

FAMÍLIA DE SALTIMBANQUIS DE PICASSO

Context biogràfic, artístic i interpretatiu



Assumpció Cardona Iglésias

TFG

Tutora: Teresa M. Sala

Història de l'Art. Universitat de Barcelona, 2018

INDEX

INTRODUCCIÓ: Objectius i metodologia	4
Comentari de les fonts bibliogràfiques	6
I.CONTEXT BIOGRÀFIC I ARTÍSTIC . ETAPA ENTRE BARCELONA I PARÍS	13
1.1.Barcelona 1895-1904	13
1.2.Influència de Rusiñol	14
1.3.Viatges a París	16
1.4.París 1904-1905.....	17
II. FAMÍLIA DE SALTIMBANQUIS.....	19
2.1. Etapa rosa.....	19
2.1.1. Del blau al rosa	19
2.1.2.Començament etapa rosa	20
2.1.3. Qüestions d'estil.....	21
2.1.4. Iconografia del circ en l'etapa rosa	24
2.1.5. Les noces de Pierrette	27
2.1.5.1. Context i descripció	27
2.1.5.2.Interpretacions.....	28
2.1.5.3. Aspectes plàstics	29
2.2. Història Família de Saltimbanquis	30
2.3.Obres directament relacionades amb La Família de Saltimbanquis	30
2.3.1.La mallorquina.....	31
2.3.2. Família del circ.....	32
2.3.3.Estudi per a Família de Saltimbanquis	33
2.4.Gestació de Família de Saltimbanquis	35
2.5.Influències de La família de saltimbanquis	36
2.7.Interpretacions.....	40
2.7.1.Creacions literàries.....	40
2.7.2. Del naturalisme a les interpretacions simbòliques	43
2.7.4. Visió al·legòrica.....	52
CONCLUSIONS	55
Agraïments	58
Referències bibliogràfiques.....	59
Referències on line.....	62
Annexos.....	63

" Una plana sens fi. Un mar de terra s'estén sota la plana del cel. Les dugues planes són llises, la de baix sense arbres, la de dalt sense núvols. El sol ja baixa i ni un alè d'aire rellisca. Enmig d'aquella gran calma, d'aquella terra cremada que reposa, s'estén la llarga i desolada carretera Enmig d'aquella quietud de la plana, d'aquella mort esblaimada, un remolí de pols quasi invisible camina desvaneixent-se"

Santiago Rusiñol *Els caminants de la Terra* , 1898

Clown-"Què se'ns en dóna, del teu diner! Aquí el tens! Poble pasturant terrossos! No en tastareu, de poesia! Us condemno a la prosa eterna; us condemno a tristesa pedurable! (*Rient i tocant el bombo*) Visca la bohèmia! Visca la santa alegria!"

Santiago Rusiñol *L'Alegria que passa* , 1899

Les saltimbanques

" Dans la plane les baladins
S'eloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans église,

Les plus petits s'en vont devant,
Les autres suivent en rêvant.
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin, ils lui font signe.

Ils ont des poids ronds ou carrés,
Des tambours, des cerceaux dorés
.L'ours et le singe, animaux sages.
Quêtent des sous, sur leur passage".

Guillaume Apollinaire , 1909

" Pero ¿quiénes son esos, dime, los vagabundos, esos un poco más fugaces aún que nosotros mismos, a quienes, apremiándoles, desde muy pronto, retuerce -en obsequio a quién, a quién- una voluntad jamás satisfecha? Sino que los retuerce, los dobla, los entrelaza y balancea, los arroja y vuelve a tomar: como de un aire más engrasado, más liso, bajan a la estera desgastada, adelgazada por su eterno brincar, a esa perdida estera en medio del universo...."

Rainer Maria Rilke *V Elegia de Duino*, 1922

INTRODUCCIÓ: Objectius i metodologia

A través de Santiago Rusiñol hem arribat a l'obra *Família de Saltimbanquis* de Picasso. Rusiñol fa anys que està entre els nostres interessos com a escriptor i com a pintor. La lectura d'un article de Vinyet Panyella* on parlava de les influències pictòriques de Rusiñol sobre Picasso va despertar el nostre interès. Entre d'altres correspondències, concretament, ens vam fixar que relacionava els saltimbanquis de l'etapa rosa amb el quadre líric *L'Alegria que passa* de Rusiñol i remetia a l'estudi que havia fet Palau i Fabre* el 1981. El següent pas va ser llegir aquest article sobre la relació entre *Família de saltimbanquis* i *L'Alegria que passa*. Vam trobar que hi havia molts trets comuns entre el quadre i el drama pel que fa a l'atmosfera i contingut, això ens va estimular a buscar més informació del quadre i del seu context.

Tal com és habitual en els estudis picassians, sobre el quadre hi ha diversitat d'interpretacions. Picasso sempre va ser permeable a diferents tipus d'influències, pictòriques i també literàries que, passat un procés feia seves i es traduïen en llenguatges plàstics molt innovadors. L'objectiu principal d'aquest TFG és buscar tota la informació possible al nostre abast sobre el quadre, estudiar totes les interpretacions, relacionar-les i fer-ne una explicació ordenada cronològicament.

A més caldrà tenir presents altres obres molt relacionades amb *Família de saltimbanquis* i els esbossos previs a l'obra definitiva, que aporten informació sobre alguns dels models i sobre el procés d'execució de l'obra i també poden determinar algunes interpretacions.

Un altre objectiu important consisteix en emmarcar l'obra *La Família de saltimbanquis* en el període rosa, com a síntesi de totes les experimentacions sobre el tema que han obsessionat l'artista durant el 1904-1905. La idea de presentar personatges de circ, fora d'actuació, estàtics, aïllats del món i més aviat amb un aire general desventurat, té arrels en la tradició pictòrica i literària del Romanticisme. Picasso podia haver conegut aquesta tradició, directa o indirectament, a través de l'obra teatral de Santiago Rusiñol *L'alegria que passa* que va veure quan es va estrenar el 1898 i ell es trobava immers en el cercle modernista barceloní.

Un últim objectiu és contextualitzar *La família de saltimbanquis* executada el 1905, en la trajectòria vital de Picasso durant els primers anys del segle XX, acabat d'instal·lar a París i encara amb vivències molt presents del seu període a Barcelona. Cal tenir present aquest període formatiu a Barcelona, quan entra a formar part de les tertúlies de *Els quatre Gats*, i coneix Rusiñol, Cases i Utrillo entre d'altres.

*Articles citats en el cos del treball i en les referències bibliogràfiques

Un cop acotat el tema i objectius, el següent pas ha consistit en la recerca bibliogràfica específica sobre l'etapa rosa i sobretot del quadre en qüestió i els seus esbossos més propers fins aconseguir un cercle tancat de citacions, no ens consta que algú més dels citats hagi escrit sobre el quadre *Família de Saltimbanquis*.

Era fonamental també revisar bibliografia sobre el modernisme català i sobre els primers anys de Picasso a París que ens han aportat un coneixement de l'ambient que Picasso va viure per poder entendre millor el context en què va pintar el quadre. A més, ha estat important la recerca de bibliografia específica sobre el món del circ que pogués ser rellevant per contextualitzar el quadre.

Pel que fa a la recerca on line ens ha servit sobretot per extreure fotografies i alguns articles i una tesi doctoral en pdf. Cal mencionar que no hem trobat gaire informació rellevant en webs, tret de la web del Museu d'Art de Washington on es troba el quadre, que parla bàsicament de l'història.

El treball s'estructura en dos blocs desiguals. El primer és bàsicament biogràfic i serveix per contextualitzar la pintura i ajudar a la seva interpretació. El segon bloc el constitueix el quadre i tot el seu context artístic.

Comentari de les fonts bibliogràfiques

El centre del treball és l'estudi del quadre *Família de Saltimbanquis*, sobre el qual hem procurat consultar totes les fonts al nostre abast. Alguns estudis d'autors nordamericans com el de Level, 1928 que el citem per via indirecta i el de la E.H. Bransten, 1944 no els hem pogut consultar perquè l'esforç, d'abast internacional, que hagués suposat aconseguir-los llegir directament creiem que no compensa la informació que n'hauríem pogut obtenir.

Pel que fa al context biogràfic i artístic i l'etapa rosa no hem pretès fer un estat de la qüestió, per això la recerca bibliogràfica no ha estat exhaustiva però sí suficientment completa per contrastar informació i interpretacions donat que la bibliografia picassiana és molt abundant i internacional. Sobretot dominen els treballs fets per especialistes francesos, espanyols dins dels quals tenen una especial rellevància els catalans, els anglesos i nordamericans. Una altra peculiaritat és que els estudis comencen quan Picasso encara és jove i té una llarga trajectòria per endavant, molts dels estudiosos el van conèixer, van ser amics, col·laboradors propers però Picasso mai va donar una imatge clara de si mateix ni de les seves obres. Això fa que hi ha multiplicitat d'interpretacions de la seva vida i de la seva obra, sovint contradictòries. Els punts de vista dels estudiosos, i parlem de l'etapa que hem estudiat, acostumen a considerar principalment el seu entorn més proper, els francesos remarquen la influència de la literatura i l'art francès i la importància de París en aquesta etapa formativa de Picasso minimitzant, a vegades, el pes que va tenir en Picasso la "provinciana" Barcelona modernista. Els estudiosos catalans fan el contrari, donen molta importància als efectes que va tenir sobre el jove Picasso la brillant Barcelona modernista. Per tot això hem procurat contrastar la informació amb estudiosos de diferents nacionalitats i també de diferents anys perquè els que parlen de Picasso fins els anys 40 són amics, crítics i admiradors de l'artista i les obres tendeixen a ser subjectives. A partir dels anys 40 hi ha estudis més rigorosos, sobretot per part d'especialistes anglosaxons.

Hem agrupat el comentari bibliogràfic per ordre alfabètic seguint dos criteris: primer la valoració dels estudiosos picassians dels quals hem consultat diverses obres sobre Picasso i després el comentari dels estudis més rellevants per al nostre treball, per gèneres.

Pierre Daix, que va ser secretari de Picasso, té nombroses publicacions sobre Picasso, una biografia del 1964 en primera edició, un catàleg raonat juntament amb Boudaille de les obres del 1900 al 1906, publicat el 1967 on analitzen la carrera de l'artista en clau biogràfica i també parlen de l'obra d'aquest període. Pel que fa al període rosa, fan referència als diferents estudis de la *Família de Saltimbanquis* i les seves variacions fins al resultat final. Més endavant, Daix fa una nova revisió de la vida i obra d'aquest període mostrada en una nova biografia del 1987 on fa un aproximació més personal i un article del 1992 on matisa interpretacions i aporta dades personals no explicades abans per part seva com el consum d'opi i les implicacions d'aquest fet en la seva obra.

De Francesc Fontbona, expert en modernisme català, també hem consultat diverses obres que fan referència al període de Picasso viscut a Barcelona. Explica el que va significar per Picasso conèixer els artistes modernistes catalans i entrar a formar part de *Els Quatre Gats*. Alguns d'aquests artistes i amics també van possibilitar els seus primers viatges a París i també el van ajudar quan s'hi va instal·lar definitivament el 1904. Ens han servit per contextualitzar aquests anys que segons ell van ser decisius en la trajectòria artística de Picasso.

Josep Palau i Fabre, poeta, amic de Picasso va tenir un contacte molt estret i continuat des dels anys 60 fins al final de la vida de Picasso. Aporta dades de primera mà catalogables com a fonts, enriquit amb les fotografies que ell mateix va fer a Picasso, la seva família i el seu entorn. És autor d'una vintena de llibres sobre Picasso, on treballa detalladament diferents facetes de la seva vida i obra, sovint amb mirada de poeta. És autor d'una biografia artística en 4 volums, dels quals hem consultat el primer, *Picasso Vivent, 1880-1907*, centrat sobretot en la relació de Picasso amb Catalunya. Explica molt detalladament la relació de Picasso amb els amics catalans i el deute que té amb ells. Té tendència a explicar a través de l'obra, alguns aspectes de la vida de Picasso, anècdotes que conformen una manera de ser de l'artista. Focalitza per exemple, com qui coneix de primera mà, amb material fotogràfic propi, el que va ser el primer estudi de Picasso al carrer de la Plata de Barcelona.

Hem llegit també l'esplèndid monogràfic que dedica al quadre *Les noces de Pierrette*, 1889 en el qual Palau analitza minuciosament els aspectes plàstics que són d'una gran modernitat i els iconogràfics que el connecten amb el quadre *Família de Saltimbanquis* i l'article publicat a Serra d'Or del 1981 on fa la seva interpretació dels dos quadres relacionant-los amb *L'alegria que passa* de Rusiñol.

Vinyet Panyella és autora d'una magnífica biografia artística de Santiago Rusiñol del 2003 com a "Caminant de la terra," aludint a una de les seves obres literàries i també a la seva obsessió constant, mantinguda fins al final de la seva vida, de viatjar per buscar noves inspiracions, experiències i aprenentatges. Panyella projecta el personatge des de l'interior, inquietuds, alegries, neguits cap a l'exterior com a gran líder del modernisme català.

Remarquem també, els articles de Panyella "Picasso, modernista. notes sobre pintura comparada (1896-1900)" i "El Greco (1899-1902)" que apareixen sencers o fragmentats en diferents edicions. Panyella hi analitza les connexions de l'obra de Picasso amb el modernisme i especialment les influències pictòriques amb Rusiñol, en el seu període de Barcelona.

Biografies

Alfred H. Barr és autor d'una molt primerenca biografia breu de Picasso. *Picasso: Fifty years of His Art*, Nova York, 1946, que preten ser més rigurosa que el que s'havia publicat abans. Està il·lustrada amb obres que majoritàriament pertanyien a col·leccions americanes i d'altres que encara estaven en propietat de l'artista. De la seva línia d'interpretació, destaca el manierisme que atribueix i justifica de l'etapa blava i rosa.

Pierre Cabanne, en *El siglo de Picasso* 1973 dona molts detalls biogràfics personals, dels moments difícils, de les amistats, les influències, comenta obres sempre amb la idea que són un reflex del moment que està vivint. No és una biografia complaent. És contundent en afirmar la poca consideració que té Picasso amb les dones i la utilització que en fa d'elles com a material creatiu i per satisfer la seva sexualitat. De tota manera amaga informació sobre la relació de Picasso amb l'opi. Cita frases directes obtingudes a base d'interrogar testimonis, dels quals sovint no dona referències, s'ha basat en escrits i arxius. Introdueix molt poques notes i citacions.

Roland Penrose escriu *Picasso su vida y su obra*, 1958 basada principalment en el testimoni directe de Picasso i altres persones properes a l'artista. Descriu l'experiència vital de Picasso, estats d'ànim, motivacions, sense jutjar-lo, també el seu entorn, posant l'accent en la situació endarrerida d'Espanya i també de Barcelona respecte París durant el final del segle XIX i principis del XX. Pel que fa a l'obra descriu l'etapa blava i algunes obres amb força detall però de la rosa aporta poca informació, centrant l'atenció en el quadre *Família de Saltimbanquis* del qual no aporta cap novetat rellevant. Mostra la seva admiració per l'artista i sovint en resalta les seves qualitats, com el seu poder de regeneració, la seva coherència i continuïtat. També explica el sistema de treball de Picasso, el qual oculta les seves fonts de treball, això pot justificar el desconeixement dels models emprats per Picasso en aquest període i també pot donar lloc a diferents interpretacions.

John Richardson és autor d'una biografia en dos volums publicada el 1995 que segueix la mateixa estructura de Penrose però és més exhaustiva amb més detalls sobre la vida de l'artista, la relació amb els amics a París, amb les drogues i l'ocultisme, tema que no han tractat altres biògrafs. Destaca per la informació social i cultural que aporta, sobretot les referències literàries i artístiques. En el primer volum, per exemple, dedica un capítol a la relació de Picasso amb Apollinaire. Richardson pintor abans que historiador, coneix l'ofici, es nota la sensibilitat plàstica en descriure les obres.

Els dos llibres escrits per Fernande Olivier, dona que va compartir la vida amb Picasso del 1903 fins el 1912, constitueix un testimoni directe de la vida i obra de Picasso en aquest període. En *Picasso y sus amigos*, 1933 explica que quan coneix a Picasso ja coneix el món dels artistes, dels museus i exposicions de pintura, sense ser una especialista, mostra molta sensibilitat envers la pintura i dots d'observació quan descriu obres o fa judicis de valor. També descriu els amics de Picasso, a més dels de la banda, els amics espanyols, i la relació amb altres artistes com Matisse, Rousseau, Van Dongen etc. pel que són, a què es dediquen i l'estreta relació que mantenen entre ells. També explica la difícil relació de Picasso amb els marxants fins

que coneix als germans Stein. També descriu el primer estadi de *Família de Saltimbanquis*. En *Recuerdos Íntimos*, 1990 veiem una aproximació més personal de la seva relació amb Picasso sense oblidar tot l'entorn artístic i els viatges.

Monogràfics

Conxita Boncompte, 2009 fa una tesi doctoral basada en el diàleg plàstic a la recerca de models pompeians per contrastar-los amb obres de l'etapa rosa i ocre fins arribar a *Les senyorettes d'Avignon*. Posa en relació varies obres d'aquest període, amb molts detalls, és molt visual, l'argumentació amb les il·lustracions és molt important i sovint es basa en la quantitat de vegades que es repeteix un determinat item i també com té continuïtat en d'altres etapes de Picasso. Però el seu objectiu no només es conferir una estètica clàssica, també vol demostrar que la forma va lligada al contingut. Per fer això fa una minuciosa descripció compositiva de les obres i recorre a la simbologia per comprendre els valors que l'artista dona a la composició i en fa la seva interpretació del contingut. Fa una interpretació al·legòrica del quadre *Família de Saltimbanquis* que té continuïtat en d'altres obres del període rosa que analitza. L'estat de la qüestió que fa d'aquesta obra és parcial ja que no cita interpretacions importants com la de Palau i Fabre entre d'altres.

El llibre d'Anthony Blunt i Phoebe Pool, *Picasso the formative years*, 1962 és interessant perquè aporten molts matissos de les diferents influències pictòriques de Picasso en aquesta primera etapa, sempre deixant clar que Picasso les adoptava i interpretava de manera molt lliure, com el que fa amb les obres de l'antiguitat clàssica. Parlen de les influències de la tradició francesa des de Daumier, Courbet fins als impressionistes i també dels prerafaelites. També descriuen les seves relacions amb Apollinaire. També parlen del que anomenen el primer classicisme de Picasso del 1905-1906 que després Pool aprofundeix en una altre article del 1981 "El neoclassicismo de Picasso: Primer Período (1905-1906)" associat a la Catalunya Mediterrànea. Article que apareix en les *Estudios sobre Picasso* de Victoria Combalia Dexeus, que és autora d'un estudi preliminar on fa un comentari bibliogràfic crític, que no preten ser exhaustiu, de la bibliografia picassiana fins l'any 1980. La selecció d'estudis combina articles sobre totes les etapes de Picasso, preferentment d'autors anglosaxons que traduïts al castellà fan més assequible uns textos imprescindibles per al públic de parla hispana.

L'únic monogràfic del quadre *Família de Saltimbanquis* és el de E.A. Carmean, 1980, curador de la National Gallery of Art de Washington, on es troba el quadre, escrit amb motiu de l'estudi amb raig X que es va fer de la pintura i que va demostrar les tres fases en què va ser pintada. A més, Carmean fa un estudi de les possibles influències literàries i pictòriques del quadre. Per acabar n'explica la història, els diversos propietaris, el rocambolesc trasllat a Estats Units fins a la seva ubicació actual al Museu de Washington. Per acabar aporta unes notes sobre la fortuna crítica del quadre fins l'any 1980 que resulta molt útil per saber la bibliografia directa sobre el quadre fins aquest any. Carmean també fa una interpretació simbòlica de *Família de Saltimbanquis* seguint la línia iniciada per Theodor Reff d'identificar els personatges amb la banda de Picasso.

El 1986, Carmean amb motiu del descobriment de nous quaderns de dibuixos de Picasso, i de la seva exposició, dedica un article en el catàleg a explicar les fases d'execució del quadre que ja havia explicat el 1980 però ara reforçades amb més dibuixos pertanyents al quadern nº 35.

Juan Eduardo Cirlot 1972, escriu un llibre molt ben il·lustrat amb l'obra donada per Picasso a Barcelona. És biogràfic, i també fa una anàlisi global de l'obra de Picasso fins el 1917 que considera etapa de formació. Potser passa molt ràpid a definir el període rosa que considera un interludi, com el d'un simple canvi de color, o més aviat on hi ha el rosa com a color dominant.

Williams Liebermann el 1952 escriu un petit monogràfic il·lustrat, exquisit, amb comentaris molt acurats sobre 30 obres de les etapes blava i rosa de Picasso, contextualitza aquestes etapes i parla de les influències literàries i pictòriques. Pel que fa a *Família de Saltimbanquis* amb la identificació de l'arlequí com a Picasso inaugura una nova línia interpretativa simbòlica.

Alberto Moravia també escriu un monogràfic l'any 1980 sobre les etapes blava i rosa que destaca perquè parla d'aspectes formals de les obres i també de la manera de treballar de Picasso.

Catàlegs d'exposicions

William Rubin, curador i director de pintura i escultura del departament del Museu d'Art Modern de Nova York des del 1968 fins el 1988. És l'autor d'un catàleg raonat de les obres de Picasso de totes les etapes que es troben en aquest museu, publicat el 1972 amb motiu dels 90 anys de l'artista. Fa una caracterització general contínua de les etapes blava i rosa de la qual fa menció especial de l'obra *Dos acróbates amb gos* i la relaciona amb *Família de Saltimbanquis*.

Picasso y el circo És un catàleg sobre l'exposició celebrada a Barcelona el 2006 que recull obres sobre el circ de Picasso de totes les etapes des del 1898 fins el 1971 i permet veure com va evolucionant aquest tema en tota l'obra de Picasso així com la fascinació que sentia aquest artista per aquest món. Hi ha estudis introductoris de diversos especialistes que aporten informació sobre diversos temes relatius al món del circ picassità com els circs que ell freqüentava, principalment el Tivoli de Barcelona i Medrano de París. També es tracta el tema dels diferents corrents pictòrics i literaris que poden haver influït en la seva obra i l'anàlisi generalista de les etapes en les quals treballa aquest tema amb concrecions sobre algunes obres.

Picasso versus Rusiñol és el catàleg de l'exposició realitzada a Barcelona el 2010 on queda reflectida amb obres dels dos artistes, cartes i altres materials l'admiració de Picasso per Rusiñol. El catàleg conté textos de diversos autors, com Vinyet Panyella i Margarida Casacuberta, entorn d'aquest diàleg entre els dos artistes. Destaquem els textos d'Eduard Vallès comissari de l'exposició, amb arguments i tesis ja recollides en el seu llibre del 2008 *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Vallès traça un recorregut que va des de l'admiració inicial d'un Picasso jove vers un Rusiñol consagrat a l'abandonament d'un Picasso que ja ha fet un aprenentatge i vol explorar nous camins. Vallès repassa les diferents influències pictòriques i literàries, així com els temes -jardins, malaltia..- importants en l'obra de Rusiñol i que també pinta Picasso en aquesta etapa. Vallès també fa una anàlisi dels 21 dibuixos que Picasso va fer de Rusiñol entre el 1898 i el 1903.

Articles i altres llibres

Harold P. Blum and Elsa J. Blum escriuen el 2007 un article molt suggerent, basat en trets psicològics del caràcter de Picasso. També fan hipòtesis basant-se en fets de la vida de Picasso molt posteriors a l'execució de *Família de Saltimbanquis* i juguen amb diferents possibilitats d'interpretació del quadre. Tot plegat fa que algunes de les seves tesis caiguin en la sobreinterpretació i l'ambigüitat.

Margarida Casacuberta és autora d'un llibre del 1997, on explora la vida i obra de Santiago Rusiñol i la construcció i el davallament del seu mite. Ens ha resultat útil sobretot per veure la seva anàlisi de *L'Alegria que passa* en el context de l'obra de Rusiñol i també del modernisme català.

Alexandre Cirici, en diversos articles sobre Picasso a la revista *Serra d'Or* i un llibre sobre Picasso, és dels que més defensa la catalanitat de Picasso. Ho justifica amb arguments com la seva formació com a artista a Barcelona on va realitzar les obres de l'etapa blava i on va concebre obres de l'etapa rosa i del cubisme

Ronald Johnson, 1977 té com a objectius en aquest article relacionar les figures de la *commedia dell'arte* amb els personatges del quadre *Família de Saltimbanquis* per això fa un llarg repàs a la tradició poètica i artística de la qual creu que Picasso depen. També vol reflectir el significat dels nens en el quadre així com el significat simbòlic i les relacions familiars que s'expressen en el que ell anomena "Parisian family".

Marilyn Mc Cully, 1981 ha reconstruït les setmanes que Picasso va passar a Schoorl, Holanda i parla de les obres que va pintar allà. També pensa que aquesta estada pot haver influït en el final del quadre *Família de Saltimbanquis*.

Brigitte Leal és autora de diversos llibres i articles sobre Picasso i sobretot s'ha especialitzat en l'etapa rosa que considera una continuació de la blava. Parla de les influències literàries i artístiques d'aquesta etapa i també en concret de les de *Família de Saltimbanquis* i dels esbossos relacionats amb aquesta obra.

M. Teresa Ocaña és autora d'un llibre i de diferents articles sobre les primeres etapes de Picasso. Hem consultat els articles del 1992 i 2007 on fa una anàlisi general de l'època blava i rosa posant èmfasi en la fluïdesa d'una etapa a l'altra. No fa anàlisi de cap obra en concret. També parla dels mètodes de treball de Picasso.

Maurice Raynal el 1953 escriu un estudi biogràfic i crític força resumit de l'obra de Picasso fins el 1953 amb fotografies de color enganxades al llibre de molta qualitat. Comenta algunes obres significatives i fa unes reflexions i un comentari formal de l'etapa rosa de Picasso força interessant.

Peter Read, 1995 és autor d'un llibre on analitza la complicitat artística i personal que hi havia entre Picasso i Apollinaire des del 1905 que es coneixen fins el 1918 que mor el poeta. Posa èmfasi en els punts que uneixen les obres dels dos artistes. També fa la seva interpretació del quadre *Família de saltimbanquis* relacionada amb els poemes d'Apollinaire.

Theodore Reff, 1971 escriu un estudi sobre les fonts franceses d'art i literatura dels personatges de circ de Picasso però no descarta les fonts espanyoles. En aquest sentit resulta estranya la cita de la novel·la catalana *Mitja Galta del 1905* de Joan Pons i Masaveu, prohò de la Renaixença però escriptor de tercera fila, del qual no veiem la influència que pot haver tingut en l'obra de Picasso. També fa una interpretació de *Família de Saltimbanquis* basada en la identificació de tots els personatges.

Daniel Schneider, 1947 fa un estudi psicològic d'algunes obres de Picasso que considera quadres-síntesi, presents en totes les etapes de Picasso. Una d'elles és *Família de Saltimbanquis*. Partint de fets com la mala relació amb la mare i l'odi al pare, Schneider interpreta utilitzant el mètode psicoanalític alguns motius inconscients que segons ell, Picasso ha plasmat especialment en aquest tipus de quadres.

Jean Starovinski, 2004 escriu un llibre molt suggerent, sobre com des del romanticisme el bufó, el saltimbanqui i el pallaso han estat imatges que els artistes i escriptors han utilitzat en les seves obres amb diverses formes i significats. Entre d'altres, parla també dels saltimbanquis i arlequins de Picasso i en fa la seva interpretació simbòlica.

I. CONTEXT BIOGRÀFIC I ARTÍSTIC . ETAPA ENTRE BARCELONA I PARÍS

1.1.Barcelona 1895-1904

Pablo Ruiz Picasso, neix a Málaga el 1881, i després d'una estada de 4 anys a La Coruña, el 1895 la família s'instal·la a Barcelona on el seu pare guanya una plaça de professor a l'Escola de Belles Arts de la qual el jove Picasso serà alumne. També farà una breu estada a l'Acadèmia de Sant Fernando de Madrid el 1899, però Picasso tot i que té molt bones habilitats innates per a la pintura, com ho demostren les seves primeres obres marcades per l'academicisme, mai s'adaptarà bé als estudis acadèmics. Com diu Fontbona,¹ Picasso arriba a Barcelona en el moment de plenitud modernista i s'adona que hi ha un món més enllà de l'academicisme que coneixia pel seu pare. Això el fa trencar amb les expectatives familiars i es distancia de la família per trobar el seu camí, molt obert a influències, amb poc impacte dels estudis acadèmics, es formarà de manera autodidacta, llegint llibres de molt diversa tipologia, sobretot literatura. La història de l'art i les idees estètiques li repugnaven, preferia el contacte directe amb les obres, visitar museus, també freqüentava la Sala Parés, l'única galeria de pintura que hi havia llavors a Barcelona i gaudia absorbint la vida directament, sobretot la vida nocturna de Barcelona i després la de París.

També cal esmentar i és d'especial interès per aquest treball, la fascinació de Picasso pel circ que comença a Barcelona on freqüenta el Circ Tivoli eqüestre de la plaça Catalunya obert el 1895 i queda fascinat per l'amazona Rosita del Oro amb qui manté una relació.² Des de llavors trobarà en els artistes de circ ànimes afins i els hi dedica obres que van evolucionant durant tot la seva trajectòria professional.

El trencament amb els pares no serà mai total tot i que comença a compartir estudis, el primer al carrer de la Plata, després, d'altres amb l'escultor Josep Cardona i amb el pintor Carles Casagemas. Com diu Cabanne³ el més valuós que Picasso té en aquesta etapa són els amics, que seran decisius en la seva trajectòria, amb alguns manté amistat tota la vida, com el catalans Manuel Pallarés i Jaume Sabartés que serà important com amic i assessor.

El 1899 entra de ple en contacte amb les modernistes catalans i passa a formar part de les tertúlies dels Quatre Gats, on és acollit inicialment pels tres artífex del modernisme català Rusiñol, Casas i Utrillo, a més de d'altres de la generació més jove com Nonell, Mir, Sunyer, Pichot, Canals etc...

¹ F FONTBONA. "Picasso en la Barcelona postmodernista" a *Picasso i Barcelona 1881-1981*, Ajuntament de Barcelona, /Ministerio de Cultura, Barcelona 1981 p.10

² G.MATABOSCH."Rosita del Oro y Pablo Picasso, notas de un idilio barcelonés" a a *Picasso y el circo*, catàleg exposició, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006, p.29

³ P.CABANNE. *El siglo de Picasso*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, p. 193

Després de l'impacte que li produeix l'exposició de Casas del 1899, Picasso fa una primera exposició de retrats molt influïts per l'estil de Casas, a *Els Quatre Gats* el febrer del 1900. A més dels retrats de la seva germana i d'amics, retrata els artistes del moment com Nonell, Mir, Manolo Hugué, Pichot, Utrillo i també Santiago Rusiñol. Ell mateix s'autoretrata, al costat d'aquests artistes, conscient de la seva condició d'artista que ja ha trencat amb l'Acadèmia i que busca i experimenta noves formes.

Durant aquests anys assimila els trets de l'impressionisme, simbolisme i naturalisme primer dels modernistes catalans i després de París, on fa tres estades abans de la seva instal·lació definitiva el 1904. Influències que no ofeguen la seva personalitat sinó que són estímuls per buscar el seu propi estil.

Diversos estudiosos⁴ destaquen la influència de Nonell en Picasso, del qual adopta els seus temes i la manera d'empastar densa. Nonell va estar influït per Steinlen i Toulouse-Lautrec que també seran referents de Picasso.

El simbolisme de Much, Klim i Gauguin⁵ influeixen en l'època blava de Picasso, però també cal destacar la influència de Santiago Rusiñol que mereix un capítol a part.

1.2. Influència de Rusiñol

La influència de Rusiñol i també en menor mesura de Casas en aquesta etapa, és reconeguda per diversos estudiosos picassians tan catalans com foranis.

Cirici⁶ diu que en l'etapa integradora de Picasso als 4 Gats, Picasso s'identifica plàsticament amb Casas i "amb el programa revolucionari extraordinàriament seductor" de Santiago Rusiñol.

En aquest mateix sentit, Richardson⁷ admet que Picasso va estar influït per l'ona modernista de Rusiñol i Cases des de finals del 1897 fins el primer viatge a París del 1900. De Rusiñol n'agafa la imaginació i és font d'inspiració de les imatges de mort i adicció a la morfina i de Cases n'adopta l'estil. Després acaba repudiant tot el que ells representaven.

Blunt⁸ diu que Rusiñol influeix en l'època blava de Picasso, arrel del discurs de la Festa modernista del 1894 on Rusiñol proclama que "l'Art és tristesa i dolor."

⁴ P. CABANNE. *El siglo..*, 1982 p.98-100 / M. FREIXA. *El Modernisme a Catalunya*, Barcanova, Barcelona, 1991 p.99/ La tesi doctoral d' E.Vallès del 2016 tracta aquest tema.

⁵ M. FREIXA. *El Modernisme...*, 1991 p.101 destaca la influència de Gauguin en el quadre *La vida*, 1903.

⁶ A.CIRICI. "Picasso i Catalunya" *Serra d'Or*, nº12, desembre 1966, p 58

⁷ J.RICHARDSON. *Picasso. Una biografia. 1881-1906* Vol I, Alianza editorial, Madrid, 1995 p.113-114, 129

⁸ A.BLUNT. *Picasso, the formative years; a study of his sources*, Studio Books, Londres, 1962 p.9

L'estudiós picassià que més ha treballat i defensat la influència de Rusiñol sobre Picasso és Palau i Fabre, seguit anys més tard per Eduard Vallès. Palau⁹ afirma que eren amics, cosa que es desmentida per d'altres estudiosos¹⁰ principalment per la distància generacional i de posició professional : Rusiñol en aquests moments és el líder del modernisme respectat i famós, i a Picasso li interessa el model d'artista que encarna Rusiñol i així l'arriba a dibuixar i caricaturitzar fins a 21 vegades. Els dibuixos van de l'admiració a la irreverència. Primer el dibuixa sol, amb posat trist i melancòlic, com a poeta i pintor simbolista, i pintor de jardins i popularitza la seva figura fumant habans amb pipa. Després els dibuixos evolucionen cap a la caricatura, Rusiñol apareix acompanyat d'amics d'ell i de Picasso. En les últimes caricatures, on Rusiñol apareix amb panxa grossa i sodomitzat, assistim a la caiguda del mite ja a principis de segle quan Picasso ja té la mirada posada en d'altres objectius com París. Daix¹¹ també destaca els diversos dibuixos que Picasso va fer a Rusiñol com evidència de la influència que Rusiñol com a líder del modernisme va exercir en la seva formació.

Vallès¹², fa un estudi d'aquests retrats que són fruit de l'interés de Picasso per la imatge d'artista individualista que aporta Rusiñol i per la seva capacitat de lideratge que Picasso, ambiciós, vol també per a ell i que acabarà desenvolupant en el futur.

Palau destaca que Picasso s'interessa per dues obres literàries de Rusiñol amb 60 anys de diferència. *L'alegria que passa*. i *L'auca del senyor Esteve*.

L'alegria que passa va ser estrenada amb gran èxit el 1899 i és possible que Picasso veiés la representació més d'una vegada¹³. Palau també és autor d'una interpretació del quadres de Picasso *Família de Saltimbanquis* i *Les noces de Pierrette* basada en aquesta obra de teatre. (veure treball p.28- 29, 48-49)

Més tardanament, durant els mesos de juny i juliol de 1962 Picasso fa 5 litografies, un linòleum i uns dibuixos inspirats en *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol. És un indicatiu de com l'obra de Rusiñol perdura en Picasso amb el pas del temps.¹⁴

Vallès¹⁵ també apunta que Picasso inclou el conte de Rusiñol "El pati blau" que recull el llibre *Fulls de vida*, síntesi de diferents arts, al número preliminar de la revista *Arte Joven* del 10 de març del 1901 que crea a Madrid juntament amb Francisco de Asís Soler. Queda demostrat doncs, l'interés de Picasso per l'obra literària de Rusiñol.

⁹ J. PALAU I FABRE. "Influències de Rusiñol sobre Picasso" Serra d'Or num.265, octubre, 1981 p.52

¹⁰ V. PANYELLA. *Santiago Rusiñol, El caminant de la terra*, ed.62, Barcelona, 2003, p. 343 diu que " la coneixença entre tots dos va ser tangencial i escadussera".

¹¹ P. DAIX. *Diccionaire Picasso*. Robert Laffont, París, 1995 p.801

¹² E. VALLÈS. " Rusiñol vist per Picasso" a *Picasso versus Rusiñol*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Barcelona 2010 p.307-321

¹³ J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent*, ed. Poligrafa S. A. Barcelona, 1980, p.399. / Richardson *Picasso*. 1995, p. 338 confirma que Picasso va veure l'obra de teatre *L'alegria que passa*.

¹⁴ J. PALAU I FABRE. "Influències..." 1981, p.54

¹⁵ E. VALLÈS. " Picasso pinta els jardins de Rusiñol" a *Picasso versus Rusiñol* 2010 p. 222

Rusiñol també té força a veure amb l'interès de Picasso per dos pintors que influiran en la seva obra: Puvis de Chavannes i el Greco. Rusiñol contribueix poderosament a la revalorització del Greco i al seu coneixement a Catalunya. A la tercera Festa Modernista del 1894 a Sitges, amb la processó dels dos Grecos comprats a París per Rusiñol, el Greco té un protagonisme mediàtic indiscutible. Segons Panyella¹⁶ la influència del Greco en l'obra de Picasso es pot rastrejar en les figures allargassades de l'època blava i la utilització de la gamma cromàtica del groc.

Explica Richardson ¹⁷que durant el tercer viatge a París de Picasso, Rusiñol que reverenciava Puvis de Chavannes com l'equivalent modern del Greco, va ser originàriament el responsable que Picasso s'interessés per aquest pintor.

Per últim Panyella sintetitza i després exemplifica sense arribar a desenvolupar les influències pictòriques de Rusiñol sobre Picasso, especialment entre 1896 i 1900:

"que presenten una correlació temàtica, plàstica i conceptual que relliga l'obra dels dos artistes... en el tractament dels paisatges i d'alguns retrats, dels temes de la malaltia, de la mort i de la misèria de l'artista, els dibuixos simbolistes, els nocturns en blau, els escenaris de París, i el tema dels saltimbanquis."¹⁸

1.3. Viatges a París

Picasso fa tres estades a París no definitives com a viatges de formació necessària per arribar al lideratge que volia per a ell. De fet el 1901 viatja a Madrid amb la idea de convertir-se en el gran representant del modernisme i crea la revista *Arte Joven*, amb tan poc èxit que torna a Barcelona.

Els viatges a París els fa estimulat i ajudat pels seus amics, artistes i contactes catalans. Nonell li deixa el taller durant la seva primera visita el 1900 per visitar l'exposició universal amb Casagemas on es troba amb Casas Pichot i altres artistes catalans.

A París, Picasso visita el Louvre i els Salons on s'amara de l'obra d'impressionistes com Toulouse Lautrec, Manet, Degàs i també Cezanne.

El més destacable de la segona estada a París de juny a desembre de 1901, és la seva primera exposició a la Galerie Vollard compartida amb el pintor basc Iturrino, organitzada per Pere Manyac, antiquari català que es dedica a recolzar artistes nous

¹⁶ V. PANYELLA. "Dels Quatre Gats al Cau Ferrat. la relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso(1896-1903)" a *Picasso i els 4 Gats*. Museu Picasso de Barcelona/Lunwerg Editores, Barcelona, 1995 p. 244

¹⁷ J. RICHARDSON. *Picasso. Una biografia*, 1995 p. 257

¹⁸ V. PANYELLA. *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, Curial & Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000, p.73

com Picasso. El suïcidi de Casagemes també marca profundament a Picasso i podria ser el desencadenant segons alguns estudiosos de l'època blava¹⁹.

El tercer viatge a París l'emprén amb Sebastià Junyer-Vidal i amb els quadres que tenia, fa una exposició a la galeria de Berthe Weill l'abril 1902, que no va tenir èxit comercial però li va permetre conèixer a Max Jacob, amb el qual Picasso manté correspondència fins que s'instal·la a París i serà un dels seus més íntims amics.²⁰

Diversos autors coincideixen a dir²¹ que amb la crisi del modernisme materialitzada en l'establiment dels seus principals membres a París, en el tancament dels Quatre Gats, l'abril del 1903 i un fort descens de les vendes artístiques el 1903 o 1904, Picasso pensa en deixar definitivament Barcelona on no ha aconseguit el seu objectiu d'esdevenir un dels líders dels postmodernistes i l'abril del 1904 s'instal·la a París on continuarà en contacte amb els artistes catalans.

1.4.París 1904-1905

Picasso s'instal·la al Bateau-Lavoir, proper a Montmartre amb d'altres artistes catalans com Joaquim Sunyer i Ricardo Canals tan pobres com ell. Manolo Hugué li presenta André Salmon, poeta, crític que formava part de la redacció de la revista "Vers et prose", que a la vegada el posa en contacte amb Max Jacob. Poc després coneix al poeta i crític Apollinaire, tots quatre constituïran la banda Picasso. Aquests intel·lectuals amb els quals Picasso continua la seva formació, canviaran la seva manera de viure i veure el món. Són uns anys de bohèmia pobre, amb privacions, inseguritat i marginalitat.

Comença una relació estable amb Fernande Olivier que durarà fins el 1912. Entre mig hi va haver diverses amants :Germaine, Madeleine, Alice... que seran models de les seves obres. Cabanne és potser el biògraf més crític en aquest aspecte de la vida de Picasso:"Su comportamiento con las mujeres será siempre un tanto cínico y sin miramientos".²² Cabanne també remarca sovint la seva obsessió sexual com a motor de la seva obra i la utilització de les dones amb aquesta finalitat. No obstant això, Olivier confessa en els seus escrits que el període amb Picasso va ser el més feliç de la seva vida malgrat els abusos i la precarietat. Segons explica Olivier, malgrat les penúries, Picasso no fa concessions a admetre encàrrecs que no vol fer, i es resisteix a malvendre obres si no és estrictament necessari per sobreviure.²³

¹⁹F. FONTBONA. "Picasso en la Barcelona postmodernista", 1981, p.13

²⁰P. CABANNE. *El siglo.*, 1982 p. 172

²¹F. FONTBONA. "Picasso .."1981, p.13 / J.RICHARDSON. *Picasso. Una biografia*, 1995, p. 292

²²P. CABANNE. *El siglo.*, 1982, p.187

²³F.OLIVIER. *Picasso y sus amigos*, Taurus, Madrid, 1964 1ª ed, París, 1933 p. 50

Picasso continua la seva afició al circ i freqüenta el Circ Medrano ,segons Olivier hi podien anar tres o quatre cops per setmana²⁴ com veurem aquesta experiència serà important en l'obra d'aquesta etapa.

També fa escapades al Moulin de la Galette i al cabaret Lapin Agile on els artistes penjaven quadres a canvi de menjar: Un d'elles *Les noces de Pierrette* 1904-1905 (veure treball p.28-30)

El 1905 la vida de Picasso comença a canviar quan Leo Stein, ric col·leccionista americà, compra *La nena amb cistell de flors* al marxant Clovis Salgot que el posa en contacte amb Picasso. Leo i la seva germana Gertrude freqüenten l'estudi de Picasso i li compren obres de l'etapa rosa. Aquest mateix any Picasso comença un retrat de Gertrude Stein que acabarà el 1906 amb un estil geometritzant que apunta al cubisme. Els germans Stein presenten a Picasso altres col·leccionistes americans que li compren obra i això explica que bona part de l'obra de l'etapa rosa estigui en mans de col·leccions i Museus nordamericans.

²⁴ *Ibidem* , p. 104

II. FAMÍLIA DE SALTIMBANQUIS

2.1. Etapa rosa

2.1.1. Del blau al rosa

Els estudiosos de Picasso, situen aquesta etapa entre finals del 1904 i finals del 1905. És una etapa curta però intensa en la qual Picasso crea nombroses obres amb diferents tècniques - dibuixos, guaixos, tècniques mixtes, olis- entorn del món de la faràndula amb dues branques: els actors teatrals i els artistes de circ. Hi ha una tendència a abandonar els tons freds per més càlids, amb una paleta de tons rosats i vermellorsos que és important però no única, el blau continua molt present.

Hi ha una línia d'estudis, sobretot fins als anys 80, que considera el període rosa com oposició al blau no només pel color, sinó sobretot pel canvi d'actitud dels personatges, pels diferents temes i un estil i ús de tècniques diferents. Daix, diu que el color és per a significar i que té les seves pròpies lleis²⁵. Raynal remarca que els personatges han canviat l'expressió dramàtica, per una expressió d'indiferència reposada, "un lyrisme non plus humanitaire, mais cette fois plastique".²⁶ El 1905, Picasso abandona els drames del període blau i els substitueix per teles més serenes.²⁷ Roland Penrose diu que les figures pàl·lides i lisiades de l'època blava cedeixen davant figures plenes de gràcia adolescent i sovint amb físic andrògin.²⁸ Cabanne diu que " La época azul era rebeldía y desesperación, el periodo rosa es soledad i melancolia".²⁹

A partir dels anys 70 es tendeix a considerar que no hi ha un tall dràstic amb l'època blava: en moltes pintures el rosa es combina amb el blau i hi ha personatges que es repeteixen de l'etapa anterior.

Juan-Eduardo Cirlot, parla d'unes obres de transició blau-rosa durant el 1904 on Picasso busca sensacions de moviment i també d'intimisme. En ocasions la riquesa del color sobrepasa la concepció del rosa dominant que no deixa mai d'incloure's en les imatges " a veces es el resultante de mezclas ópticas que producen conjuntos de otros matices."³⁰ També considera que l'etapa blava i rosa estan unides pel simbolisme, tendència a la qual Picasso tornarà diverses vegades al llarg de la seva dilatada carrera.³¹

Palau, si bé afirma que l'època blava és més tràgica i la rosa més dramàtica i teatral considera " el concepte migratori molt important durant l'època rosa, apareix quan Picasso ha esgotat aparentment els postulats plàstics que arrossegava de

²⁵ P. DAIX i G. BOUDAILLE. *Picasso 1900-1906* Blume-Norta, Barcelona, 1967 p.78

²⁶ M. RAYNAL. *Picasso*, Albert Skira S.A., Geneve, 1953 p. 30

²⁷ A. MORAVIA. *Toute l'oeuvre peint du Picasso. périodes bleue et rose*, Flammarion, París, 1980 p.1

²⁸ R. PENROSE. *Picasso su vida y su obra* Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1981 1ªed. 1958 p. 104

²⁹ P. CABANNE. *El siglo..*, 1982, p.213

³⁰ J. E. CIRLOT. *Picasso el nacimiento de un genio* ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972 p. 133

³¹ *Ibíd*em, 1972, p. 157

Barcelona".³²En l'obra de Picasso del 1905 hi ha un gran corrent migratori de personatges, trets, colors, objectes que apareixen en una obra i una altra. Creiem que Palau defineix molt bé l'obra de Picasso d'aquest període en què la seva situació personal també és de canvi: de la Barcelona que encara és molt present al París al qual s'està adaptant.

En la mateixa línia, Ocaña afirma que "l'etapa blava flueix de manera natural cap a la rosa, sense canvis bruscos,"³³ hi ha personatges que es repeteixen i també temes clau, com el de la família, que tenen el desenllaç en l'època rosa més lluminosa. Uns anys més tard, Ocaña considerarà l'etapa blava i rosa com un període de formació on estableix un mètode de treball que anirà repetint al llarg de la seva carrera: "una revisió de cualquier resquicio de los temas emprendidos a través de un proceso dialéctico asentado en su propia experimentación y en la tradición de la pintura."³⁴

Rubin³⁵ també considera que hi ha una certa continuïtat en les dues etapes si bé els personatges són menys transcendents però retenen una certa melancolia com els personatges de l'etapa blava.

2.1.2. Començament etapa rosa

Palau i Fabra³⁶ explica que la suggestió plàstica que determinà l'entrada d'aquests personatges en l'obra de Picasso, va ser la visió casual d'un grup d'acròbates o titellaires ambulants acampats en una esplanada dels Invalides de París. Richardson³⁷ creu que qui acaba influint més en la imaginació de Picasso quan crea els arlequins i saltimbanquis del període rosa és Apollinaire, l'arlequí és un tema freqüent en els seus poemes.

Però aquest univers ja era latent en Picasso des de feia temps. Ja havia pintat arlequins a París el 1901, i pierrots amb la seva companya dibuixats a Barcelona el 1902 per servir d'anunci a la "Lecitina Agell". Sense oblidar, segons Palau, el pòsit deixat per *L'alegria que passa* :

" Aquesta obra conté, psicològicament, alguns dels fermentos determinants de l'època rosa. Ens referim a l'aspecte nostàlgic, elegíac, i una mica desventurat dels seus personatges, i a la dualitat ficció-vida, disfressa-vestit."³⁸

³² J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent*, 1980 p.403

³³ M.T.OCAÑA. "Del blau al rosa" *Picasso 1905-1906*, Ajuntament de Barcelona, ED. Electa, Barcelona, 1992, p. 15

³⁴ M.T.OCAÑA. M. Teresa "De los adolescentes azules a los saltimbanquis rosas" *Picasso y el circo*, Institut de Cultura de Barcelona, Museu PICASSO, 2006 p. 28

³⁵ W. RUBIN. *Picasso in the collection of de Museum of modern Art*. ed. Museum of Modern Art, New York, 1972 p.33

³⁶ J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent*, 1980, p.398-399

³⁷ J.RICHARDSON. *Picasso...*, 1995, p.334

³⁸ J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent*, 1980, p. 399

De fet ja hem apuntat que Picasso freqüentava el circ Tivoli de Barcelona i també que quan s'instal·la a París anava al circ Medrano amb molta freqüència. Olivier³⁹ també diu que Picasso tenia una gran memòria visual i prenia apunts del natural i també feia croquis de memòria sobre el que havia vist i que després el·laborava a l'estudi .

Segons Penrose⁴⁰ al circ Medrano Picasso estableix amistat amb els arlequins i còmics que sense saber-ho es converteixen en els seus models. De tota manera Cabanne⁴¹ afirma que el seu interès pel circ és simbòlic, no pinta el circ com a espectacle sinó com a reflex de la vida bohèmia que ell i els seus altres amics artistes i poetes duïen a Montmartre en aquest període.

El 25 febrer 1905 s'inaugura una exposició que s'allargarà durant el més de març, a la galeria Serrurier, del Boulevard Hausmann, de París on Picasso exposa obres amb dos pintors més. Serà una exposició amb poc èxit comercial, però que contribuirà a estrènyer els llaços de Picasso amb Apollinaire que escriurà una crítica sobre els quadres de Picasso a la revista *Le Plume* el 15 de maig del 1905. (veure Annex 1) Picasso hi exposa 24 teles i entre elles , 8 obres amb el tema dels saltimbanquis amb uns paisatges de fons que anuncien el pàram de la *Família de Saltimbanquis*.

És la primera materialització pública d'aquesta etapa rosa. Hi predomina el grup, la comunitat del circ, amb la idea d'expressar sobretot el calor humà més que el treball professional. Hi ha personatges que s'aniran repetint, un que sorgeix amb força és el bufó gros sempre vestit de vermell inspirat en un actor real que treballava al circ Medrano: "El tio Pepe".

2.1.3. Qüestions d'estil

Hi ha acord a considerar que es produeix un canvi d'estil en aquesta etapa a part del color. Raynal parla que en aquesta etapa passa a utilitzar diverses tècniques amb estils diferents: en els olis encara usará el model clàssic, en canvi ,en el dibuix és més lliure, Raynal destaca del seu dibuix " la rapidité vivante de la ligne, les raccourcis expressifs, les interruptions syncopées et l'aisance souveraine d'une main qui ne se trompe jamais"⁴². La inexpressivitat voluntària , implica una depuració constant de la forma que el portarà a solucions noves.

Cabanne descriu així aquest nou estil: "angulos más suaves, curvas más envolventes que limitan o atenúan el alargamiento, espacio diversificado y nuevos elementos en la composición."⁴³

Hi ha doncs tendència a considerar que Picasso ha iniciat la recerca d'un nou llenguatge expressiu sobretot en el dibuix amb una línia més neta com a valor de

³⁹ F. OLIVIER. *Picasso y sus amigos* , 1964, p. 104

⁴⁰ R. PENROSE. *Picasso su vida...* 1981 , p. 103

⁴¹ P. CABANNE. *El siglo..* , 1982, p.216

⁴² M. RAYNAL. *Picasso*, 1953 p.31

⁴³ P. CABANNE. *El siglo..* , 1982,p. 213

contorn, utilitzant models clàssics de manera discreta, que pot passar desapercebuda com ja apunta Cesari Brandi⁴⁴ quan parla dels nois andrògins abundants en aquesta etapa, semblants als espartans de Degas.

Elgar Frank⁴⁵ destaca que comparat amb l'etapa blava el dibuix és més flexible, més clàssic, el volum a penes suggerit. També remarca la profusió de personatges efeminats, ambigus en els quals ronda encara una certa inquietud diferent del patiment que expressaven els personatges de l'etapa blava. Com els dos nois de *Dos acròbates amb gos*, 1905 (fig.1) on també és pot apreciar la línia neta dels contorns. Aquests nois apareixen freqüentment en l'obra de Picasso d'aquest període i Rubin⁴⁶ fa notar que són els mateixos nois de *Família de Saltimbanquis* on apareixen amb un tractament més simple i més escultural de les cares que s'acosta a les màscares que començarà a pintar a finals del 1906.



Fig.1 *Dos acròbates amb gos*, París, 1905, aiguada sobre cartró, 105x75cm, Museum of Modern Art, Nova York

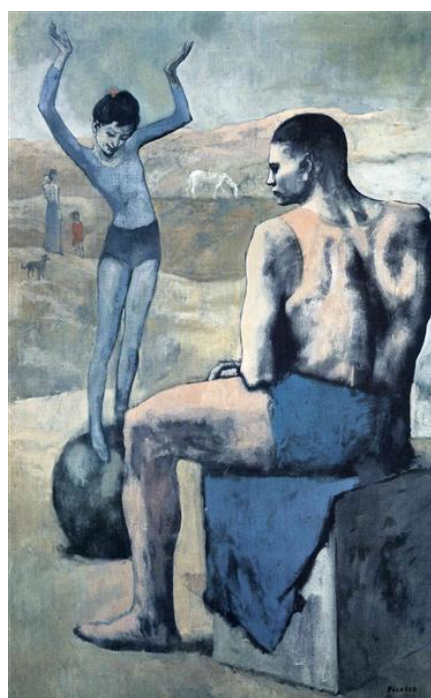


Fig.2 *Acròbata i jove equilibrista amb bola*, París, 1904, oli sobre llenç 147x95 cm. Museu Pushkin, Moscú

Diversos estudiosos com Cirlot, Pool, Moravia i Ocaña remarquen la influència de Puvis de Chavannes en aquest període. Cirlot⁴⁷ diu que Chavannes és més una referència, ell hi veu més influència dels simbolistes francesos. Pool⁴⁸ veu la influència de Puvis de Chavannes en la barreja de *naïve* i refinament en els colors pastels,

⁴⁴ C.BRANDI. *Carmine o della pittura* citat per A.MORAVIA, *Toute l'oeuvre peint ...*, 1980 p.14

⁴⁵ E.FRANK *Picasso: épocas azul y rosa* Gili, Barcelona, 1956 p.6-8

⁴⁶ W. RUBIN. *Picasso in the collection ...*, 1972, p. 33

⁴⁷ J.E.CIRLOT *Picasso el nacimiento de un genio* ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972, p.133

⁴⁸ P. POOL. " El neoclasicismo de Picasso: Primer Período (1905-1906) dins *Estudios sobre Picasso*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 140

l'organització geomètrica dels seus quadres i el dibuix simplificat. Moravia⁴⁹ destaca la pal·lidesa i pulidesa dels rostres com a influència de Puvis de Chavannes. Ocaña⁵⁰ diu que els esbossos preparatoris de *La Família de Saltimbanquis*, tenen influència de Puvis de Chavannes tot i que busquen més modernitat.

Pool pensa que la tendència del 1905 era allunyar-se del tipus d'obra emocional de l'època blava per una amb un contingut més subjecte a la forma. L'essència del seu classicisme en aquesta etapa es manifesta amb més serenitat, hi ha la preocupació per equilibrar les formes entre si i contra l'espai que les envolta. També hi veu la influència de pintors que també adopten models clàssics com Gauguin i Cezanne. Després del seu primer viatge a Itàlia durant el 1917, Picasso adoptarà una forma més oberta de classicisme.⁵¹

Diversos autors també destaquen l'obra *Acròbata i jove equilibrista amb bola*, 1904, (fig. 2) com una composició clàssica per excel·lència, on hi ha un contrast admirable entre la vitalitat aèrea de l'acròbata i la terrestre de l'atleta⁵² accentuat per l'esfera i el cub, figures geomètriques sòlides que remarquen les qualitats de lleugeresa de l'equilibrista i el pes de l'acròbata, però hi domina una ordenada simplicitat, en la qual fins i tot els espais no ocupats per figures són interessants i actius per a la mirada⁵³.Reff⁵⁴ destaca d'aquesta obra l'experiència d'equilibri vital que transmet i que és assimilada a l'experiència subjectiva de l'artista. És una de les obres que mostra un o una artista assajant, que trobem en l'esbós de Baltimore(fig. 8) i també va estar en el primer estadi de *Família de Saltimbanquis*.(veure treball p.35) El paisatge més que llunyania i distància, sembla voler-nos subratllar la verticalitat del mur, els estrats successius ajuden a veure l'altura de l'acròbata que segons Palau té els trets de Picasso⁵⁵.Mostra un dibuix molt concís, amb un volum molt marcat amb claroscurs sobretot en la figura de l'acròbata.

Segons Boncomppte, l'exposició i subhasta dels frescos de Boscoreale que va tenir lloc el 1903 a la Galeria Durand-Ruel, freqüentada per Picasso, desencadena la introducció de models pompeians en l'obra de Picasso del període rosa. El llibre il·lustrat sobre Pompeia de Pierre Gusman, li va proporcionar la majoria de models i conceptes, sobretot la idea de modernitat, emfatitzant les desproporcions i les juxtaposicions.⁵⁶ Boncomppte sosté la tesi que la influència de la pintura pompeiana és el fil conductor de les obres d'aquesta etapa que es manifesta en el fons i en la forma. Picaso utilitza els models pompeians per a un projecte que inclou la màgia, la filosofia

⁴⁹ A. MORAVIA. *Toute l'oeuvre peint du Picasso ...*,1980 p. 149)

⁵⁰ M.T.OCAÑA. M. Teresa "De los adolescentes azules ..",2006 p.27

⁵¹ P. POOL. " El neoclasicismo de Picasso... 1981. p.140-145

⁵² A. MORAVIA. *Toute l'oeuvre peint du Picasso ...*,1980, p.7-8

⁵³ R. PENROSE. *Picasso su vida...*1981, p. 104

⁵⁴ T.REFF. " Harlequins, saltimbanques, clowns, and fools" Revista *Artforum*,vol.X nº2 , New York, octubre 1971 ,p.36

⁵⁵ J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent* , 1980 , p.403

⁵⁶ C.BONCOMPTE. *Iconografia picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*,Tesi doctoral. Departament de Història de l'Art, Universitat de Barcelona , 2009,p.602

i la religió, temes que en aquest període tenen importància en l'entorn ocultista de l'artista i els seus amics.⁵⁷

2.1.4. Iconografia del circ en l'etapa rosa

El tema dominant d'aquesta etapa és el circ presentat no com un espectacle sinó com una manera de viure, mostra la parella, la maternitat, el grup, la vellesa. Com diu Starobinski⁵⁸ la pintura té dues maneres d'expressar la dualitat de l'artista de circ, una en acció, mostrant la grandesa dels acròbates en moviment a la pista de circ com fan alguns artistes com Degàs i Seurat i que Picasso també mostra en alguns apunts. L'altra, en repòs, que és quan mostren abatiment, tristesa i la misèria de la seva condició com els pallassos de Georges Rouault i algunes obres de Toulouse Lautrec que alguns estudiosos han relacionat com influència de Picasso.⁵⁹

La majoria d'obres de Picasso d'aquest període mostren aquesta segona vessant amb molts matisos que van de la tristesa a la serenitat i sobretot mostren desencant. A vegades els mostra en repòs, però sovint fent activitats quotidianes, assajant però sempre fora de la pista de circ, perquè vol mostrar la seva soledat, la seva marginació respecte la societat però també la seva llibertat. Com diu Raynal: "Les sauteurs de l'époque rose sont des métaphores de la situation de marginalité et de précarité de Picasso dans cette période".⁶⁰

En la mateixa línia, Reff també assenyala que Picasso introdueix aspectes de la seva pròpia vida. A Picasso li agrada transformar la realitat en esdeveniment teatral on ell hi desenvolupa un paper principal, sovint amb màscara, moltes vegades disfressat d'arlequí. En el període rosa l'arlequí amb els seus companys saltimbanquis i bufons adquireixen nous significats. Tradicionalment els tres tipus eren ben diferents, però a principis del XX es confonen i Picasso representa aquesta confusió en la seva obra. Els personatges de circ de Picasso són ambivalents d'apariència i complexos de significat. Tots semblen marcats per l'experiència del patiment i privacions, especialment quan els representa com a figures aïllades.⁶¹

Molts estudiosos de Picasso estan d'acord a considerar que el model de personatge de circ de l'etapa rosa no prové directament de la realitat de personatges de circ que ell coneixia sinó de la realitat literària i pictòrica del segle XIX.⁶² Segons aquesta línia, el plaer que va procurar a Picasso el circ no deixa petjada en la seva obra, sinó que s'adhereix a una tradició simbolista i romàntica que Picasso podia haver après a París

⁵⁷ Ibídem, p. 599-600

⁵⁸ J. STAROBINSKI. *Retrato del artista como saltimbanqui*, ED. Abada, Madrid, 2007, p. 81-82

⁵⁹ R. JOHNSON. "Picasso's Parisian family and the "saltimbanques" Arts Magazine, nº 51, 1977, p. 90

⁶⁰ M. RAYNAL. *Picasso*, 1953, p. 33

⁶¹ T. REFF. "Harlequins, saltimbanques ...", 1971, p. 31-33

⁶² J. STAROBINSKI. *Retrato del artista ...*, 2007, p. 81./ A. MORAVIA, *Toute l'oeuvre peint ...1980* p.7-8/ Dominique Dupuis- Labbé. "Picasso, el circense..." *Picasso y el circo*, catàleg exposició, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006, p.12

o abans, a Barcelona, amb Rusiñol(veure treball p.52) que clarament també segueix aquesta tradició en obres teatrals com *L'alegria que passa* que ja té precedents com veurem abans de XIX.Picasso anirà combinant i metamorfosant aquests còmics tristos al llarg de tota la seva obra pictòrica.

En aquest sentit alguns picassians com Elgar Frank i Moravia⁶³ destaquen el manierisme elegant d'aquesta etapa rosa, on aquest color dona una nova harmonia als quadres de Picasso i en la qual pinta saltimbanquis seguint models de pintors del passat. Reff ⁶⁴ també apunta en aquest sentit quan diu que la tendència de Picasso a identificar-se amb els *clowns* i acróbates en el període rosa està en consonància amb alguns escriptors i artistes del XIX i també amb la noció del saltimbanqui itinerant simbolitzant el no conformisme que prové del romanticisme.

Però hi ha precedents com el pintor francès rococó J. A. Watteau (1684-1721), que adapta els personatges de *La Comedia dell'Arte* de manera elegant i refinada. La seva creació estrella és el pierrot Gilles caracteritzat com a centre de grup, però també com a figura aïllada. Segons Carmean,⁶⁵ Picasso adopta el paradigma del Gilles trist, però també utilitza la dualitat de Gilles per enriquir els seus saltimbanquis amb nous significats.

Entre 1830 i 1870 tota una generació d'escriptors Banville, Gautier , Baudelaire , els germans Goncourt entre d'altres redescobreixen en el Pierrot, personatge de *La comedia dell'arte* un nou heroi que a través del gènere popular de la pantomima ha passat a mans d'escriptors cultes i que també adoptaran pintors com Daumier, Manet , Degàs i altres. El paper del Pierrot s'identifica amb tragèdia i rebuig de la societat. També al llarg del XIX la crítica literària i teatral farà del Pierrot el doble de l'artista alienat, que oscil·la entre la melancolia i l'alegria. La revalorització de l'obra de Wateau també hi contribueix.

En el pròleg de la col·lecció d'assajos teatrals *Pauvres Saltimbanquis*, Banville exalta els saltimbanquis com a artistes lliures i independents que fan meravelles per guanyar-se el pa. El mateix tema el trobem al poema en prosa de Baudelaire *Le vieux Saltimbanque*, 1860 que acaba amb una comparació entre el vell acróbata sol i despreciat pel públic i el vell poeta que va sobreviure a la generació que havia entretingut brillantment i que ara és menystingut, representa la decadència silenciosa, l'aïllament de l'artista envers la societat que es separa d'ell. A finals del XIX els artistes es deixen influir per les imatges del vell saltimbanqui de Baudelaire. Entre ells, Manet, amb *El vell músic*, 1860 tracta també el tema del desarrelament dels artistes bohemis i que tindrà influència en *La Família de Saltimbanquis* de Picasso.(veure p.36)

En aquest mateix any 1860, Honoré Daumier pinta les imatges pessimistes de saltimbanquis, lluitant per atraure el públic, fugint de la ciutat hostil, o bé aïllades de la multitud, es remarca més la seva vida de rodamons que les seves actuacions. Picasso va tenir ocasió de conèixer Daumier a l'exposició retrospectiva que es va fer a París

⁶³ E.FRANK. *Picasso...*, 1956 p. 6-8 i A. MORAVIA, *Toute l'oeuvre ...*, 1980, p.7-8

⁶⁴ T.REFF. " Harlequins, saltimbanques ...", 1971, p. 36

⁶⁵ E.A.CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis* National Gallery of Art, Washigton, D.C., 1980 p.19

el 1901. Segons Müller⁶⁶els saltimbanquis de Picasso estan en la línia de Daumier. Picasso hi troba un potencial de motius i composicions que assimila al seu art. També l'aïllament en l'espai de l'artista ambulant com a símbol de la bohèmia creativa moderna i la representació de famílies. Segons Starobinski,⁶⁷ Picasso combina personatges de la *Commedia dell'Arte* amb els saltimbanquis rodans de Daumier.

En el segle XIX l'arlequí no era un tema habitual entre els pintors, Cezanne el posa de moda, a *Mardi gras* (fig.3) oli que Picasso va veure exposat a la galeria Vollard i després Cezanne l'exposa al Saló de Tardor del 1904. És un model alt i esvelt que Picasso readapta per primer cop com a autoretrat a *Au Lapin agile*,1905,(fig.4) bevent absent a costat d'una dona amb la qual no sembla tenir-hi cap complicitat. El mateix any incorpora ,segons alguns estudiosos,els seus trets facials a l'arlequí de *Les noces de Pierrete i La Família de Saltimbanquis*.(veure treball p.29,44)

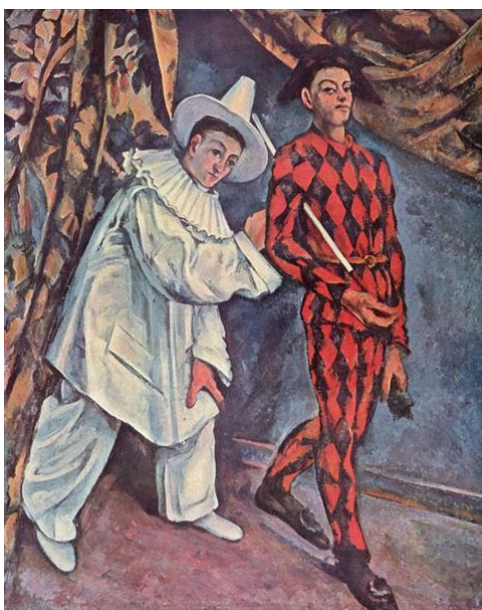


Fig.3 P.Cezanne *Mardi gras*,1888, oli sobre tela, 102x81cm, Museu Pushkin de Moscú

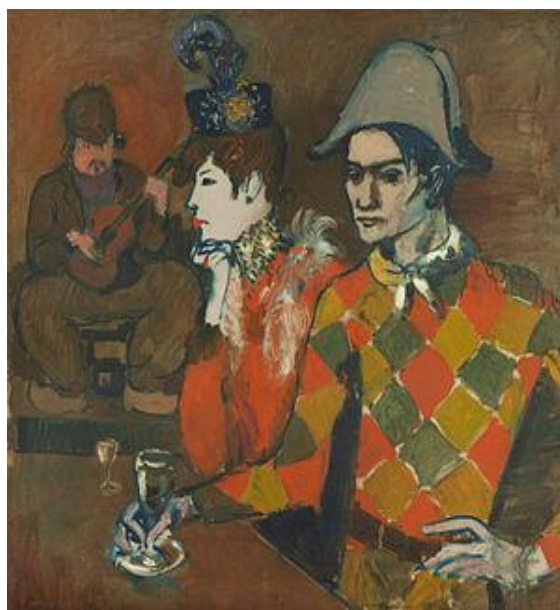


Fig. 4 *Au Lapin agile*,1905, oli sobre tela,99x100cm, The Metropolitan Museum, Nova York

Aquest fet s'ha interpretat com una identificació de Picasso amb la vida bohèmia dels personatges de circ.

Pensem que aquesta identificació és molt innovadora, al llarg de la història els artistes s'han autoretrat per afiançar la seva posició d'artistes i el seu prestigi, sempre molt ben vestits, identificant-se amb personatges històrics rellevants com Durer autoretratant-se com a Crist o al costat de la reialesa com fa Velazquez a *Las Meninas* etc. Però Picasso s'autoretrata com a personatge, no triomfador, marginat de la

⁶⁶ M.MÜLLER, Marcus. " Las nuevas desventajas del joven Pierrot: representaciones del Saltimbanqui de Picasso a la luz de la tradición" a *Picasso y el circo*,catàleg exposició, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006 , p.42

⁶⁷ J.STAROBINSKI . *Retrato del artista ...*, 2007,p.81

societat, creiem que fa un primer pas cap a l'autonomia de l'art, vol mostrar que és lliure de pintar el que vulgui i com vulgui, al marge d'encàrrecs." L'Art per l'Art" que proclamava Rusiñol en el discurs de la tercera Festa modernista, el 1894 i que Picasso va tenir ocasió de llegir. Aquesta llibertat li permetrà experimentar, arribar al cubisme, autonomia de l'art plàstica, i continuar experimentant tota la vida, com també continua identificant-se amb l'arlequí en les diferents etapes de la seva obra.

2.1.5. Les noces de Pierrette

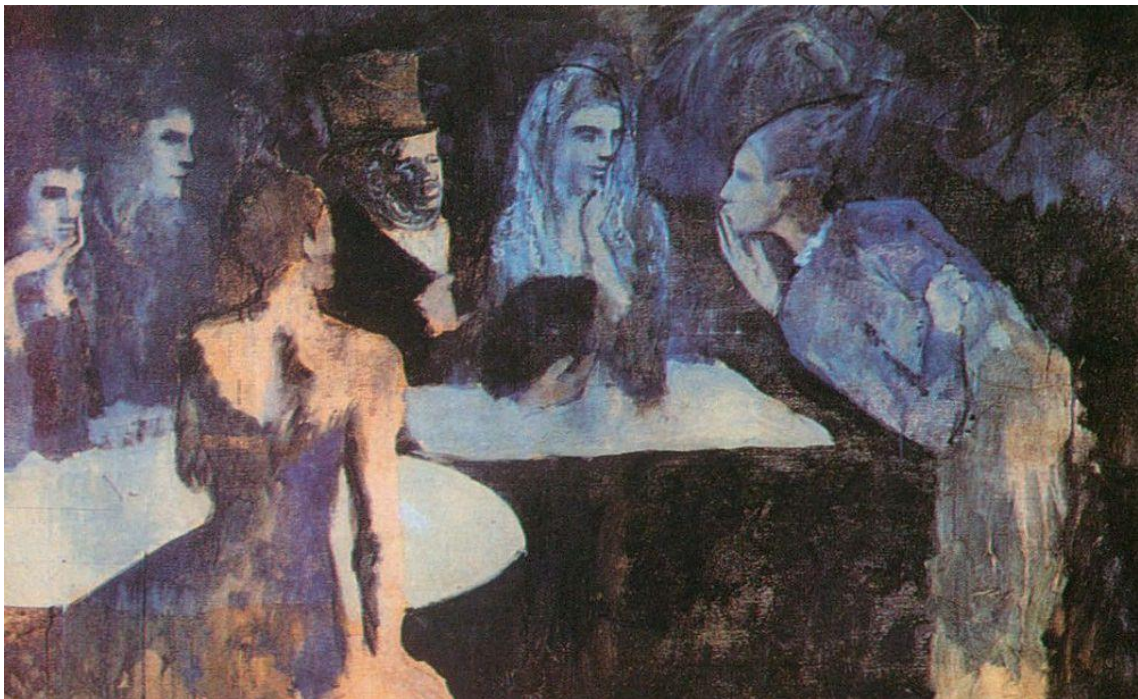


Fig. 5 *Les noces de Pierrette*, París 1904-1905, oli sobre tela, 1,14x1,94cm, Col·lecció particular.

2.1.5.1. Context i descripció

És una obra que mereix un capítol a part perquè molts estudiosos l'han relacionat conceptualment i en menor mesura també formalment amb *Família de Saltimbanquis*.

Segons Palau i Fabre⁶⁸ ambdós quadres van ser pintats el mateix any 1905, potser simultàniament perquè estan relacionats pel significat. Si ens fixem en el color gairebé monòcrom en diferents blaus, podríem sostenir com Carmean⁶⁹ que l'obra va ser completada abans del període del circ durant el 1904. Ocaña⁷⁰ situa el quadre en el pas de la iconografia blava a rosa, segons ella, té aspectes compositius i personatges de les dues etapes. Picasso disposa un escenari fictici i crea la seva pròpia trama, amb personatges de l'època blava al grup de l'esquerra, mentre que el grup de la dreta són personatges de l'època rosa.

Existeixen esbossos previs que mostren que el projecte inicial per al quadre era més teatral. El projecte final, és una escena de taverna nocturna on Picasso situa 6 personatges de circ endiumengats, al voltant d'una taula on un arlequí llança un petó a l'aire amb una mà a la noia que està asseguda al costat d'un vell, els altres tres personatges són espectadors de l'escena.

2.1.5.2. Interpretacions

La interpretació convencional de l'escena és que Pierrette s'ha casat per interès amb un vell ric i rep un petó volat de comiat de l'arlequí mentre que amb l'altra mà amaga un ram de flors per oferir-li. Tots estan pendents de l'actitud de l'arlequí i en la mirada del vell ric s'endevina la malfiança per allò que pugui fer o dir aquest antic enamorat.

Palau⁷¹ relaciona l'obra amb *L'alegria que passa* de Rusiñol i creu que Picasso desenvolupa una escena nova del drama de Rusiñol que resumeix la situació angoixosa que es donava a dins del carro on Zaira viu sotmesa a *Cop-de-Puny*, i que Picasso resol amb el matrimoni de Pierrette amb l'home vell i ric. També és possible que Pierrette sigui una transposició de l'amor del moment de Picasso, la Madeleine, anterior a Fernande Olivier o potser una altra amant.

En el monogràfic posterior,⁷² Palau afina una mica més la interpretació i relaciona *Les noces de Pierrette* directament amb el quadre *La família de saltimbanquis* (veure treball p.48-49) fins al punt que sembla completar la història d'abandó de la vida de circ de la dona asseguda amb el casament amb un vell ric per aconseguir estabilitat. Palau també relaciona els arlequins d'ambdues pintures, d'una tipologia semblant. "No hi ha dubte que la història continua d'una pintura a l'altra o que les dues pintures són dos capítols de la mateixa novel·la."⁷³

⁶⁸J. PALAU I FABRE. "Influències de Rusiñol sobre Picasso" *Serra d'Or* num.265, octubre, 1981,p.21

⁶⁹E.A.CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*,1980 ,p.28-29

⁷⁰M.T.OCAÑA. "Del blau al rosa", 1992, p.24

⁷¹J. PALAU I FABRE. "Influències de Rusiñol..." , 1981, p. 52-53

⁷²J. PALAU I FABRE. *Picasso. Les noces de Pierrette,1905*, Binoche et Godeau, Torí,1989, p.38

⁷³Ibidem.p. 38

Vallès⁷⁴ fa una interpretació simbòlica en la línia de Palau i diu que *Les noces de Pierrette* remet a la dicotomia artista-societat. Ens presenta l'arlequí -la Poesia- acomiadant-se de la Colombina, entaulada amb una sèrie de personatges, entre ells un senyor gras amb copalta - la Prosa- amb qui s'acaba de casar.

Daix⁷⁵ inaugura una línia d'identificar personatges que serà continuada per altres estudiosos picassians, i interpreta que l'arlequí-Picasso s'acomiada de les diverses amants d'aquesta etapa: Germaine, Madeleine, Alice.. Richardson⁷⁶ també suggereix que l'arlequí té autoreferències del propi Picasso com també la dona porta un mocador al cap com els que acostumava a portar Fernande. Ocaña,⁷⁷ suggereix que Pierrette i el seu acompanyant, que té trets del bufó Tio Pepe, tenen una actitud contemplativa d'un espectacle semblant a Herodes i Heròdias del dibuix *Dansa de Salomé*, 1905 (fig. 7) a més d'uns trets físics semblants.

Vallès⁷⁸ també afirma que diversos experts picassians han plantejat que l'arlequí és Picasso, per mostrar la soledat respecte la societat i també la soledat en parella com a la pintura *Au lapin Agile*, 1905. (fig.4)

2.1.5.3. Aspectes plàstics

Palau també explica molt bé els aspectes formals, el joc de mirades, també important en *La Família de saltimbanquis*, en aquest cas unidireccionals cap a l'arlequí. També els aspectes compositius com la forma d'arc que engloba els 5 personatges del pla superior i que s'estira més del compte cap a la dreta perquè hi ha una separació significativa entre l'arlequí i els altres personatges, semblant a la que hi ha a *La família de saltimbanquis* entre els personatges de circ i la dona asseguda.

Hi ha elements innovadors que apropen aquesta obra al cubisme com les elisions de la mà de la dona del primer pla, és viva, tremolosa, suporta el pes del cos, però no es poden localitzar els dits individualment, ni on comencen ni on acaben. L'elisió també la veiem en les cames de l'arlequí que formen una massa. També hi ha degoteig de pintura, que anys després utilitzarà Pollock. Palau diu que "En les noces assistim a un triomf de la matèria pictòrica no sobre el subjecte sinó amb ell."⁷⁹ Aquesta manera de fer parlar la matèria no té precedents en l'obra de Picasso.

⁷⁴ E.VALLÈS. *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la Modernitat*, Col·lec. Amics de les Arts, Sitges, 2008, p.33

⁷⁵ P. DAIK *Picasso createur. La vie intime et l'oeuvre* Seuil, París, 1987, p.58-60

⁷⁶ J.RICHARDSON. *Picasso...*, 1995, p.374

⁷⁷ M.T.OCAÑA. "Del blau al rosa", 1992, p.24

⁷⁸ E.VALLÈS. *Picasso i Rusiñol ...*2008 p.36

⁷⁹ J. PALAU I FABRE. *Picasso. Les noces de Pierrette*, 1989, p.48

2.2. Història Família de Saltimbanquis

El quadre *La família de saltimbanquis* sol ser vist com la primera obra mestra de Picasso. Començada probablement a finals del 1904, Carmean proposa que potser hi va treballar durant dos anys.⁸⁰No es tracta d'un encàrrec, sinó d'un projecte personal en el qual Picasso hi fa una bona inversió econòmica - és una tela de grans proporcions 2,12x2,30 m- tenint en compte la situació de precarietat en la qual vivia. Sabem per Olivier⁸¹ que en aquest període reaprofitava teles i sobre figures blaves pinta saltimbanquis. Això demostra la importància que tenia per a ell aquest quadre i que l'anés repintant ja que no es podia permetre teles noves d'aquesta magnitud en aquests moments.

D'acord amb Carmean⁸², Picasso la va mantenir al seu estudi fins que André Level, gerent de l'associació Le Peau de l'Ors, la compra directament a l'artista per 1000 francs el 1908. La col·lecció de Le Peau de l'Ors, va sortir a subhasta el 1914.El quadre sortia al catàleg amb el nom de *les Bateleurs* El títol de *Família de Saltimbanquis* és posterior i més correcte per a la iconografia, "Saltimbanqui" terme lligat a la tradició italiana, suggereix itinerància i acrobàcia en canvi *Bateleur* és un joglar lligat amb la tradició francesa. El quadre va ser adquirit per la Galeria Thannhauser per 8000 francs i traslladat a Munich. El 1915 el compra Herta Koenig, de Munich.

L'obra va estar fora de l'abast del públic fins que va ser comprada per Chester Dale el 1931, portada a Nova York i retallada en 12 cm d'alçada i 5,5 d'amplada sense que se'n sapigués ben bé els motius. El 1932 en el catàleg raonat sobre Picasso de Zervos ja apareixen les noves mides. Va ser immediatament exhibida en públic en diferents exposicions fins que el 1943 va ser deixada en dipòsit fins el 1953 a l'Art Institute of Chicago. Durant la segona guerra mundial la pintura torna a casa de Chester Dale fins que a la seva mort el 1962 el lega a la National Gallery de Washington. (Per més informació veure Annex II)

2.3. Obres directament relacionades amb La Família de Saltimbanquis

En aquest apartat comentarem els principals esbossos que Picasso va fer prèviament i en va treure models i aspectes compositius per a la versió final de la *Família de Saltimbanquis*. Es tracta d'esbossos molt ben elaborats, amb color i que tenen entitat per ells mateixos i es troben exposats en prestigiosos museus.

⁸⁰CARMEAN Jr. E.A. " Los saltimbanquis quaderno nº 35, 1905" a *Los cuadernos de Picasso* Ed. Mondibèrica, Madrid, 1986, p.18

⁸¹F. OLIVIER, *Recuerdos íntimos* Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990, p.166

⁸²E.A.CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*,1980, p. 77

2.3.1. La mallorquina

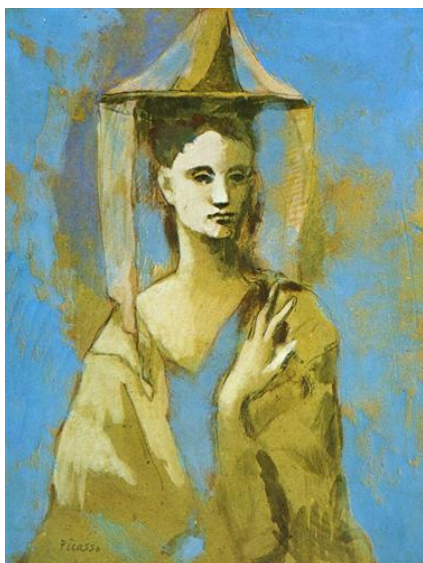


Fig. 6 *La mallorquina*, París, 1905, Aguada i aquarel·la sobre cartró, 67x51cm, Museu de Belles Arts Pushkin, Moscú



Fig. 7 *Salomé i la dansa*, 1905 (detall) punta seca sobre coure, 40x34,8cm, Col·lecció Neuber

És l'estudi preparatori per a la dona asseguda de la *Família de Saltimbanquis*. També probablement és la mateixa model i té el mateix gest de Herodias del dibuix *Salomé i la dansa*, del mateix any 1905.

La identificació de la dona representada ha tingut diverses interpretacions. Palau i Fabre en suggereix 3 de possibles vinculades a la indumentària de les illes Balears. (Veure treball p.49) També s'assenyala una font d'inspiració de tipus clàssic, davant l'existència de dibuixos, on apareixen figures que recorden les estatuetes de terracota de Tanagra que vesteixen un mantell amb un vel al cap i un barret al damunt molt semblant a l'estudi de *La Mallorquina*.⁸³ Boncompte⁸⁴ fa un estudi de camp a Mallorca basat en testimonis mallorquins que neguen l'origen mallorquí del barret, del vel i de la indumentària de *La mallorquina* i de la dona asseguda de *Família de Saltimbanquis*. Per tant l'anomenada mallorquina resulta que no ho és.

Dels aspectes formals Boncompte⁸⁵ destaca l'aspecte de pintura antiga, *non finita*, escrostonada amb sensació de fresc, com els frescos pompeians. Descartat el model de barret mallorquí, Boncompte proposa un significat simbòlic del barret que apunta cap amunt, i indica el més enllà, El vel és com el que porten les fades i té un significat esotèric i màgic. Boncompte arriba a la conclusió que és la maga Circe que facilita al viatger, Ulisses, la manera d'entrar a l'Hades. El retrat de Circe inaugura les diferents representacions del viatge iniciàtic a l'Hades en l'obra de Picasso.

⁸³ Assenyalat per Penrose i Richardson. Veure treball p.45 i 46.

⁸⁴ C. BONCOMPTE. *Iconografia picassiana* ..2009, p. 207

⁸⁵ *Ibidem*, p. 207-209

La representació final a *Família de Saltimbanquis* és molt més senzilla que a l' estudi, el gran canvi és que a la versió final es representa el cos sencer i el nou barret està col·locat en una posició que no li toca el cap.

2.3.2. Família del circ.

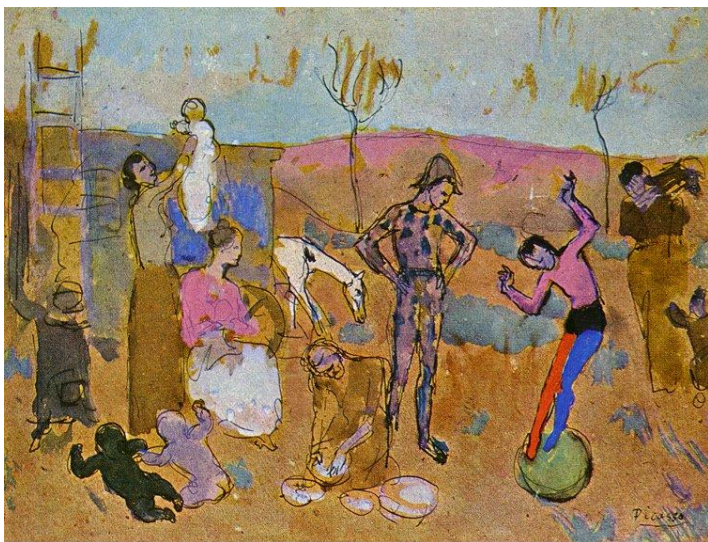


Fig. 8 *Família del circ*, París 1904-1905, guaix, 9x12" Museu d'Art de Baltimore



Fig. 9 S. Rusiñol *Pallasso d'Algèria* 1901 *Pèl & Ploma*

Segons l'estudi radiogràfic realitzat el 1980 (veure treball p.35) la composició d'aquest esbós era molt propera a la primera fase de la *Família de Saltimbanquis*. És la composició més complexa i rica iconogràficament que va concebre Picasso sobre el tema del circ. Consta de 10 personatges de tipologia molt estilitzada, figures fortes i primes , darrera bastidors, fent les seves activitats diàries, fet que dona molt moviment a l'esbós, uns desenvolupant tasques domèstiques com rentar plats, recollir llenya i tenir cura dels fills, d'altres assajant com l'acròbata sobre la bola , en un entorn de campament a l'aire lliure, fora ciutat, que resalta la seva condició de transhumans.

Ocaña⁸⁶ apunta que hi ha personatges i objectes de l'època blava com la dona fregant plats del centre i la dona i nen carregant llenya, influència dels rodamons de Daumier. Torna a sortir també l'estufa-xemeneia que Picasso tenia al seu estudi. També la gamma cromàtica blava i rosa és una simbiosi de les dues etapes.

⁸⁶ M.T. OCAÑA. "Del blau al rosa" , 1992, p. 19

Segons Johnson ⁸⁷ el fons hivernal de *Família de Circ* pot estar inspirat en el fons d'arbres i vagó de *Pallasso d'Algèria*, 1901 de Santiago Rusiñol. També pot haver pres la idea de la vida bohèmia nòmada dels artistes de circ, i la seva solitud separats de la resta de la comunitat.

L'arlequí, alt i prim vestit de rombos amb mitges i barret que fins ara havia aparegut entre bastidors, aquí apareix a l'aire lliure. Serà l'únic personatge de l'esbós que es mantindrà a la versió final amb alguns canvis.

2.3.3. Estudi per a Família de Saltimbanquis

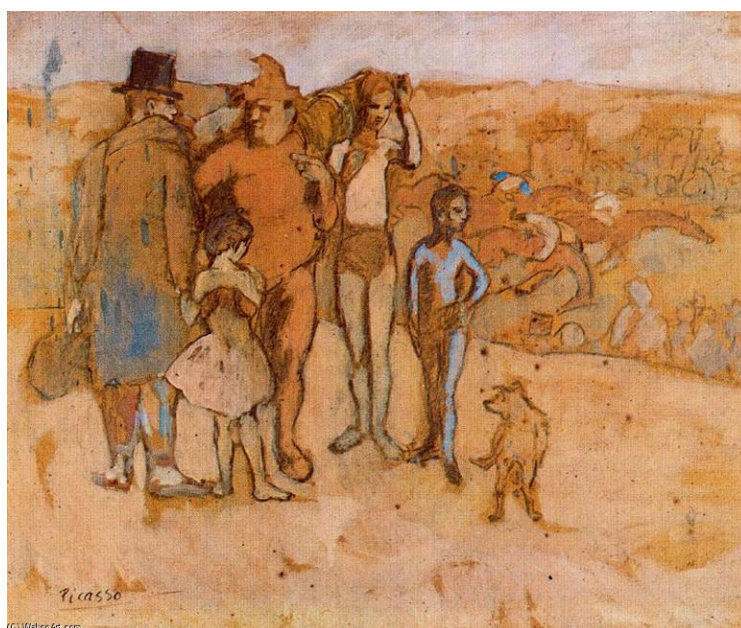


Fig. 10 Estudi per a Família de Saltimbanquis, París, 1905, guaix sobre catró 51,2 x 61,2 cm, Museu de Belles Arts Pushkin, Moscú

Segons l'estudi radiogràfic (veure treball p.35) aquest estudi correspondria a la segona fase de la versió final de *Família de Saltimbanquis*. La majoria d'autors daten el guaix després de l'estada a Holanda de Picasso.

Picasso reuneix en la composició 5 personatges de circ que ja havia dibuixat aïlladament, a punt de partir, situats en un fons urbà del qual destaca una cursa de cavalls que serveix, segons Carmean, ⁸⁸ per situar els saltimbanquis als afores de París amb l'hipòdrom de Longchamp al fons.

L'arlequí va vestit de viatger, de manera moderna, i fa l'efecte que s'emporta la nena i se separa del grup format pel bufó vermell, el tio Pepe, ja retratat per Picasso en

⁸⁷R. JOHNSON. "Picasso's Parisian family....-", 1977, p.93

⁸⁸E.A. CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*, 1980, p 48

d'altres esbossos i els dos nois. Tots 5 formaran part de la versió final de *Família de Saltimbanquis*. amb variacions. Van acompanyats d'un gos que no apareix a la versió final.

El que ha donat peu a més interpretacions és la cursa de cavalls del fons. Diversos especialistes estan d'acord amb la influència de Degàs, del qual Picasso ja havia fet variacions de les seves curses amb espectadors.

Brigitte Leal pensa que aquest esbós té una iconografia impressionista: al fons hi posa el quadre de les carreres de Degàs, i el grup de saltimbanquis està dirigit per un personatge vestit a la moderna amb maleta "cuya presencia liga a los saltimbanquis al mundo del proletariado moderno y a la visión naturalista y miserabilista de Steinhilber y de Zola"⁸⁹ que va influir en el jove Picasso, però en la versió final, sense la cursa, opta per una visió més atemporal i al·legòrica de la vida artística.

Richardson⁹⁰ creu que en aquest esbós els cavalls a la manera de Degàs produeixen un contrast dinàmic amb els estàtics saltimbanquis, però Picasso no els incorpora a la versió final perquè el moviment no era el seu fort i hauria provocat un efecte molt confús.

Boncomppte⁹¹ en la seva línia d'interpretació simbòlic-mitològica (veure p.52-54) parteix del símbol del cavall com a conductor de les ànimes a l'altre món, també pot implicar la idea de resurrecció. En aquest estudi els cavalls representen el viatge a l'inframón on es dirigeix l'home de vermell. El gos, desaparegut en l'oli, és l'acompanyant del mort en el seu viatge nocturn, i també està associat a la resurrecció.

Pensem que aquest fons amb cursa de cavalls, recolza la interpretació de Palau i Fabre de vincular la *Família de Saltimbanquis* amb el quadre líric *L'alegria que passa* (veure treball p.48-49) perquè és on es manifesta més clarament aquest rebuig de la societat burgesa, que gira l'esquena al grup de circ. El públic han trobat un entreteniment més emocionant en les carreres de cavalls, activitat d'oci estrella en l'aristocràcia i la burgesia del moment. La versió final, amb fons desèrtic, representa un pas més cap a l'aïllament extrem, "els caminants de la terra" a punt d'emprendre el seu nou camí.

Boncomppte⁹² també assenyala una evolució per explicar la mateixa idea entre el guaix i l'oli: en el guaix hi ha una dispersió compositiva, en les mirades dels personatges i en la diversitat en els dos plans que queda resolta a l'oli amb mirades unidireccionals i la supressió de la cursa per un fons desèrtic.

⁸⁹ B.LEAL. "El viraje decisivo de la época rosa"(1905-06) a *Picasso joven*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña. 2002 [Catàleg exposició], p. 80

⁹⁰ J.RICHARDSON. *Picasso...*, 1995, p. 382

⁹¹ C.BONCOMPTE. *Iconografía picassiana* ..2009 Boncomppte⁹¹ (,p. 255)

⁹² *Ibidem*, p. 256

2.4. Gestació de Família de Saltimbanquis

Com diu Moravia⁹³, *La família de saltimbanquis* constitueix una excepció a la regla de Picasso de treballar al primer impuls. Per a Picasso ha estat sempre impossible proposar-se una solució plàstica que impliqui un treball lent i ordenat.

Penrose⁹⁴ diu que Picasso s'havia proposat fer dues grans teles, una amb la família del circ de la qual queda el guaix del Museu de Baltimore però que no va realitzar en mida gran i una altra, *La família de saltimbanquis*, que és la tela que ens ocupa. No va pensar en la possibilitat que la gran família del circ estés a sota de la capa final de la família de Saltimbanquis, com ja va afirmar Level el 1928, assegurant que sota el quadre hi havia dues composicions importants. Carmean⁹⁵ suposa que ho devia saber per boca de Picasso o d'algun altra testimoni perquè l'evidència no es va poder demostrar fins que Carmean va realitzar les proves de raig X el 1980.

En aquest estudi de raig X es van descobrir tres fases de repintats. Alguns dibuixos del quadern nº 35 afegeixen informació sobre aquestes tres fases. Alguns dibuixos de la p. 38 sobre temes de Gósol aporten la possibilitat que no hagués acabat el quadre el 1905 sinó el 1906 i això explicaria el canvi de tonalitat a ocres i l'afegit del gerro.⁹⁶

En la primera fase, els raigs X confirmen que Picasso segueix el disseny i els colors del guaix *Família de circ* del Museu de Baltimore (fig.8) i de la punta seca del mateix tema.⁹⁷ Fernande Olivier la descriu en les seves memòries:

" Primero pintó un gran lienzo en el que figurava un grupo de acróbatas en un llano, unos en reposo y otros trabajando. Un niño sobre una bola hacía ejercicios de equilibrio. El cuadro, si mal no recuerdo, fue transformado varias veces."⁹⁸

En la segona fase, Picasso va tapar la família del circ i la va substituir per dos acróbates en un camp desert., mantenint el mateix blau dominant. Aquest estadi es relaciona en un procés invertit amb *Dos acróbates amb un gos*, 1905. (fig.1) Aquest fet corrobora el comentari de Level que *la Família de Saltimbanquis* era a sobre de dues importants composicions.⁹⁹

En la tercera fase, primer Picasso pinta un bufó i l'arlequí al costat esquerre dels dos acróbates. Després en un segon estadi afegeix una nena davant del bufó que havia

⁹³ A. MORAVIA, *Toute l'oeuvre peint du Picasso ...*, 1980, p. 13

⁹⁴ R. PENROSE. *Picasso su vida...* 1981, p. 149

⁹⁵ LEVEL 1928, a E.A. CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*, 1980, p. 79

⁹⁶ E.A. CARMEAN. " Los saltimbanquis quaderno nº 35, 1905" dins *Los cuadernos de Picasso*, Ed. Mondibèrica, Madrid, 1986, p. 10-18

⁹⁷ E.A. CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*, 1980, p. 69

⁹⁸ F. OLIVIER, 1964, p. 46)

⁹⁹ E.A. CARMEAN. " Los saltimbanquis quaderno..." 1986 p. 11

pintat en un estudi previ amb un gos, ocupant l'espai entre les seves cames i suposem que per un efecte estètic,¹⁰⁰ Picasso tapa la cama dreta del bufó que encara és visible amb els raigs X.

Aquest estudi es correspon amb el guaix del museu Pushkin de Moscú (fig.10) amb algunes variacions: l'arlequí porta un barret i un abric que mai va portar en el quadre de Washington, els dos acròbates van amb malles. L'escena de l'hipòdrom del fons del guaix, mai va ser traslladada a la tela gran. Tampoc hi ha evidències en les radiografies que Picasso pintés el gos que surt separat de la nena i també apareix a l'estudi *Acròbates amb gos* (fig.1) i a un estudi de *La nena amb un gos*, 1905. Tot i que podria ser que l'hagués pintat al costat de la nena i en l'estadi final l'hagués substituït pel cistell amb flors.

En aquesta fase hi ha un estudi final, en què Picasso canvia els vestits i els trets facials de l'arlequí i el jove acròbata i hi afegeix la dona asseguda amb el gerro que no apareix als esbossos esmentats i que està tret de l'estudi *La Mallorquina*. (fig.6)

2.5. Influències de La família de saltimbanquis

De la tradició artística francesa del XIX que hem detallat abans, anem a veure quins artistes influeixen en *La família de saltimbanquis* i el seu estudi més proper del museu Pushkin.

Carmean¹⁰¹ veu la influència del Gilles de Wateau en la separació dels artistes de la resta de la comunitat i la seva solitud, ja en els estudis i més incrementat en la versió final de *La família de saltimbanquis*. També, la de Daumier pel tema i l'enfocament d'un grup de circ aïllat del públic.

La influència francesa en la qual més estudiosos estan d'acord és la del *Vell Music* de Manet, (fig.11) obra que va ser exhibida al Saló de tardor del 1905 i que Picasso probablement va veure, o potser la tenia present en reproduccions.

La composició és similar a *La família de saltimbanquis*, (fig.12) està formada per 6 personatges artistes, fora dels escenaris, situats en un paisatge allunyat de la vida humana, on com a *La família de saltimbanquis* hi ha distància psicològica entre els personatges. Segons Johnson,¹⁰² Picasso adopta recursos que Manet fa servir en els seus retrats. Per exemple, en l'esbós de Moscú (fig.10) l'home amb barret de copa és similar a la figura del bebedor amb barret de copa de Manet. Johnson també considera que "Manet's figures dominate the landscape; Picasso's are lost within its barren spaces."¹⁰³ L'atmosfera de desampar és més evident en el quadre de Picasso tot i que ambdues pintures tracten el tema del desarrelament dels artistes bohemis.

¹⁰⁰ Hi ha una altra interpretació dels Blum. Veure treball p.49

¹⁰¹ E.A. CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*, 1980, p.33-48

¹⁰² R. JOHNSON. "Picasso's Parisian family....", 1977, p. 93

¹⁰³ *Ibidem*, p. 94



Fig. 11 E. Manet *El vell músic* 1862, oli sobre tela, 1,47x2,48cm, National Gallery, Washington



Fig. 32 *Família de Saltimbanquis*, 1905, oli sobre tela, 212x 2,29cm, National Gallery, Washington

2.6. Aportacions a l'estudi plàstic

Boncomp¹⁰⁴ fa un molt bon estudi compositiu i cromàtic del quadre *Família de Saltimbanquis*, descriu tots els detalls amb els quals Picasso busca l'equilibri de la composició, també els jocs de mirades i partint de la base que en Picasso no hi ha res gratuït, fa una descripció intencionada amb l'objectiu que serveixi per interpretar-ne el contingut. Parteix de la base que Picasso s'ha inspirat formalment en els frescos pompeians, en aquest sentit Boncomp¹⁰⁴ en destaca algunes característiques com els acabats irregulars i els colors, sobretot els vermells, així com fa comparacions formals amb diversos frescos pompeians. Precisaments aquests "no acabats" hi ha qui

¹⁰⁴ C. BONCOMPTE. *Iconografia picassiana* ..2009, p. 242-246

els veu com una imperfecció. Hi ha qui creu que accentuen l'atmosfera de misteri.¹⁰⁵ Segons Boncomppte, l'estudi compositiu posa de relleu la coherència dels saltimbanquis com a conjunt i la relació dels elements entre ells. L'artista crea subgrups compositius i estableix relacions particulars amb els membres de la tela. Té eixos principals i secundaris interconectats, no es pot parlar de figures desunides ni d'absència de composició, és una obra meditada i subtil. Boncomppte destaca l'equilibri de la composició a través del grup de 5 personatges desplaçats a l'esquerra, tres de cara i dos d'esquena i un tercer subgrup que seria la dona asseguda.

No tothom pensa el mateix, Penrose¹⁰⁶ creu que l'equilibri de la composició és precari. Cabanne¹⁰⁷ considera que no hi ha composició i que les parts inacabades són un defecte més que una virtut. Richardson¹⁰⁸ proposa que la composició deriva de la pròpia mà de l'artista, cada dit, un personatge. Palau¹⁰⁹ suggereix que la introducció de la Mallorquina té la funció d'aportar un equilibri a un excés de personatges masculins, també aporta un equilibri compositiu. Carmean¹¹⁰ veu la composició de *Família de Saltimbanquis* com una anticipació del *collage*, la pintura és un muntatge de nombroses figures juxtaposades. S'ha de focalitzar cada figura, més que en tot el conjunt.

Boncomppte explica la posició que ocupa cada personatge en la composició. El personatge central, gros vestit de vermell pompeïà, amb barret també vermell retallat contra el cel, i amb panxa prominent amb l'aplicació de pinzellades corbes que accentuen les formes arrodonides i el sac que transmet la idea de viatge. La manca de final de la cama dreta, potser l'ha sacrificat per conservar l'harmonia de la zona inferior que amb la cama i el peu vermell hauria creat confusió.

El noi del tambor és l'element aglutinador i equilibra el grup. forma part del grup de la dreta però està adherit al grup de l'esquerra. El nen del tambor ocupa el centre del quadre, té una posició jeràrquica rellevant però està tractat de manera neutra, "así consigue que el centro natural del cuadro no sea, además el centro compositivo".¹¹¹ La pell del noi té les mateixes tonalitats que la terra, destacant amb tonalitat més fosca el tambor i els pantalons curts que tapen el sexe i estan exactament al centre del quadre.

A la dreta, les reduïdes dimensions del nen estan compensades per la vistosa vestimenta blava i un xal vermell a sobre. Aquesta taca vermella crea un nou centre compositiu, és el punt mig d'una línia vermella diagonal que arrenca amb el vestit de l'home gros i acaba en la faldilla de la dona de la dreta. La mirada del nen es dirigeix a l'angle inferior dret del quadre just on hi ha la mirada de la dona asseguda i les dues

¹⁰⁵ W. LIEBERMAN. *Pablo Picasso Èpocas azul y rosa Timun Mas*, Barcelona, 1999 ,s/p

¹⁰⁶ R. PENROSE. *Picasso su vida...* 1981 ,p.105

¹⁰⁷ P. CABANNE. *El siglo..* , 1982,p. 220

¹⁰⁸ J.RICHARDSON. *Picasso...*, 1995 ,p.382

¹⁰⁹ J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent* , 1980 ,p.422

¹¹⁰ E.A.CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*,1980,p.50

¹¹¹ C.BONCOMPTE. *Iconografía picassiana ..*2009,p.243

conflueixen amb la mirada del nen del tambor creant un nou bloc compositiu que uneix simbòlicament els personatges.(fig. 13)

Els dos personatges d'esquena, l'arlequí amb posat i mirada altiva que dona la mà dreta a la nena que amb l'altra mà subjecta un cistell d'on surten roses que contrasten amb el terra estèril. Ambdós giren el cap a la dreta, la nena mirant el terra, l'arlequí mira un punt indefinit on està situada la dona. L'únic personatge que mira la cara de l'altre és l'home vermell que mira la cara de l'arlequí, té un braç enrera, amb la postura forçada de la mà oberta de cara a l'espectador, les sabates negres amb els peus orientats en forma de V, s'equilibren en l'extrem oposat amb les del nen.(fig.13)

Algunes parts inferiors estan menys treballades, com la nena que porta una sabatilla i a l'altra el peu nu. La nena té en comú diverses coses amb la dona asseguda, com la palidesa de cara i braços i el cistell amb les roses, que és igual en posició invertida que el barret envoltat de roses de la dona asseguda, que no li arriba a tocar el cap. La dona té el braç esquerre doblat al pit i els dits juguen amb els cabells, reproduint el mateix posat que a *Salomé* (fig.7) i *La Mallorquina*.(fig.6) La mà dreta està en posició còncava forçada i en la mateixa diagonal que la mà oberta de l'arlequí.



Fig. 13 *Família de Saltimbanquis*, 1905

Picasso utilitza una tècnica de capes de colors més fosques a sota i més clares a sobre que donen una gran transparència i lluminositat sobretot al vestit de la nena i la faldilla de la dona i també s'aconsegueix una sensació de cosa inacabada, *non finita* com els frescos pompeians. Creiem que hi ha una gran harmonia cromàtica en els vestits dels personatges que com hem vist contribueix a la composició. També en el vestit de l'arlequí hi ha una síntesi de colors dels vestits dels altres personatges: blau, rosa taronja, blanc i negre que accentua la idea de líder del grup.

Pel que fa al fons, el terra està treballat uniformement creant línies horitzontals amb canvis de tonalitat, sota l'ocre hi ha una gamma de transparències grises, amb què l'autor reflecteix una terra erma on no creix res. El cel està treballat com la terra, sobre una capa de blau s'hi ha aplicat grisos i blancs que perfilen els personatges.

La il·luminació també és simbòlica. És una llum no convencional que no procedeix de la natura. L'única ombra que hi ha en els personatges és la del peu del nen. Palau remarca que la part dreta està molt més il·luminada que l'esquerra.¹¹² Suposem que amb l'objectiu de donar més protagonisme a la dona asseguda, enigmàtica. Tot l'esquema compositiu, mirades, colors i llum conflueix cap a ella.

2.7. Interpretacions

El quadre *Família de Saltimbanquis* ha donat peu a nombroses interpretacions, moltes d'elles encadenades, és a dir, a partir d'una proposta, diversos estudiosos hi van afegint elements succesivament. Per això farem un estudi evolutiu en el temps. Cal dir que les primeres interpretacions són més naturalistes i progressivament tendeixen a buscar identificacions amb personatges reals i amb la biografia de l'autor. El pes del poeta Apollinaire és considerable tan per les discrepàncies sobre si està representat en el quadre o no com per la valoració dels seus poemes i escrits sobre els saltimbanquis de Picasso, però respecte això, creiem que cal distingir entre interpretacions i creacions.

2.7.1. Creacions literàries

No és l'objectiu d'aquest treball analitzar en profunditat els poemes que Apollinaire i Rilke van escriure inspirant-se en la *Família de Saltimbanquis*, són interpretacions perfectament vàlides però s'ha de remarcar que aquestes obres literàries han donat peu a d'altres interpretacions algunes poc sòlides perquè no podem oblidar que un poema és una creació on s'utilitza un llenguatge metafòric, no una argumentació científica. Starobinski ens adverteix que és probable que Picasso no expressés tot el que Apollinaire va desxifrar en la seva pintura, però sí que podem entendre els poemes com una "possible prolongació" de la pintura.¹¹³

No tothom hi està d'acord, per a Reff¹¹⁴ Apollinaire i Rilke són fonts per interpretar el tema del quadre. D'altres estudiosos minimitzen la influència d'Apollinaire en la pintura de Picasso com Cabanne¹¹⁵ que sosté que Apollinaire no té prou coneixements de pintura com per valorar seriosament la seva interpretació.

¹¹² J. PALAU I FABRE. *Picasso vivent*, 1980, p. 422

¹¹³ J. STAROBINSKI. *Retrato del artista ...*, 2007, p.100- 101

¹¹⁴ T. REFF. " Harlequins, saltimbanques ...", 1971, p. 34

¹¹⁵ P. CABANNE. *El siglo..*, 1982, p. 158-159

Guillaume Apollinaire va escriure dos poemes el 1905 " Spectacle" i "Saltimbanques" on fa referència al quadre *Família de Saltimbanquis* i que són testimoni de l'enorme complicitat artística que hi havia entre el poeta i Picasso en aquest període. Segons Reff¹¹⁶ poeta i pintor comparteixen la mateixa mística en la concepció dels seus temes.

Apollinaire en el poema *Saltimbanques* poetitza el paisatge desolador i solitari que surt a *Família de Saltimbanquis*:

" Dans la plane les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans églises"¹¹⁷

Els saltimbanquis d'Apollinaire i Picasso es troben a la plana, un espai on la nuesa del paisatge subratlla el seu status d'estrangers ambulants, sense llar, allunyats de la ciutat. Poeta i pintor comparteixen la simpatia pels exclosos i marginats de la societat com els saltimbanquis i acròbates que apareixen a les seves obres.

Però Apollinaire va més enllà, i com diu Read¹¹⁸ en els poemes d'Apollinaire el misteri dels saltimbanquis s'associa més clarament que en els quadres de Picasso a l'esoterisme. Apollinaire afegeix animals al poema (que Picasso no inclou) com l'ós i la mona que estan associats a rituals iniciàtics molt antics.¹¹⁹(Veure poema sencer Annex III) Finalment, acaba nomenant l'arlequí com a " trismégiste", epítet del vocabulari esotèric, sovint associat a Hermes, déu dels secrets alquimistes, també és el déu que traspasa les portes de l'altra món i condueix les ànimes als regnes subterranis. El mot significa tres vegades gran i segons Read significa l'avaluació que fa Apollinaire " du pouvoir artistique du grand maître Picasso, créateur d'oeuvres à la fois mystérieuses et intemporelles."¹²⁰ Starobinski¹²¹ suggereix que hi pot haver un sincretisme entre Hermes i l'arlequí com a personatges transgressors, que traspassen els límits: Hermes, els del món a l'inframón, l'arlequí, els de la societat que l'abandona.

És una metàfora bellíssima, que exalta la figura de Picasso com a pintor o com a transgressor però s'ha d'anar en compte com s'utilitza si es pren com a base d'una altra interpretació.

¹¹⁶ T.REFF. " Harlequins, saltimbanques ...",1971 ,p. 42

¹¹⁷ P.READ. *Picasso et Apollinaire, les metamorphoses de la mémoire 1905-1977*, Jean Michel place editions, París, 1995 ,p. 43

¹¹⁸ Ibídem, p. 46

¹¹⁹ J.STAROBINSKI . *Retrato del artista ...*, 2007,p. 104

¹²⁰ P. READ, *Peter Picasso et Apollinaire ...*,1995, p.47

¹²¹ J.STAROBINSKI . *Retrato del artista ...*, 2007, p. 104

Rainer Maria Rilke , l'estiu del 1915, es va allotjar a casa de Herta Koenig , propietària del quadre en aquell moment i el 1922 va escriure la V *Elegia de Duino* (veure poema sencer Annex IV) inspirant-se en la pintura *Família de Saltimbanquis*. El 1939 , la relació entre elegia i pintura va quedar unida per sempre quan la pintura apareix en el frontispici de la traducció a l'anglès de les *Elegies de Duino* .¹²²

Rilke suggereix una estructura de D per al grup d'artistes prescindint de la dona assegurada que significa *Dastehns* , " estar present". Amb la pregunta inicial del poema:

" Pero ¿quiénes son esos, dime, los vagabundos, esos un poco más fugaces aún que nosotros mismos, a quienes, apremiándoles, desde muy pronto, retuerce -en obsequio a quién, a quién- una voluntad jamás satisfecha?"¹²³

Rilke donarà peu a què alguns estudiosos picassians iniciïn interpretacions basades en la identificació de personatges. En realitat per Rilke, aquests personatges tenen una funció simbòlica, són personatges errants, que fan equilibris físics i simbòlics per tal de sobreviure en una " catifa desgastada". Es troben en " un lloc sense lloc" indret també simbòlic perquè la seva professió els porta a la soledat i l'aïllament d'un món incompreensible. Rilke fa una descripció personal d'alguns d'ells, així descriu l'arlequí:

"Pero el joven, el hombre, como si fuera hijo de una cerviz y una monja: tirante y tensamente relleno de músculos y simpleza"¹²⁴

Com veiem, la visió de Rilke sobre l'arlequí no pot estar més allunyada de l'arlequí "Trismégiste" d'Apollinaire. Per a aquest, l'arlequí és gran i poderós, per Rilke poc més que un físic musculós.

S'ha de pensar que Rilke en aquest període està deprimat degut als esdeveniments de la primera guerra mundial i l'ombra de la mort plana en aquesta i les altres elegies. Els saltimbanquis són " joguines d'una voluntat desconeguda". En els versos finals, respon la pregunta inicial: els amants són els autèntics personatges de circ d'aquesta vida i mereixen els diners i l'aplaudiment d'un públic mort.

Starobinski¹²⁵ fa notar que tan els poemes sobre els saltimbanquis d'Apollinaire com l'elegia de Rilke estan situats en un món simbòlic entre la vida i la mort. Però són dues visions subjectives, que coincideixen a interpretar amb diferents imatges aquest fons erm del quadre però en el tractament dels personatges són molt diferents.

¹²²A. BLUNT i PH. POOL. *Picasso, the formative years; a study of his sources*, Studio Books, Londres, 1962, p. 195

¹²³R. M. RILKE. *Elegias de Duino*, trad. J. M. Valverde, ed. Lumen, Barcelona, 1980, p. 55

¹²⁴Ibidem, p. 57

¹²⁵J. STAROBINSKI. *Retrato del artista ...*, 2007, p. 104

2.7.2. Del naturalisme a les interpretacions simbòliques

Alfred H. Barr contextualitza el quadre *Família de Saltimbanquis* dins de l'obra de Picasso i és el primer de fer-ne una lectura naturalista segons la qual Picasso ha pintat els seus amics del circ de manera continguda, sense cap intenció psicològica ni simbòlica: " without drama or sermon".¹²⁶

Daniel E. Schneider en el seu estudi psicològic d'alguns quadres- síntesi de Picasso, no està d'acord amb la lectura de Barr i és el primer a fer una interpretació basada en com estan agrupades les figures, en el llenguatge gestual, en les expressions facials i en els jocs de mirades. És una anàlisi psicoanalítica partint de la idea que el grup és una família i basada en la pèrdua de la mare, identificada amb la dona asseguda apartada del grup format pel pare(el bufó vermell) i els fills que estan a punt de perdre la mare, amb un sentiment de pietat i potser de vergonya cap a ella:

"the grouping tells the story. The woman-the mother-is a thing apart. No child makes a gesture toward her. The men and the little sister are stiff, elongated, posed. The unsmiling, sad stiffness of the younger men add to the meaning of the grouping as they look at the mother. The fat red clown looks away, and the little girl looks down. It is a moment of rest and apartness for the burdened woman, and the total note is one of subtle tender pity for her-with a feeling of defensive rejection and perhaps shame portrayed in the others."¹²⁷

Pierre Daix és un dels estudiosos picassians que al llarg dels anys matisa la seva posició sempre naturalista del quadre. El 1964 Daix fa una descripció dels personatges de circ situats en un indret que podria ser Màlaga¹²⁸ i es pregunta quina connexió hi pot haver entre el grup de circ i la dona asseguda. Té consciència que és una pintura on hi esmerça molt temps i que l'execució queda interrompuda durant el viatge a Holanda, l'estiu del 1905.

Anys més tard, Daix, atribueix els canvis que va experimentant la tela al consum d'opi per part de Picasso.¹²⁹ A la tornada d'Holanda la família ha desaparegut i ha augmentat el distanciament entre els personatges que no es miren entre ells i així s'accentua la idea de comiat.¹³⁰

Daix i Boudaille interpreten *Família de Saltimbanquis* com una obra de síntesi d'aquesta etapa rosa que encara consideren formativa, on Picasso hi fa sortir personatges que ja han aparegut per acomiadar-se d'ells. Com el bufó vestit de

¹²⁶ A. BARR, Alfred H. *Picasso, Fifty years of His Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1946 p. 36-37

¹²⁷ D.E. SCHNEIDER. " The painting of Pablo Picasso: A psychoanalytic study" *College Art Journal*, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1947-1948), p. 929

¹²⁸ P. DAIX. *Picasso*, Daimon, Barcelona, 1965, p. 46. / P. DAIX *Picasso createur. La vie intime et l'oeuvre*, Seuil, París, 1987 p. 57 insisteix que el paisatge de F.S. correspon a les serres desèrtiques entre Màlaga i Almeria.

¹²⁹ En aquesta data ja es coneixen les superposicions gràcies a les proves de raig X, veure treball p. 36

¹³⁰ P. DAIX "Els anys del gran gir" dins *Picasso 1905-1906*, Ajuntament de Barcelona, D. Electa, Barcelona, 1992 p. 35-38

vermell que aparenta ser l'autoritat del grup per la seva posició central i el volum de la seva persona. El gran arlequí que és el primer a aparèixer en composicions del 1904 que porta agafada de la mà una ballarina que ja havia sortit a *Nena amb cistell de flors*. El noi que porta una bota que apareixerà en d'altres composicions i la dona de Mallorca que consideren indispensable per equilibrar la composició. El paisatge de fons, aspre i àrid fa pensar en el sur d'Espanya com si Picasso sentís nostàlgia per la seva terra natal.¹³¹

Williams Liebermann¹³² compara la Família de Saltimbanquis amb l'esbós del Museu Pushkin (fig. 10) i en remarca les diferències del fons i del perfil de l'arlequí, modificat per convertir-lo en autoretrat de l'artista. Remarca l'atmosfera expectant de l'obra provocada per la dona asseguda, separada del grup amb el qual no té cap relació psicològica. És el primer a identificar l'arlequí com autoretrat de Picasso i obre la porta a una nova línia d'identificar personatges amb persones reals.

Roland Penrose, en un principi, fa una lectura naturalista de la pintura, en la qual Picasso ha pintat els seus amics del circ Medrano. Segons ell a *Família de Saltimbanquis* "no hay mensaje ni alegoría, el equilibrio entre espontaneidad i juicio sensible lo libran de cualquier sospecha de sentimentalismo"¹³³, sentimentalisme que sí hi havia en els personatges de l'època blava. Però després corrobora la tesi de Liebermann sobre l'arlequí que en l'últim moment Picasso li dona el seu perfil amb la finalitat d'identificar-se amb els seus companys.

Penrose, rastreja els personatges en altres composicions i és el primer a establir una relació de semblança del bufó amb Apollinaire a través de dibuixos i fotografies, no l'identifica encara en el quadre *Família de Saltimbanquis*. Daix¹³⁴ desmenteix Roland Penrose que el bufó Tio Pepe de 40 anys, sigui Apollinaire, no quadra ni la panxa ni l'edat, Apollinaire el 1905 tenia 24 anys.

Penrose també identifica la dona asseguda amb l'esbós on apareix amb el cap cobert amb un vel semblant al que portaven les dames de Mallorca amb un barret cònic a sobre com una estatueta de Tanagra. Aquesta assimilació també la fa Richardson, les figures gregues de Tanagra que simbolitzaven la mort i l'eternitat, estaven molt de moda en el París d'aquells anys.¹³⁵

Theodore Reff,¹³⁶ continua avançant en la teoria de buscar una identificació personal amb els personatges de circ. Reff proposa que el quadre és un retrat imaginari on a més de l'arlequí com a *alter ego* de l'artista i el bufó com Apollinaire, Picasso dibuixa en el noi petit els trets de Max Jacob i que el noi del tambor està basat en la figura d'André Salmon. És a dir Picasso s'ha representat amb la seva banda d'amics poetes

¹³¹ P. DAIX i G. BOUDAILLE. *Picasso 1900-1906*, 1967 p.78-80

¹³² W. LIEBERMAN. *Pablo Picasso Épocas azul...* 1999 s/p

¹³³ R. PENROSE. *Picasso su vida...* 1981, p. 105

¹³⁴ P. DAIX. *Picasso createur ...* 1987, p. 57

¹³⁵ J. RICHARDSON. *Picasso...*, 1995, p. 386)

¹³⁶ T. REFF. " Harlequins, saltimbanques ...", 1971, p. 36-42

que escriuen poemes sobre artistes de circ i aquest interès comú proporciona una complicitat que els uneix a ells. Amb no tanta seguretat, Reff proposa que Fernande pot ser la dona asseguda, basant-se en fotografies on es veu com portava un barret semblant.

Brigitte Leal¹³⁷ remet a Theodore Reff i opina que *Família de Saltimbanquis* representa una composició al·legòrica dels membres de la banda Picasso emmascarats sota la disfressa simbòlica del món del circ. També afegeix el matís que el bufó Apollinaire porta *petate* perquè suporta la càrrega personal de ser estranger i il·legítim.

Reff també sosté que en l'aïllament dels personatges de circ, Picasso hi veu una semblança amb l'aïllament de l'artista en la societat moderna. Bunt and Pool¹³⁸ també remarquen la solitud respecte la societat que artistes de circ i pintors tenen en comú. Aquesta idea és compartida per altres estudiosos com Leal¹³⁹ que relaciona *Família de Saltimbanquis* i *Les noces de Pierrete* com a imatges d'acomiadament que són metàfora de distància i d'exil·li interior de l'artista. Per Ocaña el quadre *Família de Saltimbanquis* representa la culminació del tema de la família marginada que ha obsessionat Picasso durant aquests anys des de l'etapa blava i que ha anat desgranant en pintures i esbossos. Però aquest, ja apunta cap una nova simbologia, " un cosmos impersonal, carent de tota emoció."¹⁴⁰

Seguint la teoria del retrat de família, Ronald Johnson creu que el quadre té diferents nivells de lectura.¹⁴¹ Per una banda, ratifica que és un retrat de Picasso i la seva banda. Picasso s'autoretrata com arlequí com ja havia fet el mateix any 1905 al *Lapin agile*, (fig.4) inspirat en Cezanne. Per una altra part, Apollinaire ja havia estat caracteritzat per Picasso com a bufó- rei en un "ex libris" el 1905 i també surten els seus trets a *Bufó aguantant un nen, 1905*. A més, Picasso introdueix dues figures de nens que representen els poetes Salmon i Jacob. Picasso sembla que veu els nens sota la llum nietzscheana segons la qual el propòsit del matrimoni són els fills, que representen per a Picasso l'essència de la creativitat i així apareixen a *Família de Saltimbanquis*. Picasso reclama les virtuds de la infantesa per als seus dos amics poetes, representats com a nens pel que fa a la seva alçada petita però amb trets i posat d'adults.

En una segona lectura, identifica la nena anomenada Raymonde com la que van adoptar per un període breu Picasso i Olivier, del Leféré Orphanage de París. La nena té una relació formal amb la dona perquè Picasso utilitza el recurs del cistell de flors, que és igual que el barret que porta la dona asseguda però invertit. La nena, agrupada

¹³⁷ B.LEAL. "El viraje decisivo de la época rosa", 2002 p. 77-78

¹³⁸ A.BLUNT i PH.POOL. *Picasso, the formative years ...* p. 22

¹³⁹ B.LEAL. "Els albums de dibuixos de l'època rosa" dins *Picasso 1905-1906:De l'època rosa als ocres de Gòsol*, Ajuntament de Barcelona, ED. Electa, Barcelona, 1992. p.102

¹⁴⁰ M.T.OCAÑA. "Del blau al rosa", 1992 p.18

¹⁴¹ R. JOHNSON." Picasso's Parisian family....-", 1977, p.94

amb els homes, oculta la mirada a la dona-Olivier, separada físicament i psicològicament dels altres, ja que és ella la que va prendre la decisió de tornar-la a l'orfeinat en contra de l'opinió de Picasso i la seva banda. per això el dos nois, Salmon i Jacob, miren fredament en direcció a la dona , el seu posat altiu i la freda bellesa contribueixen a aquesta imatge insensible que es vol donar de Fernande.

E.A. Carmean¹⁴² també creu que el quadre està relacionat amb la tornada a l'orfeinat de la nena adoptada per Olivier i Picasso. Carmean recolza aquesta tesi amb els canvis en el vestit i en els trets facials de l'arlequí que Picasso fa en l'últim estadi de la pintura. També la substitució del gos per un cistell afegeix un toc de fragilitat i delicadesa a la nena. Els trets facials de l'acròbata esdevenen els de Max Jacob que mira la dona asseguda com retraient-li la decisió de tornar la nena a l'orfeinat. També proposa situar el fons del quadre a Espanya per les similituds de paisatge amb les aquarel·les dels camperols catalans. En canvi Mc Cully¹⁴³ situa el paisatge a les dunes de sorra de la platja a prop de Schoorl. Creu que Picasso és probable que s'inspirés en el paisatge holandès per fer el fons desèrtic de *Família de Saltimbanquis* a la tornada d'Holanda.

Peter Read¹⁴⁴ creu que a partir de les identificacions de l'arlequí com a Picasso i del bufó com Apollinaire s'ha posat excelsiu èmfasi en el contingut al·legòric del quadre , i s'ha caigut en la sobreinterpretació, cita Reff que ja hem vist que identifica tots els personatges i Ronald Johnson i Carmean que el relacionen amb l'adopció d'una nena per part de Picasso i Olivier. Read cita dues fonts que demostren que l'adopció es va fer posteriorment: Daix¹⁴⁵ diu que l'adopció es va fer la primavera del 1907. A més Apollinaire recolza aquesta afirmació perquè explica la recollida de la nena a l'orfeinat a *Le Journal Intime* del 6 d'abril del 1907¹⁴⁶.

Read fa notar que l'aïllament dels personatges en un fons desèrtic sembla intensificar les relacions a l'interior del grup, que Read creu que pot tenir relació amb la banda Picasso sense que això obligui a donar una identitat precisa a cada personatge. Read identifica l'arlequí com a Picasso que es presenta com a cap de grup i recorda que Apollinaire l'ha anomenat "Arlequí trismegiste" en el seu poema. Read no veu tan clara la identificació del bufó Don Pepe que André Salmon identifica com Apollinaire. Read interpreta que " il s'agit bien d'une commémoration, et pas de la transcription littérale d'une réalité vécue."¹⁴⁷ Picasso ha traspasat una experiència personal amb imaginació creativa dotant-la d'un valor universal.

¹⁴² E.A.CARMEAN. *Picasso the Saltimbanquis*,1980.E.A. Carmean1980 p-48-54)

¹⁴³ M.Mc CULLY. "Picasso a Holanda septentrional: un viatge de descobriment artístic.", a *Picasso 1905-1906:De l'època rosa als ocres de Gòsol*, Ajuntament de Barcelona, ED. Electa, Barcelona,1992 , p. 183

¹⁴⁴ P. READ. *Peter Picasso et Apollinaire ...*,1995,p. 47

¹⁴⁵ P.DAIX. *Picasso 1900-1906 Catalogue raisonné de l'oeuvre peint*, Ides et Calendes, nouvelle edition, 1988 p. 267

¹⁴⁶ G.APOLLINAIRE. *Journal intime 1898-1918* Editions du Limon, París, 1991 p.143,

¹⁴⁷ P. READ. *Picasso et Apollinaire ...*,1995, p. 48

Richardson entreveu un significat simbòlic del grup de circ que han aixecat el campament i "estan a punt de abandonar el mundo de lo cotidiano para entrar en el universo de la alegoría ." ¹⁴⁸ Les figures són viatgers que van d'un lloc a l'altre tal com havia fet Picasso els últims anys. Richardson també fa referència a les possibles influències pictòriques del quadre. Veu relació entre els personatges que semblen tan alienats com el *Gilles* de Wateau i també amb els rodamons de Daumier que fascinaven a Picasso. També hi veu una certa reflexió existencial que l'acosta a Gauguin.¹⁴⁹

Per a Richardson l'única figura identificable amb el món real és l'arlequí com a Picasso molt idealitzat, sobretot pel que fa a l'alçada. Aclamat per Apollinaire com a arlequí "Trimégiste", variant del Mag, primera carta del tarot, Richardson evoca l'atmosfera al·lucinatòria de l'estudi amb el gran quadre, amb saltimbanquis de tamany natural amb poca llum i Picasso i els seus amics sota els efectes de l'opi fantasejant, canviant, metamorfosejant els personatges, buscant identificacions. Es una manera d'explicar els succesius canvis d'aquesta pintura, en els quals Richardson incideix especialment.¹⁵⁰

Harold P. Blum and Elsa J. Blum parteixen de la idea de composició com a mà de l'artista formulada per Richardson (veure treball p. 38) i la desenvolupen. La mà és símbol de la creativitat de l'artista. Com molts altres artistes ,Picasso representa la seva mà de la qual els quatre dits són " successive self-representations of the artist, as well as object representations arising omnipotently from the fingers of his own hand".¹⁵¹ És a dir, Picasso es pot haver representat a diferents edats, els nois poden ser el Picasso més nen. Els Blum juguen amb la possibilitat que els personatges de *Família de saltimbanquis* siguin membres de la banda Picasso o Picasso amb membres de la seva família d'origen. En ambdós casos, es vol resaltar la idea de Picasso com artista egocèntric i ambiciós. L'arlequí-Picasso adult , es representa més alt per tal que quedi clar el seu lideratge com a cap de família i com a capdavanter de l'art que vol arribar a ser. Al bufó li falta una cama, potser per remarcar l'estabilitat i poder de l'arlequí-Picasso que dona la mà a una nena que podria ser la seva germana morta. La dona asseguda seria Fernande, allunyada, com la relació que Picasso va mantenir sempre amb les dones, a voltes propera, a voltes distanciada. O també podria ser la seva mare, amb qui va mantenir una relació conflictiva.¹⁵²

2.7.3. Interpretacions literàries

Ronald Johnson encara assenyala una tercera lectura a les que hem comentat abans (veure p.45-46) relacionada amb l'assimilació d'Apollinaire i Picasso en el paper de

¹⁴⁸ J. RICHARDSON. *Picasso...*, 1995, p382

¹⁴⁹ *Ibidem* p.385

¹⁵⁰ *Ibidem* p.386

¹⁵¹ H. BLUM and E. BLUM. "The models of Picasso's rose period: The family of saltimbanqui" *The American Journal of Psychoanalysis*, 2007, 67, (181-196) © 2007 Association for the Advancement of Psychoanalysis 0002-9548/07p . 193

¹⁵² *Ibidem* p. 193-194

personatges de la comedia dell'arte com l'Arlequí i el Pierrot. Tots aquests artistes al llarg de la història han suposat entreteniment i llum per a la societat que també els ha acabat rebutjant en un moment donat i han quedat aïllats. Així el quadre uneix la tradició del paper heroic tràgic de l'artista de circ, del poeta i del pintors. Per tant Johnson acaba parlant de la "Picasso's new parisien Symbolist family", ¹⁵³ referint-se al simbolisme literari i artístic i a la vegada a la família parisenca que ell ha triat en aquests moments que pinta el quadre.

Aquesta idea de l'artista rebutjat per la societat és el tema principal del quadre líric *L'Alegria que passa* de Santiago Rusiñol que segons Palau i Fabre ¹⁵⁴ hi ha dues obres Picasso del 1905 on es veu de manera precisa la seva ombra: *Les noces de Pierrette* i *Família de Saltimbanquis*. Ja hem parlat anteriorment de les influències de Rusiñol sobre Picasso. Recordem que el clown, alter ego d'ell mateix, que Rusiñol dibuixa pel cartell d'aquesta obra teatral va ser reinterpretat per Picasso i reproduït a la revista *Arte Joven* a Madrid 1901. Tot i que, com puntualitza Vallès ¹⁵⁵ Picasso canvia la intenció del personatge, si el clown de Rusiñol es mostra trist, amb els ulls mig tancats, amb les mans a la butxaca, enmig de la carretera, el de Picasso es mostra enfadat, amb ulls molt oberts amb la mà dreta aixecada a mitja altura amb gest de retret. (fig. 13 i 14)



Fig. 14. Rusiñol Cartell anunciador de *L'alegria que passa*, 1898, Cromolitografia, 90,2x67,5 cm, Museu Cau Ferrat, Sitges

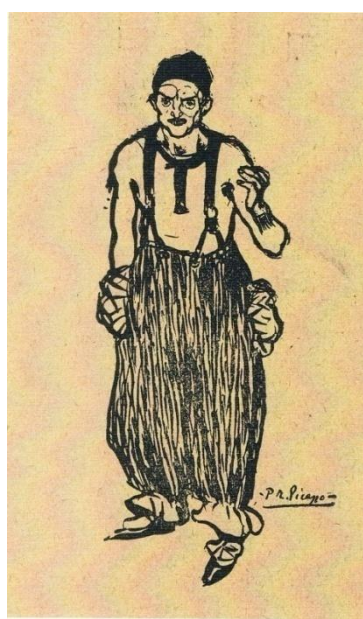


Fig. 15 Picasso *El clown*, 1901, *Arte Joven*.1, Biblioteca Museu Picasso, Barcelona

¹⁵³ R. JOHNSON. "Picasso's Parisian family....-", 1977, p- 95

¹⁵⁴ J.PALAU I FABRE. "Influències de Rusiñol sobre Picasso", 1981, p. 52

¹⁵⁵ E.VALLÈS. *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la Modernitat*, 2008, p. 24

L'alegria que passa és un drama simbolista que s'emmarca en la tradició literària i artística del XIX, que com hem vist, Picasso també incorpora a la seva obra, i que dona un nou plantejament dels personatges de la *commedia dell'arte* com a artistes lliures i marginats d'una societat que primer els utilitza i després els rebutja.

Com diu Margarida Casacuberta:

"L'obra recrea simbòlicament la irreversible marginalitat de l'artista en el marc d'una societat materialista, prosaica i grisa, que el rebutja fins i tot després d'haver-lo utilitzat -ell i la seva obra -com a bàlsam i consol per als mals de l'esperit modern, malalt de progrés i privat de qualsevol esperança de redempció"¹⁵⁶.

La trama essencial de *L'alegria que passa* és la contraposició de sentiments dels dos protagonistes Joanet, el somiador, el fill de l'alcalde que desitja marxar del poble i veure nous horitzons i Zaira (la Colombina), la ballarina de la companyia de circ, sotmesa a un tirà - en *Cop de Puny*- que desitja una vida estable, cansada de la transhumància. Dues posicions de vida contraposades, que un enveja de l'altre. L'obra és un joc constant de contrastos per explicar les tensions entre l'artista i la societat burgesa i materialista que no el compren. Hi ha un contrast entre els artistes del circ que representen la bohèmia i porten l'art, l'alegria, la poesia i el poble materialista, aferrat a la terra i avorrit, que representen la prosa.

En *Família de Saltimbanquis* es respira aquesta atmosfera de tensió i misteri del qual molts estudiosos han parlat i que ve donada, en part, pel contrast entre els artistes de circ drets, sols en un paisatge erm a punt de continuar i la dona asseguda, aferrada a la terra, disposada a quedar-se, amb un barret que l'aixopluga, el mateix que invertit és un cistell de roses, la poesia, que sosté la nena, potser un *alter ego* d'ella mateixa. Res es diu de manera directa tot es suggereix per això genera diverses interpretacions.

Segons Palau¹⁵⁷ Picasso no copia però imagina escenes noves de l'obra de teatre que plasma en les seves obres. Així la dona-mallorquina asseguda de *Família de Saltimbanquis* podria ser la Zaira de *L'alegria que passa* que decideixi quedar-se enlloc de seguir els companys que mostren indignació i una actitud despectiva envers ella. I després a *Les noces de Pierrette* (veure treball p.28) té lloc el següent pas a l'estabilitat desitjada: el casament amb un vell ric. Palau¹⁵⁸ considera que la cara de Pierrette és propera a la de la mallorquina dels Saltimbanquis. Nosaltres també considerem que hi ha semblances en el posat, l'actitud i la manera de col·locar la mà esquerra. (fig.16,17) Perquè una mallorquina? Palau¹⁵⁹ es centra en una de les tres hipòtesis que ell mateix havia elaborat sobre el possible origen mallorquí de la dona asseguda: La introducció de la dona està relacionada amb el viatge de Sebastià Junyer-Vidal a Mallorca l'estiu del 1905 i amb la invitació a viure amb ell que va fer a

¹⁵⁶M.CASACUBERTA, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997, p. 257

¹⁵⁷J.PALAU I FABRE. "Influències de Rusiñol sobre Picasso", 1981, p. 52-54

¹⁵⁸J. PALAU I FABRE. *Picasso. Les noces de Pierrette*, 1989 p.38

¹⁵⁹J.PALAU I FABRE. "Influències de Rusiñol sobre Picasso", 1981, p.54

Picasso que aquest va rebutjar quan ja era a Holanda. En tornar d'Holanda afegeix la mallorquina al quadre amb una doble funció que fa créixer el seu enigma. D'una banda, introduint una mallorquina, compensa interiorment el fet de no haver anat a Mallorca i amaga a través de la mallorquina uns sentiments i un drama personal per una dona, Geneviève, amb qui va tenir un *afer*. De l'altra proposa un final diferent a *L'alegria que passa*, la dona es queda al país on ha treballat i no segueix als companys seguint el seu desig de trobar estabilitat. Ja hem vist com Boncompte desfà la teoria de la dona-mallorquina. (veure treball p. 31)



Fig. 16 Família de saltimbanquis (detall)



Fig. 17 Les noces de Pierrette (detall)

Vinyet Panyella i Eduard Vallès no aporten cap interpretació nova a *Família de Saltimbanquis* però contribueixen a fer més sòlida la tesis de Palau i Fabre.

Panyella ratifica Palau dient que l'origen de l'interés de Picasso per pallasos i saltimbanquis es troba a *L'Alegria que passa* de Rusiñol i culmina amb *Família de Saltimbanquis* de Picasso. Panyella assenyala que hi ha analogies plàstiques, temàtiques i conceptuals. Remarca que el tema de la soledat de l'artista i el seu camí a la recerca de l'art associat a la vida itinerant de la gent del circ, és comú en l'obra de Rusiñol i de Picasso en l'època blava i rosa.¹⁶⁰

Vallès aprofundeix en el mateix camí i a més de *L'Alegria que passa* afegeix el poema en prosa de Rusiñol *Els Caminants de la terra* (veure Annex V) escrit un any abans, que també és una reflexió de l'artista com a marginat de la societat representat en el poema per una sèrie de personatges, errants, fugitius, tocats per la poesia entre els quals hi ha un jreu errant que influeix en l'època blava picassiana i un cor de gimnastes i pallasos present en l'etapa rosa:

¹⁶⁰ V. PANYELLA .*Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*,2000 p. 75-76

"Aquesta galeria de personatges representen la idea del caminar erràtic i el viatge continu, tant l'interior com l'exterior, aquest segon gairebé negligit per Picasso i sovintejat per Rusiñol".¹⁶¹

Creiem que la descripció inicial del paisatge dels *Caminants de la Terra* s'ajusta perfectament al fons de *Família de Saltimbanquis*:

" Una plana sens fi. Un mar de terra s'estén sota la plana del cel. Les dugues planes són llises, la de baix sense arbres, la de dalt sense núvols.El sol ja baixa i ni un alè d'aire rellisca. Enmig d'aquella gran calma, d'aquella terra cremada que reposa, s'estén la llarga i desolada carretera . "¹⁶²

És la mateixa terra erma, il·limitada del quadre, la mateixa atmosfera decadent, polsosa, d'un silenci tens, que acompanya uns personatges , " caminants de la terra", "joglars del poble".

"Disfressats amb retalls de la misèria dels altres sorgides a sobre nostre... nostra missió és fer riure, i no ens queda ni una engruna d'alegria!.. "¹⁶³Aquesta és també l'actitud dels personatges de *Família de Saltimbanquis*.

La mateixa atmosfera decadent la trobem a *L'alegria que passa*, "una carretera polsosa," un poble indiferent, vulgar, ensopit.. que no sap apreciar l'art que aporta la companyia de circ. i que així perden l'oportunitat de redimir-se a través de la cultura.

Starobinski afirma que el pallaso va adquirint significacions múltiples i potser contradictòries en l'obra de Picasso que treballa aquest tema durant tota la vida: del pallaso -víctima al pallaso transgressor, que ve d'un altre univers i xoca amb el món utilitari , pràctic i funcional, el pallaso aporta el "sense sentit" en aquest món perfectament organitzat i materialista i llavors adquireix un segon valor:" sembrar la duda".¹⁶⁴ Aquesta és una idea que recull *L'Alegria que passa*.. en el personatge de Joanet, fill del batlle , que amb l'arribada del circ veu reactivats els seus somnis d'una altra vida.Està clar que l'arribada dels acròbates al poble, provoca un trasbals en la seva vida monòtona i perfectament organitzada que no permetran que canviï i faran fora els còmics. Aquest podria ser el context del quadre *Família de Saltimbanquis*, els acròbates fora del poble després d'haver estat menystinguts per la societat, perceptible en l'esbós de Moscó,(veure treball p.33) on l'hipòdrom de Longchamp mostra que són fora de París.En la versió final hi ha una depuració del fons que augmenta la sensació d'aïllament i d'abandó per part de la societat.

¹⁶¹E.VALLÈS. *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la Modernitat* , 2008 , p. 29

¹⁶² S.RUSIÑOL. *Els Caminants de la terra Obres completes*,V.I Ed. Selecta,Barcelona, 1973 p. 47

¹⁶³ Ibidem, p. 47

¹⁶⁴J.STAROBINSKI . *Retrato del artista ...*, 2007, p. 114

Vallès, també remarca que *L'alegria que passa* recull la idea baudeleriana de l'artista com a pallaso, seguint la tradició d'obres com *I Pagliacci* de Leoncavallo, en la línia de l'artista que s'amaga sota la disfressa de pallaso per mostrar el descontent vital: "Picasso també fa ús d'aquesta contrafigura i fou en l'obra literària de Rusiñol on potser, per primer cop albirà aquest recurs."¹⁶⁵ Ja hem comentat (veure p.26) que Picasso comença a autoretratar-se com arlequí el 1904 i serà un tema recurrent en tota la seva obra. En la mateixa línia, Richardson també diu que Picasso s'ha apropiat de la "metàfora baudelairiana del rodamon com artista" i col·loca els seus saltimbanquis en una "metafísica terra erma".¹⁶⁶

2.7.4. Visió al·legòrica

Ja hem explicat que l'etapa rosa constitueix una primera mirada a l'art clàssic que pot passar desapercebuda i que alguns estudiosos han considerat com a precedent del període clàssic que comença el 1917 quan Picasso ha fet el primer viatge a Itàlia. (veure treball p. 23)

Per a Brigitte Leal,¹⁶⁷ el fet que Apollinaire en el seu poema *Crepuscle* anomeni l'arlequí-Picasso "Trismegiste", és motiu per inaugurar una nova línia interpretativa clàssica.

Això és el que fa Conxita Boncompte en la seva tesi doctoral. Interpreta el paisatge desolat de *Família de Saltimbanquis* com d'una ciutat morta semblant a la dels voltants de l'amfiteatre de Pompeia que podia haver vist en el llibre de Gusman. El paisatge vesubià i els personatges amb alguns atributs i indicis serveixen a Boncompte per fer una interpretació mitològica i al·legòrica. També sustenta els seus arguments amb models dels frescos de les cases de Pompeia que guarden similituds amb alguns personatges de *Família de Saltimbanquis*.

Boncompte també basa la seva tesi en els poemes d'Apollinaire que suggereixen ritus esotèrics i sobretot en la metàfora "arlequí trismegiste" atribuït associat a Hermes. També té present el que diu Richardson¹⁶⁸ sobre com Apollinaire introdueix Picasso en el món de l'esoterisme i la quiromància.

Boncompte es dedica a analitzar els personatges i els seus atributs, per comprendre el grup i argumentar la seva tesi segons la qual *Família de Saltimbanquis* representa el viatge iniciàtic que realitzen el tàndem Picasso- Apollinaire, transformats en Hermes-Ulisses cap a l'Hades, regne de Perséfone, per a trobar el seu destí immortal, a la recerca de Tirèsias i Apol·lo. Van disfressats de saltimbanquis per introduir la idea d'equilibri difícil i traslladar-la de l'àmbit físic a l'espiritual.

¹⁶⁵ E.VALLÈS " La condició d'artista:construcció i imatge", a *Picasso versus Rusiñol*,2010 , p. 121

¹⁶⁶ J.RICHARDSON. *Picasso...*, 1995p. 385

¹⁶⁷ B.LEAL "El viraje decisivo de la época rosa"(1905-06) a *Picasso joven* , 2002 , p. 77-78,

¹⁶⁸ J.RICHARDSON. *Picasso...*, 1995,p. 327-349

Anem a veure quines són les principals atribucions de cada personatge que sustenten la tesi de Boncompte.¹⁶⁹

La anomenada Mallorquina de l'esbós (fig. 6) que Boncompte arriba a la conclusió que és Circe pel tipus de barret, apareix a *Família de Saltimbanquis* amb un barret diferent que dona peu a atribuir-li una nova identitat. El nou barret ornat amb roses fa referència, a diferents conceptes associats a Persèfone, la fertilitat, la fugacitat de la vida i la immortalitat, la seva cara pàl·lida fa al·lusió a la seva vida a l'Hades sense llum. El gerro, posat al seu costat a terra si està buit, significa el cos separat de l'ànima que unit a la pal·lidesa de la dona pot significar la mort. La dona està protegint un colom amb la mà dreta, que encarna l'ànima. Persèfone sembla sortida del no res, però alguns dels conceptes que ella representa eren evocats pels cavalls presents en el guaix de Moscú (fig.10) i eliminats a l'oli final on Picasso sintetitza la baixada a l'Hades en la figura de Perséfone.

L'arlequí té les faccions de Picasso, però el cos i l'actitud és de l'arlequí "Trismegiste" que descriu Apollinaire i l'equipara a Hermes. La figura d'Hermes s'assimila a l'arlequí a través de Mercuri en una complexa genealogia que parteix del deu Hano. Hermes és l'encarregat de conduir els morts a l'Hades, d'aquí els colors apagats del vestit i el xal que pot evocar la capa amb què es cobreix Hermes. El gest de la mà, a més l'identifica amb l'Hermes "Trismegiste".

Segons Boncompte, la nena està relacionada compositivament amb Perséfone per la seva pal·lidesa i per la inversió del cistell en barret. Respecte el guaix de Moscú, la nena s'ha adaptat amb el cistell, les roses s'oposen a la terra erma i la toca negra que porta sobre el vestit rosa, simbolitza un personatge pertanyent a l'inframón, a Perséfone, però al revés, significa la vida, és la Perséfone nena, raptada per Hades quan collia flors.

L'home vermell té semblances físiques amb Apollinaire que va estimular l'ànima pagana de Picasso que ja estava introduït en la tradició dionisiaca. La corona que envolta la gorra significa vida eterna, triomf sobre un mateix, idea relacionada amb el viatge d'Ulisses a l'Hades. El poeta Apollinaire seria Ulisses que carrega el sac, tal com el descriu Tirèsies a l'Odissea i comença o segueix el seu camí al regne de Perséfone per accedir al coneixement de la poesia. El quadre reflexa la trobada entre el poeta Apollinaire -Ulisses i el pintor Picasso-Hermes, en els seus camins iniciàtics que els dos havien començat. Els herois adquirien saviesa en el món dels morts i tornaven com a homes nous. La interpretació ha de ser entesa en el context de la banda de Picasso que tenien interessos no només artístics i literaris, sinó també esotèrics.

En el context del viatge a l'inframón, el noi del tambor i el nen tenen el paper d'esperar que s'acabi la trobada Hermes -Ulisses. El noi del tambor i l'home vermell estan vinculats compositivament i físicament, les mans es toquen formant una V i les càrregues que suporten estan vinculades formant una altra V però miren en direccions oposades. (fig. 13) El tambor és el vehicle que utilitzen els xamans per arribar a altres

¹⁶⁹ C.BONCOMPTE. *Iconografia picassiana* ..2009, p. 248-269

mons, capacitat que comparteix amb Hermes i Perséfone, el pantalon negre també el vincula al mon dels morts. L'entrada i sortida de l'Hades té requisits, Apollinaire s'ha de convertir en *kouros* per poder superar la prova del viatge, aquest *kouros* és el noi del tambor. Quan l'iniciat ha sofert aquesta transformació, torna a néixer i es converteix en nen, aquest nen és el del costat del del tambor, aquest retrocés físic no té res a veure amb immaduresa sinó amb la puresa. El nen és el ser pur, vestit de blau de puresa, que inicia una segona vida, el vermell del mantell que significa vida, amb sabatilles negres vol dir que surt de l'Hades. Equival a la resurrecció, com els cavalls del guaix de Moscó. (fig.10)

En les seves conclusions, Boncomppte remarca que la presència de Perséfone i els seus ritus en la *Família de Saltimbanquis* i altres quadres d'aquest període està lligada al consum d'opi per part de Picasso i els seus amics en aquests anys. L'opi condueix Picasso a flotar en un món de coordenades amb metamorfosis constants, així justifica els vestuaris de circ, amb personatges que participen de diverses identitats com Picasso-Arlequí-Hermes i Apollinaire- Ulisses- Tio Pepe. També són fruit de l'opi les mirades perdudes dels personatges que miren a l'interior, perquè estan en un viatge interior.¹⁷⁰

¹⁷⁰ C.BONCOMPTE. *Iconografia picassiana* ..2009,p.601

CONCLUSIONS

El quadre *Família de saltimbanquis* és una obra que fuig del naturalisme en els aspectes formals: la llum és antinatural, les cares mancades d'expressió tendeixen a la màscara, el color pàl·lid de les carnacions s'allunya de la realitat i el posat i situació dels personatges és forçat, amb un cert manierisme d'algunes figures. Tot i que obeeix a una acurada composició i una combinació de colors molt estudiada com ja hem vist.

El quadre s'emmarca en una etapa on hi ha una nova experimentació de la forma, amb un dibuix molt depurat, volums discrets, que apunta a nous descobriments formals, amb influència de Cezanne, que es concretaran poc temps després en el cubisme.

És una obra de síntesi de l'etapa rosa en la qual Picasso de manera excepcional hi esmerça molt temps. Fa esbossos previs, en retocs diversos ha anat reduint personatges que ja han anat apareixent en d'altres obres d'aquest període. També ha eliminat elements del fons, simbòlic, no localitzable que té la funció de situar uns personatges, en un moment d'aïllament extrem del món.

Aquesta reducció d'elements anecdòtics l'anirà accentuant en l'etapa cubista, tot i que en *Família de saltimbanquis* encara hi ha narració per bé que pugui resultar ambigua i subjecta a interpretacions diverses.

És una obra simbòlica on ha plasmat les tensions de l'artista i societat, tema cabdal que Picasso va captar del modernisme català. La influència d'aquest cercle, especialment de Rusiñol, en l'obra pictòrica d'aquest període i sobretot en la formació del seu pensament és acceptada com hem vist per diversos especialistes en Picasso. Aquest tema, a més de les noves coneixences, continua vigent en els seus primers anys a París, on viu en un cercle molt tancat d'artistes i ha de lluitar per sobreviure i fer-se un nom.

En aquest sentit, pensem que la interpretació de Palau i Fabre d'associar la pintura a *L'Alegria que passa*, quadre líric de Rusiñol, en el qual es planteja la dicotomia artista-societat, podia estar en la ment de Picasso quan va pintar el quadre. Hi ha força elements coincidents: la mateixa atmosfera tensa i "polsosa"; un fons que s'acosta força a la descripció inicial del poema en prosa *Els Caminants de la terra*, que està en perfecta consonància amb "la carretera polsosa" de l'obra de teatre. Un grup de circ en el qual s'hi poden trobar correspondències amb alguns personatges del drama: bufó-clown, arlequí-Cop de Puny, la dona asseguda-nena-ballarina-Zaira, el timbal present en ambdues obres. Com diu Palau i Fabre, l'instant que capta el quadre és el final de l'obra quan el grup de circ estan punt de continuar el camí, rebutjat pel poble que perd l'oportunitat de redimir-se a través de l'art.

En l'esbós de Moscú, estadi previ de la versió final, amb el fons d'hipòdrom i públic d'esquena, es veu més clarament aquest rebuig de la societat que ha abandonat el circ per una altra distracció molt de moda a l'època com són les carreres de cavalls.

En la versió final, Picasso opta per un fons erm, un no lloc que accentua l'aïllament dels artistes de circ. L'art continua sent minoritari, potser aquest també és el missatge

de Picasso que tendirà a fer una obra més elitista ,més autònoma, com serà el cubisme, en definitiva més "l'art per l'art" que proclamava Rusiñol.

Les *noces de Pierrette*, pintat el mateix any, guarda uns paral·lelismes de contingut amb *Família de Saltimbanquis*. Diversos estudiosos estan d'acord a considerar aquestes obres com un comiat. Pot ser un final d'una etapa artística i fins i tot personal de Picasso. Si atenem a les imatges, les dues pintures les podem entendre com un adeu de la vida bohèmia. En el cas de *Família de saltimbanquis*, el comiat s'evidencia per la distància física i emocional entre el grup de circ dret ,a punt de continuar el camí i la dona asseguda, aferrada a la terra que ha convertit el cistell de flors en barret per aixoplugar-se. En les *Noces de Pierrette*,l'arlequí s'acomia de la dona que amb el casament passarà a tenir una vida estable i convencional.Poden ser dos capítols d'una mateixa història com defensa Palau i Fabra. En tot cas els dos quadres reflecteixen les tensions entre artista i societat.

Aquesta tesi pot ser perfectament compatible i combinable amb la interpretació acceptada per molts estudiosos de considerar l'arlequí com un autoretrat de Picasso. A Picasso li agrada transformar la seva realitat en esdeveniment teatral on ell hi té un paper important. Durant aquests primers anys a París, Picasso practica la llibertat de l'artista, sense marxants, sense fer concessions malgrat la precarietat. Podem pensar que autoretratant-se com arlequí, s'identifica amb la vida bohèmia i amb la llibertat dels còmics de *L'Alegria que passa*. que en veure el rebuig del públic també rebutgen els seus diners i els condemnen a" la prosa eterna ", és a dir a la mediocritat i la incultura, lluny de l'art.

Picasso s'autoretrata com a líder del grup, com a capdavanter d'aquest art autònom que ambiciona arribar a ser i que de fet serà. Molts indicis ho mostren: s'autoretrata més alt del que és i que la resta del grup i amb el posat altiu; al bufó que li podria disputar el lideratge li manca una cama; els colors del seu vestit són una síntesi de tots els colors dels vestits dels seus companys.

També podria ser que el bufó representi el poeta Apollinaire, el seu amic més còmplice durant els anys de gestació del quadre. Aquesta possibilitat uneix el tema tradicional de la literatura i art del XIX del paper tràgic de l'artista de circ amb el del poeta i pintor com artistes enfront de la societat que no els compren. Ja hem vist que molts estudiosos comparteixen la idea que el quadre representa l'aïllament dels artistes respecte la societat moderna.Aquest també era el model que encarnava Rusiñol, pintor i poeta, i que Picasso va admirar en el tombant de segle quan era a Barcelona.

Les identificacions dels altres personatges són molt més arriscades. Ja hem vist que són acceptades per una minoria d'estudiosos.Sovint cauen en la sobreinterpretació per la manca de proves sòlides que han donat peu a interpretacions errònees com el tema de l'adopció.

Les interpretacions d'aquest quadre es van fent més complexes conforme han anat passant els anys, especialment a partir dels anys 80, potser per la tendència de la postmodernitat a voler veure un significat a tot allò que hi ha a sota la superfície. O tal vegada perquè la història va carregant de significats les obres d'art però mai s'ha de perdre de vista el context en el qual van ser pintades.

En aquest sentit, la interpretació clàssica i mitològica que proposa la tesi de Boncompte podria ser una línia d'investigació en la qual es podria aprofundir aportant nous elements. El model clàssic pompejà que proposa Boncompte, funciona vist en el conjunt d'obres que analitza. Però si aïllem la *Família de Saltimbanquis*, no s'acaba de veure clar aquest model, ni pels personatges ni pel fons que ja hem vist que pot tenir molts models: Holanda, Espanya, Pompeia... També creiem que voler associar aquesta forma clàssica amb el contingut mitològic del viatge a l'Hades, cau en la sobreinterpretació perquè es basa sobretot en indicis, atributs que poden tenir diferents significats i no estan suficientment contrastats. També es basa en els poemes d'Apollinaire que són creacions més que tesis que es puguin interpretar literalment.

Una altra línia per investigar, seria la revisió de la cronologia d'execució de l'obra que Carmean proposa que es pot allargar fins el 1906. No tenim fonts directes sobre el temps exacte que Picasso hi va invertir. Sorpren aquesta manca d'informació d'una obra que per les mides, no devia passar desapercebuda. Carmean apunta que si la va acabar el 1906, podria pertànyer al període de Gòsol. El canvi de color del paisatge a l'ocre i la tendència a la màscara dels rostres són arguments que recolzen aquesta tesi.

Agraïments

En primer lloc el meu agraïment a la meva tutora Teresa M. Sala pels seus consells i l'ambient de diàleg sempre constructiu que ha generat tan en les sessions conjuntes com les individualitzades.

A la meva professora Miquela Rosso, perquè amb ella vaig descobrir que *Família de saltimbanquis* era un quadre més complex del que semblava a primera vista.

També vull agrair a la Fundació Palau i Fabre de Caldes d'Estrach i la Fundació Picasso de Barcelona la seva atenció sempre amable i personalitzada en la recerca de bibliografia.

Gràcies també a la meva filla Laura, sense la qual la maquetació d'aquest treball no seria igual.

Referències bibliogràfiques

BARR, Alfred H. *Picasso, Fifty years of His Art*, The Museum of Modern Art, New York , 1946

BLUNT, Anthony i Phoebe Pool. *Picasso, the formative years; a study of his sources*, Studio Books, Londres, 1962

BOARDINGHAM, Robert . *The young Picasso* ,Universe, New York, 1997

BONCOMPTE COLL, Conxita. *Iconografia picassiana entre 1905 y 1907. Influencia de la pintura pompeyana*,Tesi doctoral, Dir.Dra. Lourdes Cirlot Valenzuela. Departament de Història de l'Art, Universitat de Barcelona , 2009

CABANNE, Pierre. *El siglo de Picasso*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, 1ª ed. 1975

CARMEAN Jr. E.A.. *Picasso the Saltimbanquis* National Gallery of Art, Washington, Washigton, D.C., 1980

CARMEAN Jr. E.A.. " Los saltimbanquis quaderno nº 35, 1905" dins *Los cuadernos de Picasso* Exposició del 2 de maig fins al 1 agost 1986, Ed. Mondibèrica, Madrid, 1986 p.9-19.

CASACUBERTA, Margarida. *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* Curial & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1997

CIRICI PELLICER. Alexandre "Converses amb Picasso", *Serra d'Or*, num. 2, febrer 1963

- "Picasso i Catalunya", *Serra d'Or* ,num. 12, desembre 1966

CIRLOT, Juan Eduardo. *Picasso el nacimiento de un genio* ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972

COMBALIA DEXEUS, Victoria. *Estudios sobre Picasso*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981

CHEVALIER, Denys . *Picasso èpoques bleue et rose*, Flammarion, París, 1991

DAIX, Pierre i BOUDAILLE, George .*Picasso 1900-1906* Blume-Norta, Barcelona, 1967 [Catàleg raonat]

DAIX , Pierre . *Picasso*, Daimon, Barcelona, 1965, 1ª ed, 1964

- "Els anys del gran gir" dins *Picasso 1905-1906* , Ajuntament de Barcelona, D. Electa, Barcelona, 1992
- *Diccionario Picasso*.Robert Laffont,París, 1995
- *Picasso createur. La vie intime et l'oeuvre* ,Seuil,París, 1987

FONTBONA, Francesc. "Picasso en la Barcelona postmodernista" a *Picasso i Barcelona 1881-1981*, Ajuntament de Barcelona,/Ministerio de Cultura, Barcelona 1981

- "Picasso i els Quatre Gats" dins *Picasso i els 4 Gats. La clau de la modernitat* Publicacions Museu Picasso, Barcelona, 1995
- "Picasso, aspectes desconeguts de la seva joventut" *Serra d'or*. num 262-263,

FRANK, Elgar . *Picasso: épocas azul y rosa* , Gili, Barcelona, 1956

FREIXA, Mireia. *El modernisme a Catalunya* , Barcanova, Barcelona, 1991

JOHNSON, Ronald. "Picasso's Parisian family and the "saltimbanques" , *Arts Magazine*, nº 51 , January, 1977 p. 90-95

LEAL, Brigitte. "Els albums de dibuixos de l'època rosa" dins *Picasso 1905-1906* . De l'època rosa als ocres de Gòsol, Ajuntament de Barcelona, ED. Electa, Barcelona, 1992

- "Arlequins et saltimbanques " , *l'Oeil* n. 502, diciembre 1998-enero1999 p. 48-55
- "El viraje decisivo de la época rosa"(1905-06) p. 77-81 a *Picasso joven* 17 diciembre 2002-17 marzo 2003, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña. 2002 [Catàleg exposició]
- *Picasso total: 1881-1973* Polígrafa, Barcelona, 2003

LIEBERMAN, Williams. *Pablo Picasso Épocas azul y rosa* ,Timun Mas, Barcelona, 1999 1ª ed. 1952

MARTIN Fernando, MORENO, Lourdes. *Picasso, suite de los saltimbanquis. 1904-1906* Fundación Picasso, Málaga, 2016

Mc CULLY, Marilyn. "Picasso a Holanda septentrional: un viatge de descobriment artístic.", a *Picasso 1905-1906* , Ajuntament de Barcelona, ED. Electa, Barcelona,1992

- *Devorar París Picasso 1900-1907*, Museu Picasso. Publicacions periòdiques Abstract, Barcelona ,2011

MORAVIA, Alberto i altres. *Toute l'oeuvre peint du Picasso. périodes bleue et rose*, Flammarion, París, 1980

MÜLLER, Marcus. " Las nuevas desventuras del joven Pierrot: representaciones del Saltimbanqui de Picasso a la luz de la tradición" a *Picasso y el circo*,catàleg exposició 15 novembre 2006-18 febrer 2007, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006

OCAÑA, M. Teresa. "Del blau al rosa" dins *Picasso 1905-1906* , Ajuntament de Barcelona, ED. Electa, Barcelona, 1992

- "De los adolescentes azules a los saltimbanquis rosas" a *Picasso y el circo*, 15 noviembre 2006-18 febrer 2007, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006 [catàleg exposició]

- *Picasso joven* Fundación Pedro Barrié de la Maza, LaCoruña 2002 [catàleg exposició]

OLIVIER, Fernande. *Picasso y sus amigos*, Taurus, Madrid, 1964 1ª ed, París, 1933

- *Recuerdos íntimos*, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990

PANYELLA, Vinyet. " Dels Quatre Gats al Cau Ferrat: la relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso(1896-1903)" a *Picasso i els 4 Gats*, Museu Picasso de Barcelona/Lunwerg Editores, Barcelona, 1995. [Catàleg d'exposició]

- *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, Curial & Publicacions Abadia de Montserrat, Barcelona, 2000
- *Santiago Rusiñol, El caminant de la terra*, ed.62, Barcelona, 2003

PALAU I FABRE, Josep. *Picasso vivent*, ed. Poligrafa S. A. Barcelona, 1980

- "Influències de Rusiñol sobre Picasso", Serra d'Or num.265, octubre, 1981
- *Picasso. Les noces de Pierrette, 1905*, Binoche et Godeau, Torí, 1989

PENROSE, Roland. *Picasso su vida y su obra* Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1981 1ªed. 1958

Picasso i Barcelona 1881-1981, Saló del Tinell 23 octubre 1981 al 31 gener de 1982 Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1981 [Catàleg d'exposició]

Picasso y el circo, 15 novembre 2006 -18 febrer 2007, Institut de Cultura de Barcelona, Museu Picasso, 2006. [Catàleg d'exposició]

Picasso versus Rusiñol, a cura d'Eduard Vallès, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Barcelona, 2010. [Catàleg d'exposició]

POOL, Phoebe. " El neoclasicismo de Picasso:Primer Período(1905-1906) " a *Estudios sobre Picasso*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

RAYNAL, Maurice. *Picasso*, Albert Skira S.A. ,Geneve, 1953

READ, Peter. *Picasso et Apollinaire, les metamorphoses de la mémoire 1905-1977*, Jean Michel place editions, París, 1995

REFF, Theodore. " Harlequins, saltimbanques, clowns, and fools" Revista *Artforum*, vol.X nº2, New York, octubre 1971

RICHARDSON, John. *Picasso. Una biografia. 1881-1906 Vol I*, Alianza editorial. Madrid, 1995

RILKE, R. M. *Elegias de Duino*, trad. J. M. Valverde, ed. Lumen, Barcelona, 1980

RUBIN, William *Picasso in the collection of de Museum of modern Art*. ed. Museum of Modern Art, New York, 1972

RUSIÑOL, Santiago. *Obres completes*, 2 volums, Ed. Selecta, Barcelona, 1973

SCHNEIDER, Daniel E.. " The painting of Pablo Picasso: A psychoanalytic study"
College Art Journal, Vol. 7, No. 2 (Winter, 1947-1948), pp. 81-95

STAROBINSKI , Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*, Ed. Abada, Madrid,
2007 1ª ed. 2004

VALLÈS, Eduard . *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la Modernitat*,
Col·lecció Amics de les Arts, Sitges, 2008

ZERVOS, Christian. *Pablo Picasso vol I* , Cahiers d´ Art, París, 1932

Referències on line

<http://www.elcuadrodeldia.com/post/116189119268/pablo-picasso-familia-de-saltimbanquis-1905>, consultat 5 febrer 2018

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46665.html> National Gallery of art
Washington Consultat 5 febrer 2018

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/la-obra-invitada-la-acrobata-de-la-bola-picasso/e9913c62-7aaa-4dd8-bd7f-f9e65e9e26e0>
Consultat 20 març 2018

BLUM, Harold P and Elsa J. "The models of Picasso´rose period:The family of saltimbanqui" *The American Journal of Psychoanalysis*, 2007, 67, (181–196)© 2007 Association for the Advancement of Psychoanalysis 0002-9548/07 www.palgrave-journals.com/ajp Consultat el 23 març del 2018

FREIXA, M. " Pensament estètic, gust i consum de les arts".
www.raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/.../333191 , p. 163-190.
Consultat el 10 Abril 2018

Imatges extretes de:

<https://en.wikipedia.org/wik>

<https://www.pablocicasso.org/les-noces-de-pierrette.j>

<https://www.pablocicasso.org/saltimbanques.jsp>

<https://www.pinterest.com/pin/73887250118030907/>

Annexos

Annex I

1905

PICASSO, PEINTRE ET DESSINATEUR (Galeries Serrurier) ¹.

On a dit de Picasso que ses œuvres témoignaient d'un désenchantement précoce.

Je pense le contraire.

Tout l'enchanté et son talent incontestable me paraît au service d'une fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et le délicat.

Son naturalisme amoureux de précision se double de ce mysticisme qui en Espagne gît au fond des âmes les moins religieuses. On sait que Castelar portait un chapelet dans sa poche et si Picasso est peu religieux (ce que je pense) il a dû réserver, je gage, un culte de dulia raffiné envers sainte Thérèse ou saint Isidore.

A Rome, au moment du Carnaval, il y a des masques (Arlequin, Colombine, ou *cuoca francese*) qui le matin, après une orgie terminée parfois par un meurtre, vont à Saint-Pierre baiser l'orteil usé de la statue du prince des apôtres.

Voilà des êtres qui enchanteraient Picasso.

Sous les oripeaux éclatants de ses saltimbanques sveltes, on sent vraiment des jeunes gens du peuple, versatiles, rusés, adroits, pauvres et menteurs.

Ses mères crispent des mains fines comme en ont souvent les jeunes mères de la classe populaire et ses femmes nues sont écussonnées de la toison que dédaignent les peintres traditionnels et qui est le bouclier de la pudeur occidentale.

(*La Revue immoraliste*, avril.)

EXHIBITION HISTORY

1931

Picasso-Braque-Léger, Museum of French Art, New York, 1931, no. 4.

1943

Twentieth Century French Paintings from the Chester Dale Collection, Art Institute of Chicago, 1943-1952 (extended loan), unnumbered catalogue, repro. p. 48

1952

Twentieth Century French Paintings from the Chester Dale Collection, National Gallery of Art, Washington, 1952, no. 51, repro.

1965

The Chester Dale Bequest, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1965, unnumbered checklist.

1978

Aspects of Twentieth-Century Art, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1978-1979, no. 4, repro.

1980

Picasso: The Saltimbanques, National Gallery of Art, Washington, D.C., 1980, no. 59, fig. 69, pl. 1.

1997

Picasso: The Early Years, 1892-1906, National Gallery of Art, Washington, D.C.; Museum of Fine Arts, Boston, 1997-1998, no. 137, color repro. (shown only in Washington).

2010

From Impressionism to Modernism: The Chester Dale Collection, National Gallery of Art, January 2010-January 2012, unnumbered catalogue, repro.

Shefer, Elaine. "Masks/Personae." In *Encyclopedia of Comparative Iconography: Themes Depicted in Works of Art*, edited by Helene E. Roberts. 2 vols. Chicago, 1998: 2:581.

2004

Hand, John Oliver. *National Gallery of Art: Master Paintings from the Collection*. Washington and New York, 2004: 406-407, no. 337, color repro.

2005

Honour, Hugh and John Fleming. *A World History of Art*. 7th ed. New York, 2005: 782, color fig. 19.21

2008

Bois, Yve-Alain, ed. *Picasso Harlequin 1917-1937*. Exh. cat. Complesso del Vittoriano, Rome, 2008-2009. Milan, 2008: 19, 20 fig. 2.

2012

Kennicott, Philip. "French Rooms Reopen, With Different Accents." *Washington Post* 135, no. 55 (January 29, 2012): E25.

2014

Cras, Sophie. "Wie verkauft man ein Bärenfell? Ein früher Fall von Kunstspekulation" = How to Sell a Bearskin: An Early Case of Art Speculation." *Texte zur Kunst* (March 2014): 96-99, color fig.

Extret de

<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46665.html> National Gallery of art
Washington Consultat 5 febrer 2018

Annex III

Les saltimbanques

Dans la plane les baladins
S'éloignent au long des jardins
Devant l'huis des auberges grises
Par les villages sans église,

Les plus petits s'en vont devant,
Les autres suivent en rêvant.
Chaque arbre fruitier se résigne
Quand de très loin, ils lui font signe.

Ils ont des poids ronds ou carrés,
Des tambours, des cerceaux dorés
.L'ours et le singe, animaux sages.
Quêtent des sous, sur leur passage.

Devant l'un qui meurt en chemin
Et que l'on oubliera demain,
La main d'un petit saltimbanque
Supplée au mouchoir qui lui manque

Et la femme donne à têter
Son lait d'oubli comme un Léthé
Au dernier-né, près du nain triste
Et de l'arlequin trismégiste.

Apollinaire, 1905 (El 1909, Apollinaire publica aquest poema sense les dues últimes estrofes que passen al poema " Crepuscle")

READ, Peter. *Picasso et Apollinaire, les metamorphoses de la mémoire 1905-1977*, Jean Michel place editions, Paris, 1995 p.43

DIE FÜNFTE ELEGIE

Frau Hertha Koenig zugeeignet

*Wer aber sind sie, sag, mir, die Fabrenden, diese ein wenig
Flüchtigern noch als wir selbst, die dringend*

von früh an

*wringt ein wem —wem zuliebe
niemals zufriedener Wille? Sondern er wringt sie,
biegt sie, schlingt sie und schwingt sie,
wirft sie und fängt sie zurück; wie aus geölter,
glatterer Luft kommen sie nieder
auf dem verzehrten, von ihrem ewigen
Aufsprung dünneren Teppich, diesem verlorenen
Teppich im Weltall.
Aufgelegt wie ein Pflaster, als hätte der Vorstadt-
Himmel der Erde dort wehegetan.*

Und kaum dort,

*aufrecht, da und gezeigt: des Dastehns
grosser Anfangsbuchstab..., schon auch, die stärksten
Männer, rollt sie wieder, zum Scherz, der immer
kommende Griff, wie August der Starke bei Tisch
einen zinnernen Teller.*

*Ach und um diese
Mitte, die Rose des Zuschauns:
blüht und entblättert. Um diesen
Stampfer, den Stempel, den von dem eignen
blühenden Staub getroffenen, zur Scheinfrucht
wieder der Unlust befruchteten, ihrer*

QUINTA ELEGIA

Dedicada a la Señora Hertha Koenig

Pero ¿quiénes *son* esos, dime, los vagabudos, esos un poco
más fugaces aún que nosotros mismos, a quienes, apremiándoles,
desde muy pronto,

retuerce —en obsequio a quién, a quién—
una voluntad jamás satisfecha? Sino que los retuerce,
los dobla, los entrelaza y balancea,
los arroja y vuelve a tomar: como de un aire
más engrasado, más liso, bajan
a la estera desgastada, adelgazada
por su eterno brincar, a esa perdida
estera en medio del universo,
extendida como un esparadrapo, como si el cielo-arraabal
ahí le hubiera hecho daño a la tierra.

Y apenas ahí,

de pie, y señalándose: la gran inicial
del Durar... ya también, a los más fuertes
hombres, los vuelve a plegar, jugando, el agarrón
que siempre llega, como Augusto el Fuerte, a la mesa,
doblaba un plato de estaño.

Ay, y en torno de ese
centro, la rosa de la contemplación
florece y se deshoja. En torno a esa
mano de almirez, el pistilo, que, tocado del propio
polen floreciente, ha vuelto a fructificar
en el falso fruto de la desgana, de su

niemals bewussten,—glänzend mit dünnster
Oberfläche leicht scheinlächelnden Unlust.

Da, der welke, faltige Stemmer,
der alte, der nur noch trommelt,
eingegangen in seiner gewaltigen Haut, als hätte sie früher
zwei Männer enthalten, und einer
läge nun schon auf dem Kirchhof, und er überlebte den andern,
taub und manchmal ein wenig
wirr, in der verwitweten Haut.

Aber der junge, der Mann, als wär er der Sohn eines Nackens
und einer Nonne: prall und strammig erfüllt
mit Muskeln und Einfalt.

Oh ihr,
die ein Leid, das noch klein war,
einst als Spielzeug bekam, in einer seiner
langen Genesungen.....

Du, der mit dem Aufschlag,
wie nur Früchte ihn kennen, unreif
täglich hundert Mal abfällt vom Baum der gemeinsam
erbauten Bewegung, der, rascher als Wasser, in wenig
Minuten Lenz, Sommer und Herbst hat)—
abfällt und anprallt ans Grab:
manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes
Antlitz entstehn hinüber zu deiner selten
zärtlichen Mutter; doch an deinen Körper verliert sich,
der es flächig verbraucht, das schüchtern
kaum versuchte Gesicht... Und wieder
klatscht der Mann in die Hand zu dem Anspruch, und eh dir

56

nunca consciente desgana, brillante, que aparenta
sonreír levemente con la más delgada superficie.

Ahí, el marchito, el arrugado levantador de pesas,
viejo, que ya sólo toca el tambor,
encogido en su poderosa piel, como si ésta hubiera antes
contenido a dos hombres, y uno
yaciera ya en el cementerio, y éste sobreviviera al otro,
sordo y a veces un poco
perdido, en la piel enviudada.

Pero el joven, el hombre, como si fuera hijo de una cerviz
y una monja: tirante y tensamente relleno
de músculos y simpleza.

Oh vosotros,
a los que un dolor que todavía era pequeño
recibió un día como juguete, en una de sus
largas convalecencias...

Tú que, con el golpe
que sólo conocen los frutos, inmaduro,
te desprendes cien veces al día del árbol del movimiento
edificado en común (que, más raudo que el agua, en pocos
minutos tiene primavera, verano y otoño),
caes y rebotas en la tumba;
a veces, en mitad de la pausa, quiere una amorosa
fisonomía brotarte, allá, hacia tu rara vez
suave madre, pero se pierde en tu cuerpo,
que lo consume superficialmente, ese rostro
tímidamente apenas intentado... Y de nuevo
el hombre da una palmada para saltar abajo, y antes

57

jemals ein Schmerz deutlicher wird in der Nähe des immer
trabenden Herzens, kommt das Brennen der Fusssohlen
ihm, seinem Ursprung, zuvor mit ein paar dir
rasch in die Augen gejagten leiblichen Tränen.
Und dennoch, blindlings,
das Lächeln.....

Engel! o nimm, pflücker, das kleinblütige Heilkraut.
Schaff eine Vase, verwahr! Stells unter jene, uns noch nicht
offenen Freuden; in lieblicher Urne
rühms mit blumiger schwungiger Aufschrift: «Subrisio Saltat.»

Du dann, Liebliche,
du, von den reizendsten Freuden
stumm Übersprungne. Vielleicht sind
deine Fransen glücklich für dich—,
oder über den jungen
prallen Brüsten die grüne metallene Seide
fühlt sich unendlich verwöhnt und entbehrt nichts.

Du
immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen
bingelegte Marktfrucht des Gleichmuts,
öffentlich unter den Schultern.

Wo, o wo ist der Ort,—ich trag ihn im Herzen—,
wo sie noch lange nicht konnten, noch von einander
abfieln, wie sich bespringende, nicht recht
paarige Tiere;—
wo die Gewichte noch schwer sind;
wo noch von ibren vergeblich
wirbelnden Stäben die Teller
torkeln.....

58

de que se te haga más evidente un dolor en la cercanía del corazón
siempre al trote, llega el ardor de la planta de los pies,
anticipándose a su origen con unas pocas lágrimas corporales
que, rápidas, se te han agolpado a los ojos.
Y sin embargo, a ciegas,
la sonrisa...

Angel, oh, tómala, arráncala, la yerba curativa de diminuta flor.
Haz un búcaro, guárdala. Ponla entre esos gozos que aún
no se nos han abierto; en urna gentil
celebrala con brincante inscripción floral: *Subrisio saltat*.

Tú, entonces, amada,
tú, mudamente adelantada por los gozos
más excitantes. Quizá son
felices tus flecos por ti...
o sobre tus jóvenes
turgentes pechos la seda verde metálica
se siente infinitamente mimada y no carece de nada.

Tú,
una y otra vez puesta sobre todas las oscilantes balanzas del equilibrio,
recién puesta fruta de mercado de la serenidad
públicamente mostrada entre los hombros.

Dónde, oh, dónde está el lugar —lo llevo en el corazón—
donde ellos todavía no podían, con mucho, seguían
desprendiéndose unos de otros, como animales
que se cubren, no bien emparejados;
donde los pesos aún son pesados,
donde aún se caen los platos
de sus varillas que en vano
remolinean...

59

Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends, plötzlich
die unsägliche Stelle, wo sich das reine Zuwenig
unbegreiflich verwandelt—, umspringt
in jenes leere Zuviel.
Wo die vielstellige Rechnung
zahlenlos aufgeht.

Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz,
wo die Modistin, Madame Lamort,
die ruhlosen Wege der Erde, endlose Bänder,
schlingt und windet und neue aus ihnen
Schleifen erfindet, Rüschen, Blumen, Kokarden, künstliche Früchte—
unwahr gefärbt,—für die billigen
Winterhüte des Schicksals.

Engel: es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur aneinander
lehrenden Leitern, bebend,—und könntens,
vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten:
Würfen die dann ihre letzten, immer ersparten,
immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig
gültigen Münzen des Glücks vor das endlich
wahrhaft lächelnde Paar auf gestilltem
Teppich?

60

Y de repente en este fatigoso lugar sin lugar, de repente
el lugar inefable, donde el puro demasiado-poco
se transforma incomprensiblemente, salta cambiándose
en ese vacío demasiado.
Donde el cálculo de muchas cifras
se resuelve en cero.

Plazas, oh plaza en París, infinito escenario,
donde la modista, Madame Lamort,
anuda y tuerce los inquietos caminos
de la tierra, cintas sin fin, e inventa,
con ellos, nuevos lazos, encañonados, flores, escarapelas, frutas pos-
tizas —todo
mentirosamente teñido—, para los baratos
sombreros de invierno del destino.

¡Ángel!: si hubiera un sitio que no sabemos, y allí,
en una inefable estera mostrarán los amantes lo que aquí
nunca llegan a poder, sus atrevidas
altas figuras del brinco del corazón,
sus torres de alegría, sus escaleras
mucho tiempo, donde nunca hubo suelo, sólo una en otra
apoyadas, temblando — y lo pudieran,
ante los espectadores en corro, incontables muertos callados:
¿no echarían éstos entonces sus últimas monedas, siempre
ahorradas, siempre escondidas, que no conocemos, eternamente
válidas monedas de la felicidad, ante la pareja al fin
de veras sonriente en la acallada
estera?

61

ELS CAMINANTS DE LA TERRA

(POEMA EN PROSA)

Una plana sens fi. Un mar de terra s'estén sota la plana del cel. Les dues planes són llises; la de baix sense arbres, la de dalt sense núvols. El sol ja baixa i ni un alè d'aire rellisca. Enmig d'aquella gran calma, d'aquella terra cremada que reposa, s'estén la llarga i desolada carretera.

Res com aquella línia blanca dona el vèrtig del desconsol. La via polsosa estenen-se interminable per les planes com una veta estesa, pujant com una serp per les muntanyes, per tornar-se a estendre més lluny, fins a perdre's enllà d'enllà de l'horitzó, no es pot mirar sense tenir un dubte al cor, un sentiment de vaguetat, un buit d'absència de l'ànima que se'n va seguint anguniosa la vida, amb l'afany de descobrir sa llargària, que arriba a semblar infinita.

Enmig d'aquella quietud de la plana, d'aquella mort esblaimada, un remolí de pols quasi invisible camina desvaneixent-se.

EL REMOLÍ

Seguiu-me, desgraciats de la terra. Seguiu el ritme de l'espai, que m'empeny vers un camí sense fites. Seguiu la pols, que és mon ombra, l'ombra del Jueu Errant, moguda per la força misteriosa del Destí. Seguiu-me terra enllà com orenetes. Seguiu-me, però no penseu en fer niu, que la terra sols té de veure's de pas. Seguiu-me i no planteu mai arrels, i no

planteu mai amors, que les arrels plantades són nous dolors que han de dar espines per fruit. Caminem sempre, que el caminar eternament embriaga les idees i ensopeix per esperar la tardança de la mort.

«Camina sempre», me digueren maleint-me, i el caminar és ma vida. Amb la mateixa dolçura amb què es mouen els planetes, jo rellisco per la fosca del misteri. Veniu amb mi, desconsolats de la vida; veniu per la llarga carretera.

El Sol va decantant-se, i, a l'enfosquir-se la terra, sembla aclarir-se la via; i per ella, com punts negres, passen ombres, seguint la polsina del Jueu Errant que rellisca.

COR DE FUGITIUS

A tu et seguim, fantasma. Tu ets l'imant de la nostra desventura. Som fugitius. La pàtria que deixarem fou dura per plantar-hi les arrels de l'amor. Sentirem fred i fam a casa nostra. No teníem teulada on aixoplugar-nos; no teníem escó on arrupir-nos, i el caliu del bressol fou l'aire lliure. L'única amiga és la mort, i ella vindrà allí on anirem nosaltres. Guia'ns, Jueu, i porta'ns allí on voldràs, que la pàtria que busquem és no tenir-ne.

ELS CAMINANT

UN CEGO

(Tempejant la terra, caminant amb els ulls buits girats enlaire.)

¿On me portes, oh ombra que sospito? No veig on vaig. Sóc cego i et segueixo. De la terra que trepitjo, tot m'és igual. Conec la grandària dels pobles pel crit que surt de sa gola; conec la grandària de la plana per l'ampla quietud que en goso; conec el sol per la suor que m'arrenca dels meus ossos; conec el bany de la lluna pels somnis que em fa néixer, la neu per la fredor, la pluja per la mullena, i conec lo llarg de la carretera per lo que em tarda a trobar-se el fossar. Tot m'és igual. Camino perquè aturat no puc viure. Els homes se cansen aviat de veure ma desventura i tinc d'ensenyar-la de pas. Per això et segueixo, Jueu.

Crec que em portes a la mort, i t'ho agraeixo.

COR DE GIMNASTES I PALLASSOS

Som els joglars del poble, pasturant pel camí les engrunes dels pobres. Disfressats amb retalls de la misèria dels altres sorgides a sobre nostre; nascuts anant pel món; formada nostra parla de l'escòria de paraules pertot arreu recollides, seguim també la polsosa carretera. Nostra missió és fer riure, i no ens queda ni una arruga d'alegria! Tenim de divertir al poble, amagant el sofriment darrera d'una rialla; tenim de pidollar amb ganyotes que inspirin el goig de viure. No podem demanar la pietat que mereixem, perquè els homes no s'allunyin de prop nostre.

Caminar és nostre ofici, arrossegar la tristesa per les planes, i amagar les misèries, per presentar-nos riallers a les tristes arenes i seguir caminant. Ombra, no ens deixis, que no podem aturar-nos!