Michel Guérin (eds.), catálogo *Picasso-Cézanne. Quelle filiation ?* (Aix-en-Provence, Musée Granet, 2009), pp. 43–54, ver en particular p. 45.

[5] Picasso le dijo a Christian Zervos en 1935: “Ce qui nous intéresse, c’est l’inquiétude de Cézanne, c’est l’enseignement de Cézanne” (“Lo que nos interesa es la inquietud de Cézanne, sus enseñanzas”) *Cahiers d’Art*, N° spécial: pp. 173–78, citado en Bernadac y Michael (eds.), *Picasso*, p. 36.

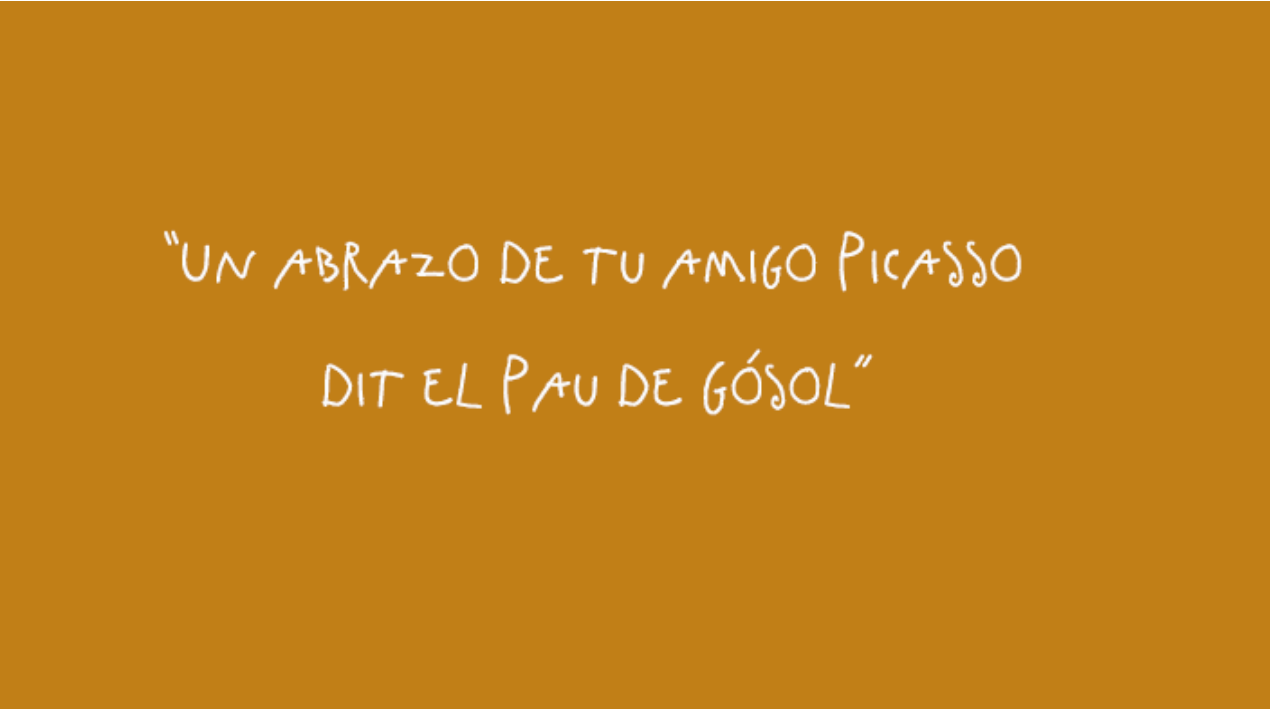
[6] Ver Richardson, *A life of Picasso*, Vol. II, pp. 47–57; Pierre Daix, *Le nouveau Dictionnaire Picasso* (París, Ed. Robert Laffont, 2012), pp. 176–80.

[7] Los críticos antes mencionados reconocen la influencia de Cézanne sobre Picasso en la resolución del retrato de Stein y concretamente la influencia de *Madame Cézanne con abanico* (adquirido por los Stein en 1904). Sin embargo, apenas hacen hincapié en la importancia del periodo gósolense. Esa es también la posición de Madeline, *Gertrude Stein, Pablo Picasso*, pp. 9–11; la de Tinterow y Stein (ed.), *Picasso*, pp. 109–10, así como la de Cowling, “*Le drame de l’homme*”, pp. 43–54. Pierre Cabanne es quien de manera más clara alude a Cézanne al tratar de los referentes creativos de Picasso en Gósol, aunque sin desarrollar la idea. Ver Cabanne, *Le Siècle*, Vol. I, 180–5.

[8] Ver Stein, *Picasso*, p. 510. Ver también *The Autobiography*, p. 713.

[9] Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (París, Gallimard, 1996 [1966]), pp. 13–33 (este texto se encuentra en p. 13). “Le doute de Cézanne” fue publicado por primera vez en 1945 en *Fontaine*, 47, t. VIII, pp. 80–100.

[10] Stein, *The Autobiography*, p. 713; en francés: “Je ne vous vois plus, quand je vous regarde”. Hay que señalar que el francés era la única lengua en común entre Picasso y Gertrude Stein. Sobre esas palabras, ver Marie–Laure Bernadac y Androula Michaël (eds.), *Picasso. Propos sur l’art* (París, Gallimard, 1998), pp. 170–2, concretamente la página 172, y Antonina Vallentin, *Picasso* (París, Albin Michel, 1957). Ver también Richardson, *A life of Picasso*, Vol. I, p. 410; Lucy Belloli, “The evolution of Picasso’s Portrait of Gertrude Stein”, *Burlington Magazine* 141 (1999), pp. 12–18, y Tinterow y Stein (eds.), *Picasso*, pp. 114–5.



“UN ABRAZO DE TU AMIGO PICASSO
DIT EL PAU DE GÓSOL”

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-gosol-el-escenario-magico

Era la primera vez en su vida que Picasso se sentía tan inseguro. Su perplejidad e incomodidad probablemente lo estaban desestabilizando. La compañía de Fernande Olivier de poco le servía para apaciguar su mente ansiosa y desorientada y la vida en París se le hacía cada vez más insufrible. Necesitaba el regazo de otra mujer (su madre) así como la hospitalidad y los amigos de otra ciudad (Barcelona). El viaje a Gósol, en el Pirineo oriental (a 160 kilómetros al norte de Barcelona y 1.500 metros de altitud) fue completamente imprevisto[1] e improvisado tanto para Picasso como para Fernande, ya que, en lugar de escaparse simplemente de la ciudad, se encontraron en medio de la mayor fortaleza montañosa que habían visto jamás[2]. Como he señalado anteriormente, allí pasaron aproximadamente ocho semanas (probablemente desde el 25 de mayo al 23 de julio) [3].

Sin duda, Gósol aportó a Picasso una cotidianidad primitiva, en el sentido de un modo de vida carente de sofisticación, ajena a la industrialización e inmersa en un sublime paisaje montañoso. Esa cotidianidad era totalmente desconocida para Picasso, pero la abrazó como un escenario mágico que le permitiría dar rienda suelta a todo lo que llevaba dentro, gracias ante todo al paisaje humano y a la amistad. Por tanto, para él, Gósol fue más un paisaje interior y humano que un entorno exterior. De hecho, nunca se había considerado un pintor paisajista, a pesar de haber pintado un número considerable de paisajes[4]. Para él, no era este el campo óptimo para la experimentación, sino el de la figura y el rostro humano[5]. Como recuerda Gertrude Stein, el paisaje humano fue el único que interesó a Picasso a lo largo de toda su producción[6].

Llegados a este punto, es crucial subrayar que la vida y el proceso creativo de Picasso podrían explicarse por la amistad. Considerada desde este punto de vista, su obra no resulta tan aurática como se dice. De hecho, el “Picasso–artista” es un sorprendente cúmulo de relaciones creativas. El amor y el deseo se han utilizado ampliamente para construir el relato de su obra, incluso en exceso. Sin embargo, el papel de la amistad está todavía por destacar. Y Gósol fue un lugar crucial para la amistad en los momentos revolucionarios de Picasso, una especie de escenario para una *sacra conversatione* donde, junto con otras personas del pueblo, se “encontró” con una amiga y dos amigos: Gertrude Stein, con el retrato atascado y sus consejos dados “rodilla junto a rodilla”[7] sobre la pintura moderna en general y Cézanne en particular; con Enric Casanovas, una especie de causa eficiente del viaje a Gósol; y, en su vida cotidiana en el pequeño pueblo, con Josep Fondevila, en la medida en que, con sus noventa años, fue su mejor amigo de Gósol y el dueño de la fonda en la que se alojaban Fernande y él.

[1] Ver Richardson, *A life of Picasso*. Vol I, pp. 434–6.

[2] Así es como lo cuenta Fernande en una deliciosa carta a Apollinaire; ver Pierre Caizergues y Hélène Seckel, *Picasso / Apollinaire. Correspondance* (París, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1992), pp. 50–4.

[3] Ver las cartas 5 y 6 entre Gertrude Stein y Pablo Picasso, en Madeline, *Gertrude Stein, Pablo Picasso*, pp. 37–40.

[4] Ver Michel Guérin, “Réalisation et démiurgie”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, pp. 7–14, concretamente p. 10; Itzhak Goldberg, “Le paysage en cube”, en idem, pp. 21–8; Ocaña (ed.) *P. Picasso, Landscapes 1890-1912. From the Academy to the Avant-Garde* (Barcelona, Museu Picasso, 1995).

[5] Ver Stein, *Picasso*, pp. 506–7.

[6] Stein, *Picasso*, pp. 497–533; ver concretamente p. 506.

[7] Stein, *The Autobiography*, p. 738.

Picasso

picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-un-nuevo-lenguaje-plastico



Enric Casanovas era un escultor del círculo de amigos de Picasso de Barcelona. Solía ir a Gósol porque era también un apasionado excursionista. Allí completó varias etapas de su producción. Casanovas solía recomendar con entusiasmo la población pirenaica a sus

amigos y lo mismo hizo con Picasso, quien decidió quedarse allí varias semanas antes de volver a París. En realidad, parece que inicialmente el escultor tenía la intención de acompañarlo, pero se lo impidió la enfermedad de su madre. Inmerso en la austera vida de Gósol, Picasso trató de que le enviara herramientas para esculpir en madera de boj y papel Ingres, tal como se refleja claramente en una carta del 27 de junio –en la que Fernande también le hizo una extraña petición: dos *oranges glacées*^[1], junto con productos de cosmética (sobre todo su perfume favorito, *Eau de Chypre*), pedidos anteriormente[2]–y será en otra carta, enviada unos días más tarde, donde firmará con el famoso “tu amigo dit el Pau de Gósol” [3].

Al final, las herramientas y el papel encargados por Picasso nunca llegaron. Él mismo anuló los pedidos de Fernande en una carta sin fecha[4] en la que le comunica a Casanovas que se irán del pueblo en unos días, quizás porque ya había superado su bloqueo creativo. Picasso le pide además que no diga nada de su vuelta a París, probablemente debida a su impaciencia por acabar el retrato de Stein una vez asentados los descubrimientos pictóricos de Gósol. Ello sugiere que lo que realmente se produjo en el pueblo fue la preparación para un tránsito audaz y definitivo: la vertiginosa transición de Picasso hacia un nuevo lenguaje plástico y, con él, hacia la modernidad. El pequeño pueblo fue simplemente el maravilloso escenario original (en el sentido de una proto-génesis, es decir, el comienzo definitivo de una historia)[5] de esta gran aventura, probablemente el mejor escenario que Picasso, un urbanita de modales poco sofisticados, podría haber imaginado jamás. Fue el ecosistema en el que se rebautizó como “Pau”, aproximándose al nombre de Cézanne (*Paul*), como el peregrino que renace con el primer y atormentado paso en el camino hacia sí mismo[6]. En este renacimiento, Gósol no fue solo un austero escenario, cercano a la naturaleza, sino el lugar en el que Picasso experimentó por vez primera dos de las llamadas estéticas primitivas[7] que le aportarían las claves de su peculiar modernidad: el primitivismo románico y el primitivismo ibérico, un año antes de su descubrimiento de lo que por entonces se conocía como *art nègre*. Además, podría decirse que Pau de Gósol regresó a París con la conciencia de haber encontrado un nuevo y definitivo origen de su proceso creativo, que respondería a la etimología de “primitivo” como aquello que no tiene un origen previo y que genera todo lo que surge de él. En el siguiente apartado se detallan los términos de ese renacimiento creativo.

El día en que regresó a París desde Gósol y llegó a Bateau-Lavoir, Picasso, en un extraño arrebató de seguridad y madurez, acabó el retrato de Gertrude Stein rápidamente y sin modelo[8]: por fin había encontrado cómo “ir al motivo”. Dedicó los siguientes once meses a la frenética preparación de *Les Femmes d'Alger (O J*, pintándolo definitivamente entre junio y julio de 1907, un año después de su estancia en el pequeño pueblo del Pirineo catalán. El tránsito de Picasso hacia la modernidad se inició en un lugar completamente al margen del ritmo de la vida moderna, pero inmerso en una vida cotidiana primitiva que se convirtió para él en el origen de dicho tránsito. Optó por ese camino sin ningún arrepentimiento. Ciento quince años después, parece la trayectoria implacable y fascinante de un destino.

^[1] Ver Portell i Camps, *Les Cartes*, carta 36, pp. 149-50. En Gósol, Picasso realizó dos esculturas en boj: *Nu aux bras levés*, Musée Picasso, París, y *Buste de femme (Fernande)* (con retoques de pintura), Musée Picasso, París. Las herramientas que encargó nunca llegaron a Gósol, lo que contribuye al encanto rústico de estas esculturas en boj.

[2] Ver Portell i Camps, *Les Cartes*, carta 34, pp. 148-9.

[3] Ver Portell i Camps, *Les Cartes*, carta 38, pp. 151-2.

[4] Disiento sobre la datación que normalmente le atribuyen los historiadores del arte a esta carta; ver, por ejemplo, Portell i Camps, *Les Cartes*, carta 39, pp. 152-3. Los recopiladores la fechan el lunes 13 de agosto, pero con las precisiones que he aportado sobre la correspondencia entre Stein y Picasso –ver nota 5–, creo que fue escrita el último lunes que estuvieron en Gósol, probablemente el 22 de julio.


[5] Ver Jèssica Jaques, “Gósol and the Picassian Proto-genesis”, *Bleu et Rose*, (París, Musée Picasso Paris – Musée Orsay, 2018). Ver también “Carnet Catalan”, *Les carnets de Picasso*. Museu Picasso de Barcelona, 2020, pp. 341–363.

[6] Aunque resulte anacrónico recordarlo aquí, no olvidemos que quince años más tarde Pablo Picasso rebautizaría a su primer hijo como *Paulo*, un nombre que permite concentrar fonéticamente en una sola palabra “Pau + Paul + Pablo”.

[7] Sobre Picasso y el primitivismo, ver el catálogo *Picasso Primitif* (París, Musée du Quay Branly, Flammarion, 2017). Para el texto fundacional sobre el primitivismo en general y el de Picasso en particular, ver William Rubin (ed.), catálogo de la exposición *Primitivism in 20th Century Art*, (Nueva York, MoMA, 1984). Sin embargo, en este texto el primitivismo de Picasso se fecha después de su estancia en Gósol, probablemente porque cuando se escribió el catálogo, las obras de Gósol todavía eran relativamente desconocidas. Ver también, entre otras obras del mismo autor, Pierre Daix, *Le nouveau dictionnaire Picasso* (París, Éditions Robert Laffont, 2012), pp. 756–63.

[8] Gertrude Stein insiste en que fue en un solo día, *The Autobiography*, p. 717. Ver Richardson, *A life of Picasso*, Vol. II. p. 52.

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-la-experimentacion-de-picasso-con-las-duda-de-cezanne-quinze-maneras-de-ir-al-motivo



A Picasso le gustaba decir que Cézanne “fue el padre de todos nosotros”[1], donde “todos nosotros” hacía referencia a los artistas que a principios del siglo XX querían revolucionar la pintura para que dejara de representar y comenzara a presentar, cediéndole la tarea

mimética a la fotografía.

El 23 de octubre de 1906, tres meses después de la estancia de Picasso en Gósol, Cézanne moría de neumonía, justo un año antes de la gran retrospectiva de su obra en el Salon d'Automne de París. Pero Picasso “hacía tiempo que estaba familiarizado con la obra de Cézanne”[2]; había visto ya decenas de *cezannes* originales desde 1904 en los sucesivos Salons d'Automne, en la trastienda de la galería Vollard (que era el marchante de Cézanne y posteriormente lo sería de Picasso)[3] y en la casa de los Stein. Su prodigiosa memoria visual conservó estas obras como la mente almacena un aprendizaje críptico a la espera de su momento de afloramiento y lucidez.

Afirmo que ese momento fue el viaje a Gósol en el verano de 1906, aunque Picasso no se dedicara a pintar el Pedraforca (la montaña más alta de Gósol y la más impresionante de Cataluña) como Cézanne pintó el Mont Sainte-Victoire. Como ya he comentado, esta influencia no es habitualmente reconocida por otros especialistas, que normalmente dan por sentado que en el verano de 1906 Picasso estaba más bien sumergido en una especie de primitivismo gauguiniano[4]. Sin embargo, a mi entender, el aspecto gauguiniano se había limitado básicamente a los periodos azul y rosa. Desde los primeros intentos de crear[5] el *Retrato de Gertrude Stein*, Gauguin ya no le aportaba ninguna solución y Picasso decidió, impulsado intelectualmente por Gertrude, seguir los angustiosos pasos de Cézanne[6]. Ello le obligó a adoptar el ideal escéptico de un programático abandono de cualquier costumbre, dogma o gesto habitual establecidos.

Nada más lejos del dogma que las opciones plásticas de Cézanne, construidas desde la duda permanente y en un proceso de reflexión interminable. Con él, la pintura aprendió a mostrar sus propios fracasos en una suerte de dialéctica negativa que a menudo se aprecia en la pintura moderna más avanzada[7]. Cézanne se reivindicó como el primitivo portador de un arte nuevo, y lo consiguió con pocos aspavientos, gestos sencillos y pequeños lienzos. Lejos del primer modernismo parisino, en su Provenza natal, caballete en mano y con un puñado de pinceles, buscó en la naturaleza sus formas más simples: el cilindro, la esfera y el cono. Su originalidad, a diferencia de la de Manet, tiene la rudeza de una vuelta al origen o de la *perception primordiale* (percepción primordial), como la llama Merleau-Ponty; es este probablemente el mejor término para definir lo que significa el llamado primitivismo artístico en los procesos creativos de Cézanne y Picasso[8], por qué Cézanne se consideraba a sí mismo como el primitivo de un arte nuevo y cómo su método funcionaba como un mantra: solo a través de la repetición de gestos podía alcanzarse la perfección de la forma simple. A partir de esta nueva comprensión, los óleos ya no serían *obras –opera*, obras acabadas– sino *acontecimientos* de una búsqueda infinita, como la de Frenhofer[9] (el *alter ego* elegido por Cézanne y también por Picasso en sus años de madurez).

[1] Ver Christian Zervos, “Conversation avec Picasso”, en *Cahiers d'art*, número especial (1935), pp. 173–8, en Bernadac y Michael (eds.), *Propos*, pp. 31–6; Daniel–Henry Kahnweiler, “Entretiens avec Picasso au sujet des *Femmes d'Alger*”, *Aujourd'hui* 4 (septiembre 1955), en Bernadac y Michael (eds.), *Propos*, pp. 70–4; Brassai,

Conversations avec Picasso (París, Gallimard, 1964: 104), en Bernadac y Michael (eds.), *Propos*, pp. 104–14 y pp. 148–54, ver concretamente pp. 148–9; François Gilot y Carlton Lake, *Life with Picasso* (Nueva York, McGraw-Hill Book Company, 1989 [1964]), pp. 68–71; Hélène Parmelin, *Picasso dit...* (París, Gontier, 1966), p. 66; André Verdet, “Picasso et ses environs”, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture. Braque, Léger, Matisse, Picasso* (París, Ed. Galilée, 1978), pp. 140–1. Algunas veces, Picasso se refiere a Cézanne como “una madre que protege a sus hijos” (citado por Brigitte Léal en “Le parfum du marbre lointain de la Sainte-Victoire”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, pp. 56-60; Michel Guérin, “Réalisation et démiurgie”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, p. 16.

[2] Richardson, *A life of Picasso*, Vol II, 52.

[3] Entre las pinturas de Cézanne propiedad de Vollard y que Picasso vio en 1904 se encontraba *Mardi gras* (1881), que tuvo una gran influencia sobre la dimensión escénica de las pinturas de Gósol. La relación entre Vollard y Cézanne se trata en: Rebecca A. Rabinow (ed.), catálogo *Cézanne to Picasso. Ambroise Vollard, Patron of the Avant-garde* (Nueva York – París: The Metropolitan Museum of Art, The Art Institute of Chicago y Musée d’Orsay, Yale University Press y Réunion des Musées Nationaux, 2007). De hecho, la influencia de Vollard en la educación cezanniana de Picasso resultó crucial, como muestra Anne Roquebert en “De Cézanne a Picasso. Chez Vollard”, Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, pp. 31–41.

[4] Richardson, *A Life of Picasso*, Vol II: 52.

[5] Resulta muy emocionante ver esos primeros intentos en las radiografías tomadas del rostro de la retratada; ver Tinterow y Alison (eds.), *Picasso*, 115.

[6] Sobre la referencia de Picasso a la “ansiedad de Cézanne”, ver Zervos, Bernadac y Michael (eds.), *Picasso*, p. 178. Ver también Éric Bonnet, “Écrire et détruire les figures”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso*, pp. 45–54, particularmente p. 49. Sobre la influencia intelectual de Stein que provocó que Picasso se centrara en Cézanne, ver Madeline, “Preface”, *Gertrude Stein, Pablo Picasso*, pp. 9–11.

[7] Gertrude Stein llegó a afirmar: “Toda la pintura moderna se basa en lo que Cézanne no logró hacer, en vez de en lo que casi logró. Mostrar lo que no pudo lograr se había convertido en la obsesión de Cézanne y de sus seguidores” (texto citado por Harold Acton, *More memoirs of an Aesthete* (Londres, Methuen, 1970), p. 175.

[8] Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, p. 20.

[9] En 1937, Picasso se mudó al mismo lugar en que Balzac situó la dirección de Frenhofer (7 rue Grands–Augustins) ; ver Ludmila Virassamynaiken, “La lutte d’amour”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, pp. 135–48, ver concretamente pp. 144–5.



Picasso: La Carrier de pain, 1906, The Philadelphia Museum of Art.

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-sintaxis-cezariana-aplicada

En Gósol, los primeros bancos de pruebas para sus dudas cezannianas fueron el retrato y las naturalezas muertas[1], dos géneros renovados por el maestro de Aix, quien los convirtió en el campo más fructífero para representar la tensión entre la cotidianidad y lo estrictamente pictórico. De hecho, lo pictórico transformó el día a día en un terreno privilegiado para liberar la pintura del yugo de la narrativa, el naturalismo y el ilusionismo. En la población pirenaica, Picasso siguió uno por uno los procedimientos de esa liberación[2], experimentando con la *originalidad* del retorno al origen de ciertas estéticas, como la románica y la ibérica, así como reordenando su complejo “museo imaginario”[3]. La sintaxis cezanniana que practicó implicaba algunas formas bien definidas de “ir al motivo”, de ir hacia la presentación pictórica y rechazar la representación, de hacer un arte moderno desde un primitivismo no evasionista[4]. Nos centraremos en quince de estas formas mediante quince obras gosolenses. Las figs. 1–4 pueden considerarse como las primeras obras modernas de Picasso.

1. Reivindicación de la repetitividad (*El harén*, Fig.1)
2. Asimetría (como en *Mujer con pañuelo [Fernande]*, Fig. 2)
3. Dislocación (*Mujer desnuda reclinada [Fernande]*, Fig. 3)
4. Conversión de figuras en iconos (*La mujer de los panes*, Fig. 4)
5. Revitalización de arcaísmos artísticos con una mirada nueva y anti-ilusionista (*Dos adolescentes*, Fig. 5)
6. Vinculación de forma y fondo con el continuo (*Los campesinos*, Fig. 6)
7. Tensión entre frontalidad y profundidad junto con un énfasis en los contornos (*Niño desnudo*, Fig. 7)
8. Eliminación de la anécdota y la narrativa así como del énfasis en los contornos (*Torso de mujer*, Fig. 8)
9. Énfasis en la simplificación mediante el estereotipo (*La toilette*, Fig. 9)
10. Reivindicación de lo inacabado (*Tres desnudos*, Fig. 10)
11. Conversión de escenas en escenarios (*Niña y cabra*, Fig. 11)
12. Tratamiento de figuras como objetos (*Adolescentes*, Fig. 12, en relación con la figura de la derecha)
13. Pluralidad de puntos de vista y alteración de la mirada (*El peinado*, Fig. 13) [5]
14. Elección de lo escultórico y monumental mediante una pincelada estructuradora y constructiva (*Desnudo con las manos juntas*, Fig. 14)
15. Proceso de anonimato y extrañamiento (*La toilette con fondo oscuro*, Fig. 15)

Estas quince maneras de “ir al motivo” convergen en el *Retrato de Gertrude Stein* y en *Les Demoiselles d'Avignon*, que deben considerarse, en gran medida, como un homenaje a Cézanne (particularmente a *Madame Cézanne con abanico* y a las diversas versiones de *Las bañistas*). Esta convergencia muestra cómo, ya en el verano de 1906, *Pau de Gósol* se reivindicaba como el heredero de Paul Cézanne. Este es, sin embargo, solo el

principio de la historia de esta peculiar genealogía. Picasso adoptó los gestos plásticos de Cézanne con la misma naturalidad que los hijos heredan los gestos de sus padres y los ejercitó cada vez que su obsesiva experimentación le llevaba a lugares desconocidos, como quien abandona el hogar sabiendo que siempre podrá regresar a él[6].

El linaje Cézanne-Picasso comenzó en Gósol (1906), resonó en Horta de Sant Joan (1909)[7] y concluyó en Vauvenargues (sobre todo entre 1959 y 1961). *Pau* de Gósol, *Pablo Picasso* y *Paul Cézanne* se fueron confundiendo a lo largo de una trayectoria de casi sesenta años que llevó a Picasso desde su nacimiento como pintor moderno en el Pedraforca hasta su sepultura en la cara norte del Mont Sainte-Victoire, no lejos de la tumba de Cézanne. Por la misma razón que en Vauvenargues Picasso tenía cuatro magníficos *cezannes*, a los setenta y ocho años compró la “verdadera”[8] Sainte-Victoire: porque quería ser el nieto de Cézanne[9], incluso si ello implicaba comprar su lugar.

El viaje de Picasso a Gósol se produjo cuarenta y cuatro años antes de su retiro a Vauvenargues y fue enormemente premonitorio. En 1906, el pueblo pirenaico era también un lugar de austera solemnidad (de hecho, lo sigue siendo hoy día). Aunque Picasso solo permaneció allí ocho semanas, a este periodo se le atribuyen trescientas dos obras (contando todo lo que produjo)[10], entre ellas una veintena de óleos y numerosos *gouaches*. Fueron estas obras la revolución de base para la obra posterior de Picasso, ya que supusieron, por un lado, un abandono radical y casi violento de los periodos rosa y azul, es decir, de –digamos– todo lo anterior y, por el otro, un momento privilegiado de descubrimientos plásticos para todo lo que vino después, concretamente para el *Retrato de Gertrude Stein* y *Les Demoiselles d’Avignon*. [11]

[1] Sobre la relación entre las naturalezas muertas de Cézanne y Picasso en 1906-7, ver Elisabeth Cowling, “*Le drame de l’homme*”, pp. 34–54, concretamente pp. 48–52.

[2] Esa liberación también tendrá sus momentos de dialéctica negativa de Picasso hacia Cézanne, ya que Picasso intentaba emanciparse de seguir al maestro de Aix de una forma excesivamente académica, así como del estancamiento en lo que Stein denominaba sus fracasos (ver nota 26). Sobre este aspecto, ver Denis Coutagne, “Contre Cézanne”, pp. 221–8.

[3] La estética ibérica también aparece encarnada en una escultura de Enric Casanovas de 1907, cuyo paradero actual es desconocido; ver Susanna Portell (ed.), catálogo *Enric Casanovas. Escultor i amic* (Girona, Fundació Caixa de Girona, 2008), 27. Sobre esta escultura y sobre la intersección entre primitivismo y modernidad en Cataluña a principios del siglo XX, ver Teresa Camps, “El nostre primitivisme”, en *L’avantguarda de l’escultura catalana* (Barcelona, Centre d’Art Santa Mònica, 1989), p. 31.

[4] Este enfoque es similar al de Pierre Cabanne, *Le Siècle*, cap. IV, “Montmartre et le Bateau-Lavoir”, pp. 236–43.

[5] Obra probablemente comenzada en Gósol y acabada en París.

[6] Como testigo de este peculiar linaje, nótese que Picasso, en su vejez, guardaba celosamente en su mesilla de noche una carta de Cézanne dirigida a su hijo. Ver Bruno Ely, “Le château de Picasso à Vauvenargues”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, pp. 193–203 y “Picasso, la période de Vauvenargues”, en Billoret-Bourdy y Guérin (eds.), *Picasso Cézanne*, pp. 231–65.

[7] Estuvo allí por primera vez en 1898.

[8] Cuando Picasso compró el castillo de Vauvenargues en 1958, le dijo a Kahnweiler por teléfono que había comprado “el Sainte-Victoire de Cézanne”; cuando el marchante le preguntó cuál, Picasso le respondió “la vraie” (“la verdadera”). Ver Ely, “Hommage de Pablo Picasso”, pp. 193–203, concretamente p. 196.

[9] Sobre el deseo de Picasso de ser “el nieto de Cézanne”, ver Daix, *Dictionnaire*, p. 181. Sobre su deseo de ser “el hijo de Cézanne” y discípulo su espíritu, ver Brassai, *Conversations*, p. 104.

[10] El catálogo completo, por el momento, se puede consultar al final de mi libro *Picasso, un verano para la modernidad*. El libro recoge informaciones de Georges Boudaille, *Picasso première époque 1881–1906. Périodes Bleue et Rose* (París, Musée Personnel, 1964); Douglas Cooper, *Picasso. Carnet Catalan* (París, Berggruen, 1958); Pierre Daix, *Picasso, dibujos 1899–1917*, catálogo de la exposición del IVAM en Valencia (Valencia, IVAM, 1989); Pierre Daix – Georges Boudaille, Jean Rosselet (col.), *Picasso 1900–1906: Catalogue raisonné de l'oeuvre peint* (Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1966, reimpreso en 1988); Arnold Glimcher, Marc Glimcher y Mark Pollard, *Je suis le cahier. The Sketchbooks of Picasso* (Nueva York, Pace Gallery, 1986). Marilyn McCully (ed.), *Picasso. The Early years* (Washington, National Gallery, 1997); Josep Palau i Fabre, *Picasso vivent. 1881–1907* (Barcelona, Polígrafa, 1980); Werner Spies, *Picasso Sculpteur* (París, Artemis –1983–, 2000); Christian Zervos, *Pablo Picasso*. Vol. I: *Oeuvres de 1895 à 1906*. Vol. 2*: *Oeuvres de 1906 à 1912, 1942*. Vol. 2***: *Oeuvres de 1912 à 1917* (este volumen contiene un suplemente con las obras de los años 1906–1917). Vol. 6: *Supplément aux volumes 1 à 5* (1970). Vol. 22: *Supplément aux années 1903–1906* (París, Éditions Cahiers d'Art, respectivamente 1932, 1942, 1970); Christian Zervos, *Dessins de Picasso 1892–1948* (París, Éditions Cahiers d'art, 1949); Catálogo *Picasso 1905-1906*. (Museu Picasso de Barcelona; Kunstmuseum, Berna, Barcelona, Electra, 1992).

[11] En referencia a este uso del “antes” y el “después”, ver Stein, *Picasso*, pp. 16 y 22.



LA TOILETTE, 1906, MUSEU DE ARTE DE SAO PAULO



LE HAREM, 1906, CLEVELAND MUSEUM OF ART.



FEMME AU FOULARD, PORTRAIT DE FERNANDE OLIVIER, 1906,
VIRGINIA MUSEUM OF ART, RICHMOND.



NU COUCHÉ (FERNANDE), 1906, CLEVELAND MUSEUM OF ART.




LA PORTEUSE DE PAIN, 1906, THE PHILADELPHIA MUSEUM OF ART.



DEUX ADOLESCENTS. 1906. NATIONAL GALLERY OF ART.

WASHINGTON, COLLECTION CHESTER DALE.

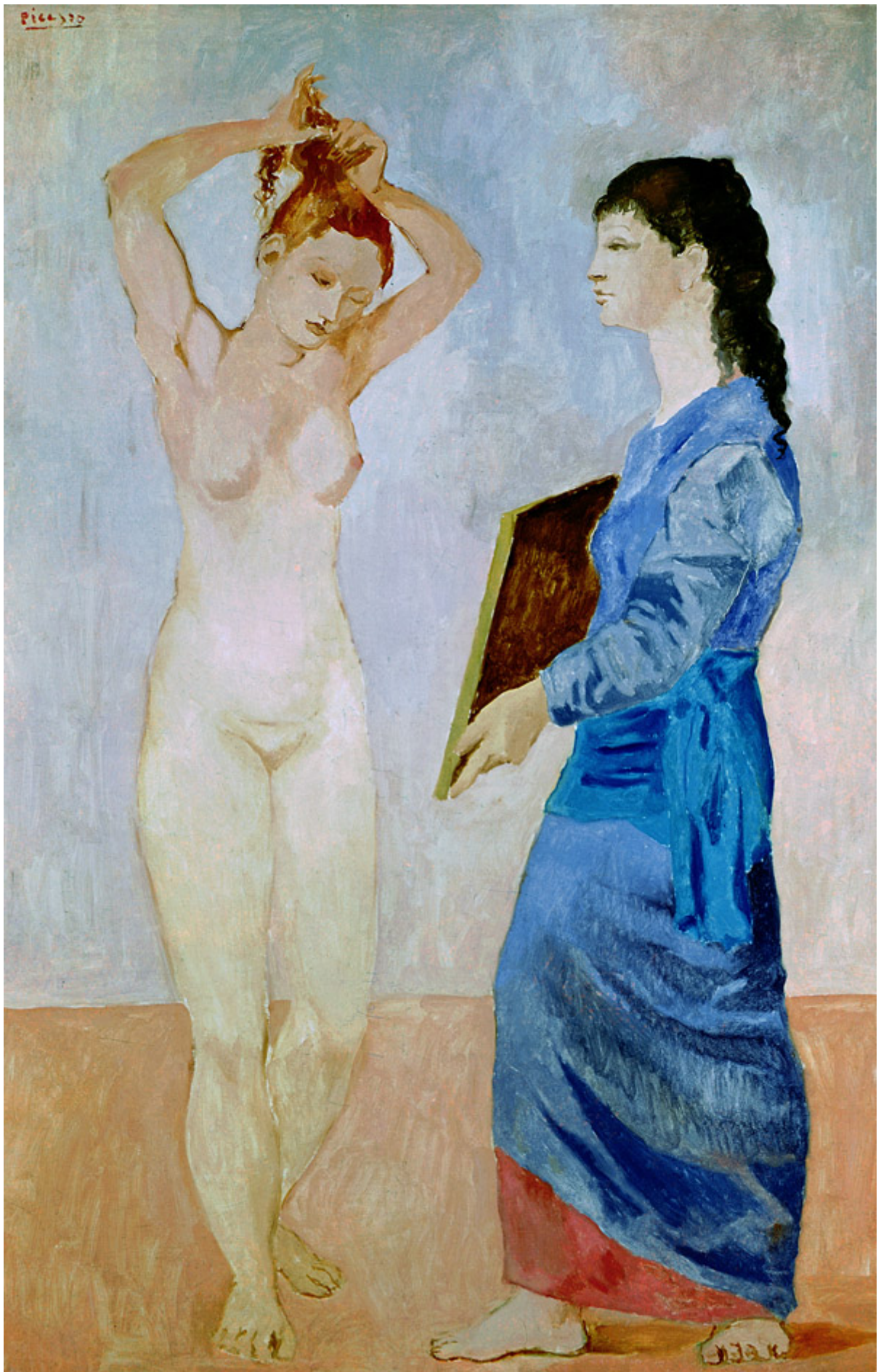
 Fig.6 - Composition : Paysans, 1906, musée de L'Orangerie, Paris, Collection Jean Walter et Paul Guillaume.



JEUNE GARÇON NU, AUTOMNE 1906,
MUSÉE NATIONAL PICASSO-PARIS.



DEMI-NU À LA CRUCHE, 1906, COLLECTION PARTICULIÈRE.



LA TOILETTE, 1906, ALBRIGHT KNOX ART GALLERY, BUFFALO



TROIS NUS, ÉTÉ 1906, THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK.



FILLE ET GARÇON AVEC UNE CHÈVRE, THE BARNES FOUNDATION,
PHILADELPHIE.

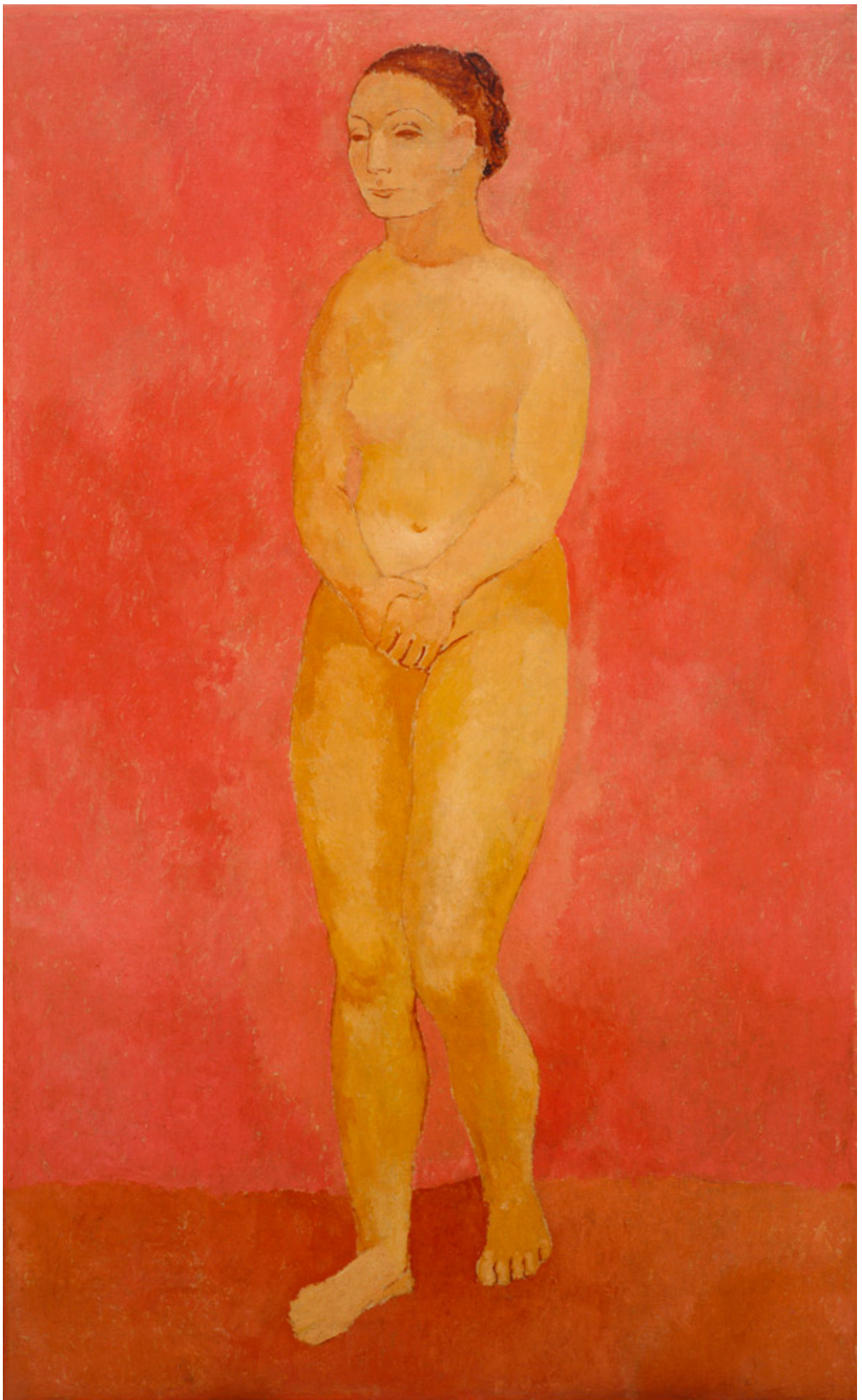


LES ADOLESCENTS, MUSÉE DE L'ORANGERIE, PARIS,
COLLECTION JEAN WALTER ET PAUL GUILLAUME.

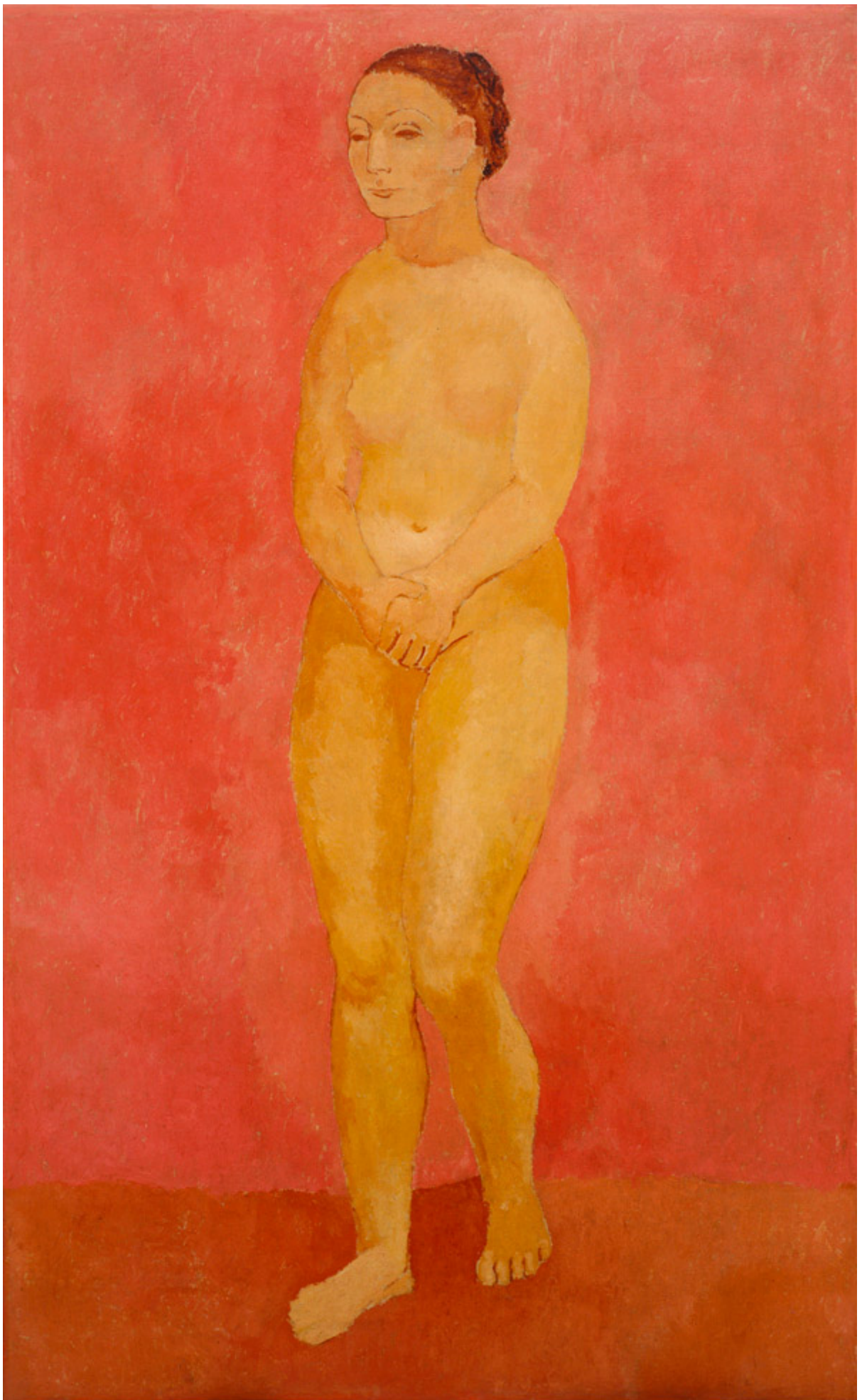




LA COIFFURE, 1906, THE METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK



NU DEBOUT AUX MAINS JOINTES, 1906, MOMA, NEW YORK.



NU DEBOUT AUX MAINS JOINTES, 1906, MOMA, NEW YORK.




LA TOILETTE, 1906, MUSEU DE ARTE DE SAO PAULO



LE HAREM, 1906, CLEVELAND MUSEUM OF ART.

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-3-de-figuras-a-iconos-quince-estereotipos-incluida-la-mascara

La obra de Picasso está obsesivamente dedicada a la figura humana. Aunque esta dedicación estaba, en cierto modo, muy ligada a la tradición, fue al mismo tiempo el campo de pruebas de una de las mayores revoluciones pictóricas relacionadas con el advenimiento de la modernidad. En Gósol, su trabajo sobre la figura humana se convirtió en un refugio para huir del desasosiego pictórico y ejercitar las quince maneras de ir al motivo, que le llevó a una búsqueda artística no de figuras sino de iconos. Utilizo el término *icono* en un sentido fuerte: los iconos de Picasso son imágenes que no *representan* nada, sino que funcionan como *actos de presentación* de algo en una especie de epifanía de la pintura, como ocurría con las imágenes antiguas. El objetivo pictórico no es ya representar el tema, sino *ir pictóricamente* al motivo[1]. Esto supuso para la pintura el logro de un grado de autonomía inédito hasta entonces, que aportaba una explicación histórica de la aparición de los problemas modernos a través de Cézanne y Manet, en lugar de a través del impresionismo, el simbolismo o incluso del peculiar esteticismo de Matisse.

Si las figuras de Picasso se convirtieron en iconos por primera vez en Gósol, se debió a que el pintor descubrió un nuevo procedimiento experimental: la estereotipación, que suponía fijar con una especie de gesto mántrico cada una de las quince maneras de ir al motivo intentando aportar, como hacía Cézanne, las soluciones más sencillas a los problemas pictóricos más complejos en una especie de “síntesis destructiva y concluyente” (en palabras de Émile Bernard)[2]. A través de los estereotipos, Picasso logró abandonar la narrativa y la belleza[3] –los yugos que le ataban a la tradición– y liberar la figura humana de la elocuencia, la descripción, la anécdota, la expresión y el esteticismo, con una nueva y radical estética ucrónica y utópica que paradójicamente se convertiría en la clave del peculiar enfoque moderno de Picasso.

La tradición artística mediterránea anterior al Renacimiento es rica en presencias, estereotipos, iconos y máscaras. Los bajorrelieves egipcios, las cerámicas griegas, los *kuroi* y *korai* preclásicos, la escultura dórica e ibérica, los frescos pompeyanos y las tallas románicas en madera formaban parte de la memoria visual de Picasso. Todo ello germinó en Gósol a través de las quince maneras que inventó el artista para ir al motivo, en un retorno al origen[4] que liberó la pintura de sus compromisos ilusionistas devolviéndole a la imagen su poder de presentación. Con este florecimiento, emergió un nuevo universo de formas que ya no eran ni bellas, ni agradables, ni expresivas, ni elocuentes, sino rotundas, vigorosas y sintéticas, las tres cualidades necesarias para erigir el motivo autónomo cezanniano tal como lo entendía Picasso. En realidad, el hecho mismo de la estereotipación es una opción plástica que, al recuperar procedimientos arcaicos, pretende acercar la modernidad al gesto pictórico. Este procedimiento quedó fijado a la longeva creatividad de Picasso y tuvo su poderosa eclosión en el *Retrato de Gertrude Stein* y *Les Femmes d'Alger*.

[1] Creo que este es el sentido de la apreciación de Jeff Wall sobre la obra de Cézanne: “Cézanne ha abierto el camino hacia la reducción de la intensidad del tema en la pintura”. Citado por Brigitte Léal en Odile Billoret-Bourdy y Michel Guérin (eds.), *op. cit.*, p. 15.

[2] Émile Bernard, “Paul Cézanne”, *L’Occident*, julio 1904, en Michel Doran, *Conversations avec Cézanne*. París, Macula, 1978, p. 46

[3] Ver André Malraux, *La Tête d’Obsidienne* (París, Gallimard, 1974), p. 86.

[4] La originalidad de esta vuelta al origen, en contraste con la originalidad de Manet y su mundanidad, se puede apreciar también en el entusiasmo de Cézanne por los restos prehistóricos de su entorno, y para Picasso, en los fósiles de Gósol. Ver la conferencia de Faya Causey sobre Cézanne y la Antigüedad en <http://www.nga.gov/content/ngaweb/audio-video/audio/cezanne-causey.html>

Picasso

 picasso.fr/es/details/ojo-2-los-archivos-junio-2021-ojo-40-para-leer-cuando-pablo-picasso-fue-pau-de-gosol-o-el-nacimiento-del-nieto-de-cezanne-donde-el-arte-triunfa-sobre-la-realidad

Los estereotipos que Picasso elaboró en Gósol pueden también enumerarse en una lista de quince casos. Vamos a centrarnos en ellos a través de las obras mencionadas en la sección anterior y de algunas otras del periodo gosolense.

1. **De pie con los brazos levantados** (*La toilette con fondo claro*)
2. **Los dedos índice y pulgar desmesuradamente gruesos** (*Niño desnudo*)
3. Presentación de **la nuca con el pelo normalmente medio recogido** (en el caso más frecuente de las figuras femeninas) y mostrando una cuarta parte del rostro, lo justo para resaltar la hendidura de un ojo, que no se ve, y una oreja (*Torso de mujer*)
4. **Los pies desproporcionadamente grandes** y trazados de una manera muy tosca en comparación con el resto de la figura, sin hacer distinción de tamaño entre unos dedos delimitados con un contorno muy grueso y colocados en la misma línea horizontal (*Niño desnudo*)
5. **La ceja como un simple arco perfilado sobre el ojo** (*La mujer de los panes*)
6. **El trazado de la nariz como una “Z”** que une una ceja, la nariz y una narina (*La mujer de los panes*)
8. **Las líneas prominentes que unen el centro inferior de la nariz con el centro superior del labio** (*La mujer de los panes*)
9. **La vulva como un simple triángulo** (*El peinado*)
10. **El ojo de estética románica** (*Joven de Gósol*)
11. **El óvalo facial de estética ibérica** (*La mujer de los panes*)
12. **El mentón: continuando el óvalo facial estereotipado** con un mentón macizo y pesado (*Desnudo con las manos juntas*)
13. **La clavícula estereotipada como una única línea que va de un hombro al otro** (*Josep Fondevila - Dibujo*).
14. La máscara. Picasso había estado trabajando el rostro de Josep Fondevila y transformado **el óvalo facial estereotipado en una máscara estereotipada** como la solución plástica más productiva para ir al motivo del retrato de Gertrude Stein (*Máscara*). En este caso, convergen los *estereotipos del óvalo facial, la ceja y el ojo*.
15. La *máscara* también incluye un *pliegue* estereotipado, formado por **dos líneas, que une las aletas de la nariz con las comisuras de la boca**.

Picasso llegó a Gósol con las dudas de Cézanne en mente. Sin embargo, a diferencia de su maestro, no se enfrentó a ellas mediante la obsesiva atención a un paisaje externo, sino a través de la obsesiva atención a un paisaje humano. Ese fue el banco de pruebas de sus estereotipos. La máscara de Fondevila fue un “trampolín en la búsqueda de la despersonalización del rostro”[1] y se convertiría en la estructura del rostro de Gertrude Stein (ver Fig. 18 y Fig. 19)[2]. Se transformaría en la presencia del motivo en ausencia

de la modelo: el rostro de Gertrude (Fig. 19) fue usurpado por la máscara de Fondevila (Fig. 18). En ese acto pictórico, la presentación le ganó la batalla a la representación, el motivo venció al tema y el arte a la realidad[3].

En este sentido, hay que decir que la simplicidad de la paleta gosolense –con sus tonalidades ocre y la oportuna presencia de un tipo especial de *azul Gósol* (totalmente distinto del utilizado en el periodo azul y procedente del contorno de las ventanas gosolenses)–, fue la única propuesta cromática que la privilegiada inteligencia plástica de Picasso podía concebir para el proceso de estereotipación de formas, que de ninguna manera hubiera permitido una profusión de colores. Del mismo modo, tal profusión no la hubieran aceptado ni Zurbarán, ni Velázquez, ni Goya. Para los tres el ocre era el grado cero del color, como lo fue para *el Pau de Gósol*. Resulta demasiado fácil considerarlo un elemento esencial de la tradición pictórica española, ya que el ocre también fue el lugar cromático de Rembrandt y Cézanne. En cambio, sostengo que el ocre fue para estos pintores revolucionarios una audaz estrategia para alcanzar la *originalidad* del retorno al origen y la razón por la que Picasso se dedicó durante toda su vida a hacer variaciones sobre la obra de todos ellos. Ciertamente, la *originalidad* del retorno al *origen* fue, paradójicamente y desde Gósol hasta su muerte, el compromiso más significativo de Picasso con el ejercicio de su peculiar e inagotable modernidad. Y el ocre, como color de los iconos gosolenses, que se convertiría en uno de principales elementos cromáticos de *Les Demoiselles d'Avignon*, fue una forma de practicar la vuelta al origen mediante una manera de hacer moderna.

A finales de julio de 1906, con el hallazgo de los estereotipos en lienzos monocromos enrollados, *Pau de Gósol* cruzó los Pirineos catalanes hasta Puigcerdà a lomos de mulo, luego fue hasta Aix-les-Termes en diligencia y de allí partió en tren hacia París. Había renacido como *Pau de Gósol* y como nieto de Cézanne tres meses antes de la muerte del maestro. Fue como el traspaso del testigo en un lugar remoto, mediante una especie de acto mágico de legado, tras el cual Picasso fue plenamente consciente de haber iniciado el tránsito hacia su peculiar forma de modernidad. El *Retrato de Gertrude Stein* y *Les Demoiselles d'Avignon* le dieron la razón.

[1] Según la expresión de Brigitte Léal en “The Sketchbooks from the Rose Period”, en *Picasso, 1905–1906: De l'època rosa als ocre de Gósol* (Barcelona–Berna, Polígrafa, 1992), pp. 97–105; ver particularmente p. 102.

[2] Richardson afirma: “Si no hay bocetos para el repintado del retrato de Gertrude Stein, es porque ya están todos en Fondevila. El viejo contrabandista sigue vivo en la apariencia de ella”, Richardson *op. cit.* vol I, 453. Ver también Marilyn McCully, “Chronology”, en Marilyn McCully (ed.), *Picasso. The Early Years* (ver nota 38), p. 50.

[3] En mi opinión este es el sentido de la afirmación de Picasso ante la reacción adversa de las primeras personas que vieron el retrato de Stein, cuando le recriminaron que no se parecía a la modelo. Picasso respondió: “Ne vous en faites pas, elle s'arrangera pour lui

ressembler” (“No os preocupéis, se las arreglará para parecersele), Pablo Picasso, *Propos sur l’art*, nota 13, p. 159).



Picasso, Mascarilla de Josep Fontdevila, 1906, Musée national Picasso-Paris.

Picasso, retrato de Gertrude Stein, 1906, The Metropolitan Museum of Art

Picasso : Les Demoiselles d’Avignon, 1907, MoMa, New York.







Picasso, el Toilette, 1906, Albright Knox Art Gallery, Buffalo.



Picasso, Joven desnudo, otoño de 1906, Musée national Picasso-Paris.



Picasso, Demi-nu a la jarra, 1906, colección particular.



Picasso, El portador de pan, 1906, The Philadelphia Museum of Art.

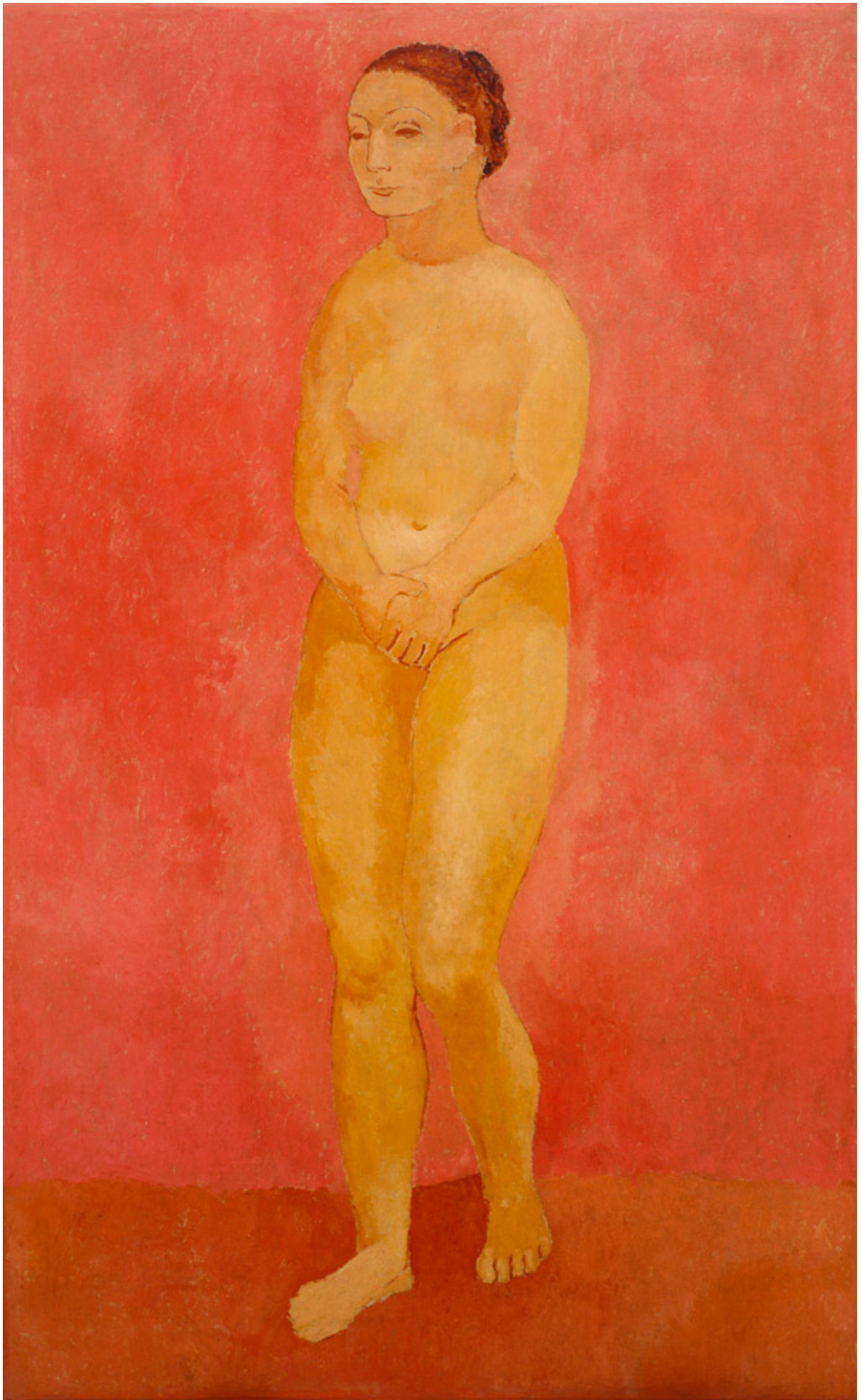




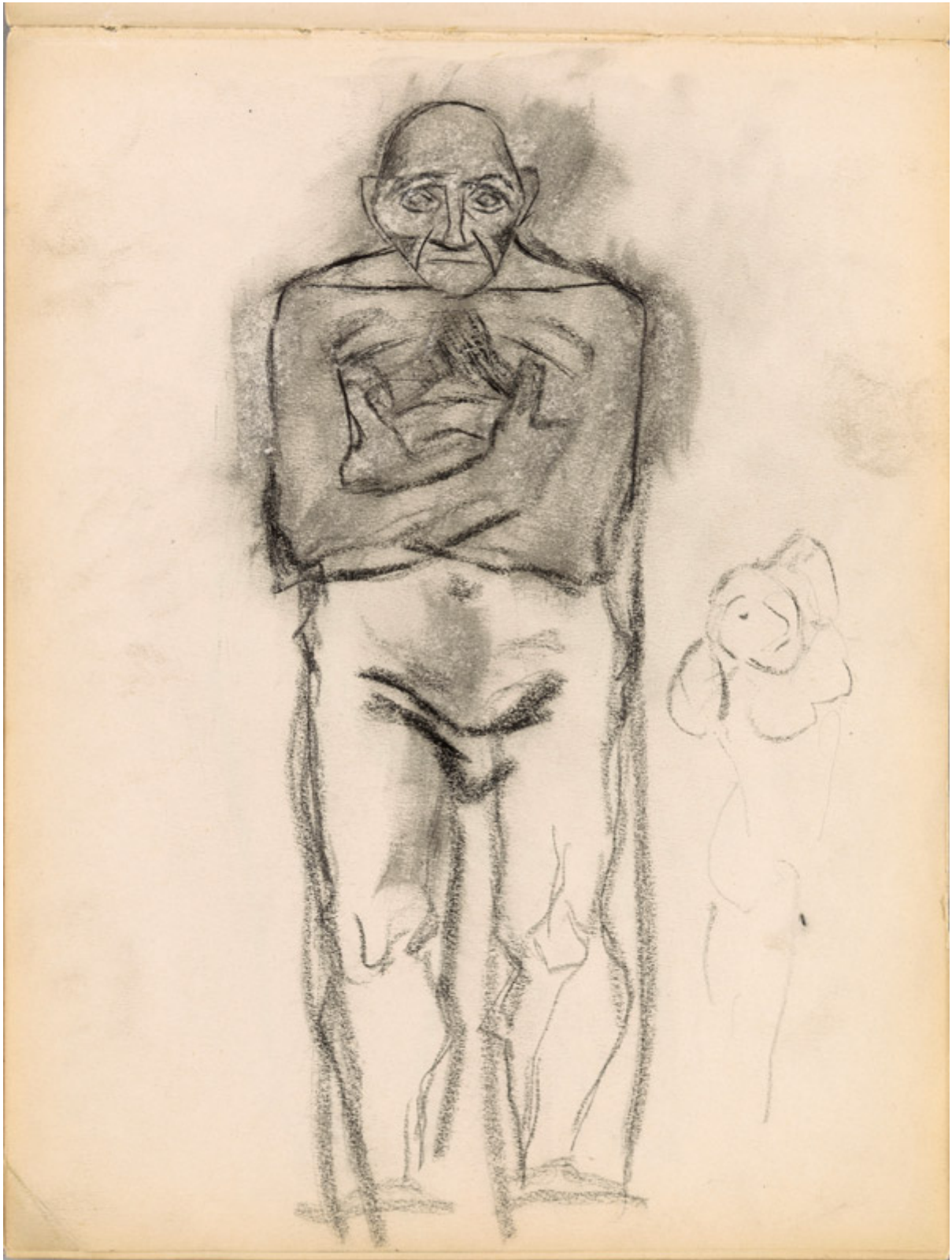
Picasso, El peinado, 1906, The Metropolitan Museum, New York



Picasso, Cabeza de un joven, 1906, Nationalgalerie, Museum Berggruen, Berlin.



Picasso, Desnudo de pie con manos juntas, 1906, MoMA, New York.



Picasso, Cuaderno 7, cuaderno de bocetos para Les Femmes d'Alger. anverso del folio 47: Retrato de Josep Fontdevila y boceto de un desnudo con los brazos en alto, otoño de 1906, Musée national Picasso-Paris.



Picasso : Les Femmes d'Alger, 1907, MoMa, New York.