

La influència d'Isidre Nonell en el jove Picasso

Glòria Escala i Romeu

Doctora en Història de l'Art. Catàleg raonat d'Isidre Nonell
escalaromeu@hotmail.com

RESUM

La influència que el pintor Isidre Nonell (Barcelona, 1872-1911) hauria exercit sobre l'obra juvenil de Picasso és un assumpte molt poc tractat, o tractat de forma molt tangencial en el conjunt de la bibliografia picassiana. Sovint, s'ha subestimat o s'ha minimitzat l'impacte que el primer hauria pogut tenir en el pintor més extraordinari del segle XX. Potser perquè, en el cas de Picasso, estem davant d'un artista excepcional, autor d'una obra molt personal, única, i que no admet comparacions fàcils. Potser perquè la seva capacitat d'absorbir els estímuls externs i d'interpretar-los genialment no ajuda a identificar influències evidents en les seves obres. Potser perquè l'influx de Nonell cap a Picasso no té tant a veure amb l'estil, sinó amb afinitats temàtiques i conceptuals. El present article pretén ser una primera aproximació a aquesta qüestió i proposa una sèrie de comparacions i d'hipòtesis obertes al debat.

Paraules clau:

Picasso; Nonell; Picasso i Catalunya; Picasso i Barcelona; modernisme i postmodernisme a Catalunya; artistes catalans i Picasso

ABSTRACT

Isidre Nonell's influence on the young Picasso

The influence of the painter Isidre Nonell (Barcelona, 1872-1911) on Picasso's early work is a topic that has not yet been explored in depth in the literature on Picasso. The impact of Nonell on the most extraordinary painter of the twentieth century has often been underestimated or overlooked, likely due to the fact that Picasso was an exceptional artist and author of a unique and very personal work that is beyond comparison. Indeed, Picasso's ability to absorb and brilliantly interpret external stimuli makes it very difficult to detect the influences of other artists in his work. Nonell's influence on Picasso's work may have less to do with style, and rather with thematic and conceptual affinity. This article is a first approach to this subject and proposes a series of comparisons and assumptions, which are open to debate.

Keywords:

Picasso; Nonell; Picasso and Catalonia; Picasso and Barcelona; Modernism and Post-modernism in Catalonia; Catalan artists and Picasso

Tanto Picasso como Nonell poseen lo que Manolo [Hugué] llamó «bestia»; es decir, aquello que no se aprende, lo que viene de la propia naturaleza, sin lo cual no se llegará nunca a ser nada.
(R. BENET [1947], *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, p. 44)

Són diversos els testimonis que avalen que Nonell (Barcelona, 1872-1911) va ser un dels artistes més respectats per Picasso i de qui el malagueny en conservà un record de profunda i sincera admiració tota la vida¹. L'historiador John Richardson, per exemple, explica que el pintor li havia confessat que tots els seus col·legues catalans de joventut eren uns perdors, tots a excepció de Nonell².

«Nonell! Aquest sí que en sabia!»

Aquesta afirmació, fora del context en què devia ser expressada, fins pot semblar injusta. Ni el mateix Picasso hauria pogut negar l'impuls positiu que suposà per a la seva carrera el seu pas per Barcelona i el contacte amb pintors com ara Santiago Rusiñol o Ramon Casas³. Les seves propostes artístiques, moderades a escala europea però innovadores al seu país, van esdevenir molt estimulants per a ell, aleshores molt jove, àvid de novetats i encara immers en l'ambient acadèmic.

El moment del seu màxim acostament al nucli d'artistes modernistes catalans es va produir a partir del gener de 1899, quan tornà d'Horta d'Ebre, després d'haver-hi passat una temporada amb l'amic Manuel Pallarès. Picasso freqüentà aleshores la cerveseria Els Quatre Gats, cenacle fundat dos anys abans per Pere Romeu i presidit per Casas, Rusiñol i Miquel Utrillo, local on hi acabà exposant a principis de 1900⁴.

Pocs mesos després, se n'anà a París. Amb aquest primer viatge va començar a calibrar l'abast real de l'avantguarda artística internacional, en conèixer de primera mà l'obra dels pintors impressionistes i sobretot d'altres

com Gauguin, Van Gogh o Toulouse Lautrec. L'experiència parisenca va anar esvaint del tot l'admiració inicial que Picasso havia sentit pels pintors catalans i, a partir d'aquest moment, consideraria definitivament que només l'obra d'un d'ells era equiparable a la dels màxims renovadors plàstics europeus. Es tractava de la d'Isidre Nonell, l'únic exemple de modernitat segons el nou barem de *l'art pour l'art*, amb el qual Picasso es voldria mesurar a partir d'aleshores i del qual ell mateix n'acabaria sent, molt aviat, el màxim exponent.

La frase: «Nonell: aquest sí que en sabia!» és del mateix Picasso. La va exclamar, emocionat, quan uns parents de Jacint Reventós, vell amic seu, varen visitar-lo a la casa que tenia a la Costa Blava i l'obsequiaren amb un exemplar del llibre que Enric Jardí havia publicat feia poc sobre l'artista (1969)⁵.

Fins al final de la seva vida, doncs, Picasso continuaria recordant Nonell com el millor dels artistes catalans del canvi de segle, malgrat que la seva carrera a Barcelona es distingí per sonats fracassos i que el reconeixement li arribà tard, truncat per una mort prematura. Potser també per tot això, i des de la seva posició d'artista consagrat, Picasso va saber compensar-lo amb elogis, dels pocs que va llançar a altres artistes: «Nonell era muy amigo mío —va arribar a afirmar—. ¡Este sí que era un artista de veras, un gran artista! Más de lo que muchos creen. Era el que valía más. Fue un desastre que muriera tan joven»⁶.

Unes paraules encomiàstiques i justes. Desconec, tanmateix, si mai Picasso va arribar a acompanyar-les d'un altre reconeixement: el del lideratge indiscutible que Nonell havia exercit en aquells anys entre els artistes més inquietos, entre els quals es comptava ell mateix. Hauria



NONELL (ca. 1903), *Gitana*. Col·lecció particular, Barcelona.
Al revers, amb la inscripció manuscrita de Picasso: «este dibujo que me / parece ser de / Isidre Nonell / Picasso / Ceret / el 24 / 9 / 58»

estat, per part del pintor més extraordinari del segle XX, una manera implícita d'admetre la seva influència en la pròpia obra.

Influència Nonell a Picasso?

Quan es parla de l'influx de Nonell en l'obra del jove Picasso a Barcelona, o bé es menysté o bé es tracta en termes molt generals. En realitat, no s'ha arribat a aprofundir de forma significativa en aquesta qüestió, ni s'ha arribat a un consens en els judicis. Així, per exemple, hi ha qui, com Cirici o Jardí⁷, opina obertament que Nonell influencià l'època blava de Picasso, mentre hi ha qui minimitza del tot l'impacte del primer sobre l'obra del segon.

És curiós com alguns biògrafs de Picasso qualifiquen determinades semblances entre les obres dels dos artistes de simultaneïtats sense connexió possible: «las aparentes influencias en la obra de Picasso —diu, per exemple, O'Brien— no son más que descubrimientos, efectuados por otro, de algo que Picasso había hallado por sí mismo»⁸. Aquesta opinió que comparteixen uns altres estudiosos picassians, com ara Richardson, parteix de la idea que Picasso, genial com era, feia el seu camí de manera més o menys aliena a la producció dels altres.

D'altra banda, hi ha autors que coincideixen a destacar el seu desig insaciable d'estudiar l'obra dels seus coetanis, d'escollir els treballs que més li impressionaven i de no dubtar a apoderar-se dels elements que l'atreïen per incorporar-los, amb segell personal, a la seva obra. En aquest sentit, Penrose afirmà que: «Las ideas robadas —per Picasso— eran transformadas y asimiladas tan cabalmente que en pocas ocasiones hubiese podido reclamarlas su autor»⁹. I, molt abans que Penrose, qui ja s'havia referit a aquests «plagis sublimes» fou l'historiador Ra-

fael Benet, en concret al seu treball monogràfic dedicat a Nonell¹⁰.

Davant de la divergència d'opinions entorn d'aquest assumpte, ens quedem amb les paraules de Palau i Fabre, quan reconeixia que encara hi ha tot un estudi per fer de les relacions entre Picasso i Nonell¹¹. Aquest és, doncs, el punt de partida del present article, en el qual confrontarem les trajectòries de tots dos pintors i algunes de les seves obres en un *face à face* equidistant, ja que quasi sempre s'acostuma a contemplar Picasso —fins el Picasso més jove— des de la talaia de la seva genialitat i de la seva autonomia artística.

Hem d'acceptar, abans que res, que disposem d'una informació i d'una documentació molt limitades que puguin avalar determinats aspectes de la relació que van mantenir aquests dos autors. És de suposar que van tenir un cert tracte durant el temps que van ocupar els estudis contigus del carrer del Comerç a Barcelona, entre 1903 i 1904, però no en coneixem gaires detalls. En aquell moment, de fet, Picasso ja estava més pendent de marxar a París que no pas de quedar-se a Barcelona, la ciutat que ni tan sols era capaç d'admetre i valorar l'obra de l'artista català a qui més admirava. No es coneix, tampoc, que entre ells hi vagi haver cap relació epistolar prèvia o posterior a aquesta etapa, ni existeixen documents fotogràfics que els impliquin de forma conjunta.

D'altra banda, es coneixen pocs dibuixos de Picasso representant Nonell, a diferència dels nombrosos que va fer, per exemple, d'altres pintors com ara Santiago Rusiñol, Hermen Anglada, Joaquim Mir o Ramon Pichot. De tota manera, encara que Nonell no estigués inclòs en l'àmplia galeria dels retrats que Picasso exposà a Els Quatre Gats (senzillament, perquè aleshores es trobava a París), aquest l'immortalitzà en un conegut dibuix eròtic i el retratà de perfil —almenys dues vegades—, a l'estil de les autocaricatures que el pintor de les gitanes s'acostumava a fer¹².

Rivalitat o fascinació

Alguns testimonis ens parlen, en el sentit invers, d'una certa tibantor entre aquests dos artistes. L'escriptor Plàcid Vidal, en les seves memòries, feia evident «l'antítesi que es remarcava» entre tots dos i parla de dues colles d'amics que mantenien una certa rivalitat: el grup de prosèlits incondicionals de Picasso, que ja aleshores era admirat, i d'altres que creien apassionadament en Nonell¹³. D'altra banda, Joan Sacs va arribar a dir que les colles respectives «s'odiaven com a veritables germans»¹⁴, i Josep Pla va escriure que

Nonell amb Picasso «fou amic, però sense cordialitat i dins un tracte llunyà i fred»¹⁵, unes paraules que xoquen amb les declaracions que hem transcrit més amunt del propi Picasso.

El fet és que ens trobem davant de dos líders, de dos creadors independents. Nonell, que va haver d'entomar fracàs rere fracàs i opinions ferotges del públic i d'una part de la crítica quan exposà a Barcelona, però que exercí el seu lideratge d'una manera discreta i sense pretensions entre els artistes novells. I, entre aquests joves, Picasso, que, des de ben aviat, va manifestar la seva excepcionalitat, una ambició única per triomfar i una gran seguretat en ell mateix¹⁶.

Aquesta rivalitat entre grups d'artistes, que potser en algun moment va generar alguna discrepància o gelosia entre els seus líders, no exclou que Picasso es pogués fixar en Nonell, l'admirés i el seguís. En primer lloc, no hem d'oblidar que Nonell era nou anys més gran que Picasso. En segon lloc, i això és especialment important, Nonell pertanyia a una generació més jove que Casas i Rusiñol, els quals van ser superats per ell en el pla artístic. El que vull dir és que no podia deixar indiferent Picasso el fet que, mentre aquests dos artistes acomodaven el seu prestigi a Barcelona, Nonell passava per la capital mundial de l'art i aconseguia exposar amb èxit entre els més moderns i a les galeries dels grans marxants parisencs.

A més, hi ha fets que demostren que aquest volia relacionar-se amb Nonell, com les dues ocasions que s'apropà físicament als seus espais de creació. Primer l'any 1900, en ocupar el seu propi estudi de la Rue Gabrielle a París; després el 1903, quan s'instal·là al taller del carrer del Comerç, al mateix replà porta per porta del que tenia Nonell. Palau i Fabre ja va veure en aquestes maniobres una necessitat per part de Picasso «de defugir la mediocritat i d'estar al costat de l'artista que més admirava, que encara avui continua admirant»¹⁷.

També és simptomàtic —d'aquesta necessitat de fer allò mateix que fa la persona a qui admires— que Picasso, amb Pallarès, emprengués el famós viatge a Horta. És cert que allà s'hi recuperà de l'escarlatina que havia contret a Madrid, però l'excursió no deixa de tenir paral·lelismes amb la que havia fet Nonell a la Vall de Boí l'any 1896, acompanyat de Ricard Canals, a la recerca d'un estat natural primigeni que, a nivell artístic —amb els seus dibuixos dels cretins— li havia reportat un gran profit¹⁸. Mai no s'ha considerat la possibilitat, i és força plausible, que Picasso anant a Horta amb Pallarès volgués reproduir una experiència vital equivalent a la de Nonell i Canals a Boí, vivència de la qual també va obtenir rèdits artístics i personals innegables, que va reconèixer quan va proclamar: «Tot el que sé ho he après a Horta».

Tanmateix, l'origen de la fascinació de Picasso cap a Nonell l'hauríem de situar una mica abans d'aquestes dates, molt probablement el 1895, any de l'arribada del primer a Barcelona. Nonell era aleshores un artista que havia sobrepassat la vintena, que es començava a qüestionar les directrius de l'Acadèmia i que, al costat del grup d'amics de l'anomenada Colla del Safrà, emprenia una moderna aventura paisatgística inspirada en l'impressionisme. Aquella proposta col·lectiva no passà desapercibuda en els ambients artístics de l'època i va ser avalada per Raimon Casellas, el crític més influent del moment.

Com se sap, Picasso va ser permeable a les aportacions pictòriques dels safrans, sobretot des de la consagració definitiva del grup a l'Exposició Oficial de Belles Arts de Barcelona de 1896, en la qual ell va participar amb una obra encara molt canònica, *La Primera Comunió*. Aleshores a Picasso ja el van impressionar les obres dels artistes de la Colla i aquell mateix estiu pintà a Màlaga, i després a Horta d'Ebre, quadres dins la línia *pleinarista* i el cromatisme groguenc dels safrans¹⁹.

Ara bé, l'interès de Picasso envers la individualitat de Nonell és molt probable que es desvetllés a partir dels èxits aconseguits pel segon a París entre 1897 i 1898. Uns èxits que el malagueny —que aleshores tenia uns disset anys i que encara maldava per desfer-se de la cotilla acadèmica— és molt possible que ambicionés. És molt significativa, en aquest sentit, la carta que va enviar el 3 de novembre de 1897 des de Madrid —aleshores estudiava a contracor a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando— al seu amic Joaquim Bas, en la qual ja mostrà el seu desafiament envers l'art de Nonell —i el d'altres artistes— amb unes paraules que expressen que els volia superar en quota de modernitat: «Te voy a hacer un apunte para que lo lleves a la Barcelona Cómica, a ver si lo compran, que ya reirás. Modernista tiene que ser, como para el Periódico que es. Ni Nonell y el Joven místico, ni Pichot ni nadie ha llegado a lo extravagante que va a ser mi dibujo. Ya verás»²⁰.

Mentre escrivia això, en el seu pensament hi devien planar els extraordinaris dibuixos dels cretins —grotescos personatges disminuïts físics i psíquics— que Nonell havia començat a realitzar l'estiu de l'any anterior a Boí. Uns dibuixos que es van exposar al Saló del diari *La Vanguardia* l'octubre de 1896 —mostra que segurament Picasso no es va perdre— i que van causar gran sensació en el panorama artístic català. D'aquell impacte no en degué quedar al marge, i així ho sembla constatar Rafael Benet quan parla de la transcendència d'aquests cretins i afirma que, sense ells, «Picasso quizá no hubiera sido el pintor actual que conocemos»²¹.

De Madrid estant, no li devien ser alienes tampoc les notícies sobre el fet que Nonell ja havia exposat a París, al Salon des Beaux Arts i al Salon des Impressionistes et Symbolistes, l'any 1897, i que aviat ho faria en una exhibició col·lectiva a Le Barc de Boutteville, on uns quants anys abans s'havia vist una mostra individual de Van Gogh i on continuaven exposant artistes consolidats i joves promeses amb propostes avançades.

A principis de l'any següent, sent Picasso encara a Madrid, Nonell tornà a exposar a Le Barc de Boutteville, aquesta vegada amb Canals i aconseguint molt bones crítiques. Poc més endavant, va exposar a la sala d'Ambroise Vollard, mentre Paul Durand-Ruel s'interessava per la seva obra i n'hi adquiria²².

Barcelona, 1898

L'any 1898, tant Nonell com Picasso van passar per Barcelona. Picasso arribà a la capital catalana procedent de Madrid i a finals de juny marxà amb Pallarès cap a Horta. Hauria pogut veure's amb Nonell, que, procedent de París, arribà a Barcelona a mitjan maig²³, on hi feu estada fins a finals d'any. Els dos artistes també haurien pogut coincidir en aquesta ciutat a principis de 1899; el gener d'aquell any Picasso tornà a Barcelona, i Nonell no s'entornà cap a París fins a mitjan febrer²⁴.

Així, tot i que Picasso es va perdre l'exposició que Nonell va realitzar el desembre de 1898 a Els Quatre Gats, sens dubte li devien arribar notícies que aquella mostra significà la seva consagració definitiva com a dibuixant modern i original.

Nonell presentà, a l'establiment de Pere Romeu, una obra centrada en la misèria humana, capaç de remoure totes les consciències i amb un llenguatge artístic molt personal. En conjunt, es tractava d'una vuitantena de temes sobretot marginals (de pidolaires, cretins, repatriats i soldats ferits de la Guerra de Cuba) i escenes de carrer de la capital catalana i de París.

La majoria de les crítiques a la premsa van coincidir a destacar la tècnica emprada (els *fregits*, un procediment de gran originalitat tècnica), la facilitat de l'artista amb el llapis i, en general, el caràcter innovador del seu art. Francesc Casanovas, des de *La Publicidad*, afirmà que «Nonell ha hecho cosa nueva y verdaderamente artística»²³ i l'articulista del *Diario de Barcelona* va advertir en el pintor «un carácter original, un talento que huye de los caminos trillados y va en busca de algo nuevo»²⁴. Els pronòstics d'alguns crítics foren contundents. El de *La Renaixensa* augurà que «Nonell està destinat a anar molt lluny»²⁵, cosa que també vaticinà Josep M. Jordà a l'inici del llarg i elogiós article que dedicà a l'exposició²⁶.



Figura 1.
PICASSO (1899), *Dos homes asseguts en un banc*. Museu Picasso, Barcelona. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.

Palau i Fabre explica que l'obra picassiana de la segona meitat del 1899 i part del 1900 constitueix la seva època més negra. Tracta sobre la malaltia, l'agonia i la mort, i pateix una gran regressió cromàtica. El crític d'art n'esmenta algunes de les causes possibles (interiorització personal, aparició de l'obra *La España negra* de Verhaeren, contagi del pessimisme ambiental per la Guerra de Cuba) i es refereix a la influència d'El Greco en molts dels seus retrats punxeguts²⁷.

A totes aquestes influències cal sumar-hi la de Nonell, que, en aquest final de segle i en especial arran de la seva exposició a Els Quatre Gats, va ser un referent per a molts artistes, amb les seves imatges de cretins malalts, de repatriats malferits o d'indigents desemparats o moribunds, molts dels quals sorgien al paper d'entre les tenebres. No és estrany, doncs, que de l'any 1899 datin alguns dibuixos de Picasso de filiació clarament nonelliana, com ara *L'almoïna* (OPP.99:160)²⁸, *Dos homes asseguts en un banc* (figura 1) o *Quatre personatges masculins* (MPB 110.715r).

Hi ha, però, quelcom més anecdòtic que ens pot fer vincular el Picasso d'aquell moment amb Nonell. En la ressenya, ja esmentada, de Francesc Casanovas que comenta l'exposició de Nonell a Els Quatre Gats, aquest relacionà la seva obra amb la de Goya, igual que havien fet, unànimement i de forma molt elogiosa, els crítics d'art francesos en ocasió de la seva darrera exposició a Le Barc de Bouteville.

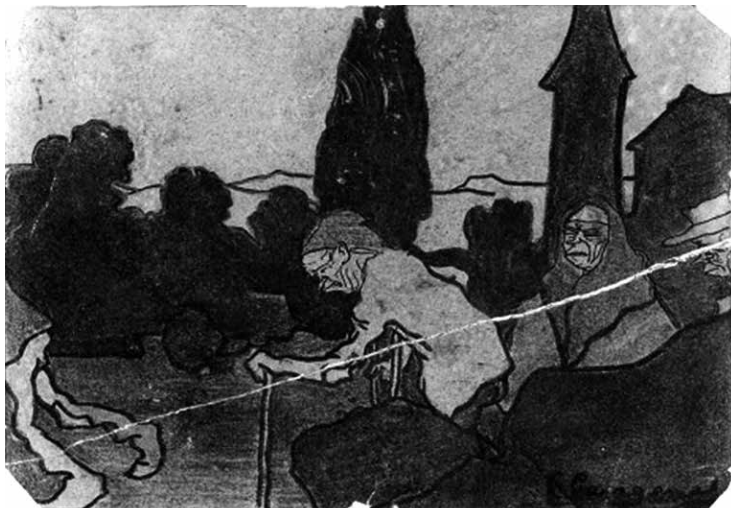


Figura 2.
Carles CASAGEMAS (ca. 1897-1899), *Tres homes i una dona, ja vells, a l'aire lliure*. Museu Picasso, Barcelona.

Picasso, que com hem dit arribà a Barcelona poc després de la clausura de l'exposició, és molt possible que recollís els comentaris que se'n van derivar, i en especial el més laudatori de tots: el que identificava Nonell amb el genial mestre aragonès. Una curiosa dada aportada per Miquel Utrillo l'any 1901, ens fa pensar que també Picasso aspirava a ser identificat amb Goya, com Nonell. Així, Utrillo explica que quan aquest se n'anà a París, la tardor de 1900, procurà que quedés ben clara la seva adhesió estètica al gran pintor de les pintures negres, en fer-se anomenar el «Petit Goya» entre els seus companys francesos²⁹.

París, tardor de 1900

Entre 1897 i 1899, Picasso i Nonell haurien coincidit només de forma puntual a Barcelona per les anades i vingudes de l'un i l'altre cap a París, Horta o Madrid. És possible que s'haguessin conegut abans, l'any 1895 o 1896, essent tots dos a la capital catalana; però aleshores Picasso era encara un adolescent i era difícil que establís amistat amb el Nonell de més de vint anys que ja tenia plans d'anar-se'n a París.

Hem d'esperar fins la tardor de 1900 perquè s'arribin a conèixer personalment. La trobada va tenir lloc al mític Montmartre, poc abans de la tornada de Nonell a Barcelona, i qui els posà en contacte va ser un amic comú: el malaurat Carles Casagemas. Carles era admirador manifest de l'obra de Nonell, com ho demostren dibuixos seus molt propers als nonellians de 1896-1898 (figura 2) i, pel que explica Richardson, sabem que entre tots dos s'havia establert

una relació d'amistat més o menys sòlida, ja que Nonell l'anava a veure sempre que tornava a Barcelona procedent de la capital francesa³⁰.

El cas és que quan Picasso i Casagemas van arribar a París, l'octubre de 1900, es van instal·lar primer en un estudi del barri de Montparnasse i, tot seguit, van anar a visitar Nonell. És molt significatiu que l'uessin a veure el primer dia de la seva arribada a la capital francesa, ja que això confirma l'interès que podien tenir envers ell i la seva obra.

Durant els dies que van coincidir amb Nonell a París, Casagemas i Picasso s'hi devien relacionar força i el tracte degué ser molt cordial, com ho demostra el comentari de la carta que els dos amics van enviar a Ramon Reventós: «Coneixes ja a n'en Nonell? Es un xicot, molt simpàtic, ell y en Pichot son casi bé els dos amics tractables que rodaban per aquí»³¹.

Per diverses raons, Casagemas i Picasso havien d'estar agraïts a Nonell. En primer lloc, sembla que els introduí en el circuit dels comerciants d'art o que, almenys, els presentà Pere Mañach, marxant barceloní que operava a París. D'altra banda, quan el pintor de les gitanes tornà a Barcelona a finals d'octubre, els va cedir el seu estudi de la Rue Gabrielle. Una compromesa situació sentimental l'obligà a fugir precipitadament de la ciutat i a deixar vacant aquest taller que gaudia d'una excel·lent situació al cor de Montmartre. Quan Picasso i Casagemas s'hi van instal·lar encara conservava molts dels seus mobles i estris personals³². Abans de marxar, a més, Nonell els posà en contacte amb unes amistats femenines de frívola reputació que es feien passar per models —Odette, Germaine i Antoinette—, que s'havien relacionat amb ell, Canals i altres pintors del grup català i que, a partir d'aleshores, s'aparellarien respectivament amb Picasso, Casagemas i Manuel Pallarès, que va arribar poc després a París.

Madrid i Barcelona, 1901

En el període que va de 1900 a 1904, Picasso i Nonell haurien coincidit més vegades a Barcelona. A finals de 1900, després de passar uns tres mesos a París, Picasso tornà a la capital catalana. Hi arribà per Nadal i s'hi estigué poc temps perquè el Cap d'Any el passà a Màlaga. És possible, però, que en algun moment d'aquesta breu estada hagués anat a veure Nonell, ja que havia estat molt amable amb ell i Casagemas a París. A més, i tenint en compte el tarannà curiós de Picasso, aquesta era una ocasió perfecta per visitar l'amic i conèixer de prop en què estava treballant.

Pel febrer Picasso es trobava a Madrid, on emprengué el projecte de la revista *Arte Joven*

amb Francesc d'A. Soler, seguint el model de *Pèl & Ploma*. En el primer número d'aquesta revista es va reproduir un dibuix de Nonell, *Noia llegint*, una obra que passà a formar part de la col·lecció privada de Picasso³³. És possible que Nonell li hagués regalat a París o durant aquell final d'any de 1900 a Barcelona, si és que es va produir la trobada entre tots dos. El fet rellevant, com dèiem, és que només uns quants mesos després Picasso el va reproduir en el primer número de la seva revista, on, d'altra banda, ell mateix hi publicà algun tema amb reminiscències nonellianes. D'aquesta època data també *La trapera*, un dibuix de Picasso que no es publicà aleshores a *Arte Joven* sinó més tard a la revista *Arlequin*³⁴ i que representa una vella carregant un farcell. És un tema que tracta la misèria i que connecta molt amb Nonell també en estil. Ratlla la caricatura, mostra un marcat to expressionista i un traç torturat i fosc.

Aquell mateix 1901, l'escriptor Alfons Maseras, el pintor Joaquim Biosca i uns altres joves intel·lectuals van fundar a Barcelona la revista *Auba*, una iniciativa paral·lela a la d'*Arte Joven* de Picasso i Soler. És molt possible que Picasso i Biosca tinguessin notícia dels projectes editorials respectius³⁵. El que esdevé significatiu és que Picasso publicués a *Arte Joven* un dibuix de Nonell, mentre la revista *Auba*, amb un fervorós nonellia al capdavant com era Biosca³⁶, no en publicués cap d'ell i, en canvi, en reproduí un de Picasso³⁷.

En veure frustrat el seu projecte madrileny, i abans d'emprendre el segon viatge a la capital francesa, Picasso tornà a Barcelona pel mes de maig. També s'hi estigué poc temps i, cap al juny, se n'anà a París acompanyat per Antoni Jaumandreu. Tingué temps suficient, però, de realitzar algun dibuix com ara *Perfil d'home (gitano)* (figura 3), d'una afinat extraordinària amb els temes i l'estil de Nonell.

També a Barcelona, durant aquest mes de maig, hauria pintat algunes composicions que foren exposades a la galeria Vollard poc després i que, segons Palau i Fabre, semblen que estiguin influïdes pel Nonell de la sèrie dels cretins, tant per l'estructura com pel tema. En una de les composicions, Palau hi identifica una evocació d'Horta d'Ebre i, en una altra, un paisatge gallec. Segons ell, amb aquestes obres, Picasso no arribà a la mordacitat corrosiva de Nonell, però el contornejat dels personatges, la pinzellada breu i la idea d'una humanitat primitiva ens el recorden³⁸.

Tampoc no podem obviar les semblances estilístiques entre altres temes prefauvistes que Picasso va presentar a la galeria Vollard —com ara *La mare*, de 1901 (figura 4), o la *Gitana davant «La musculera»*, de 1900— amb pintures de Nonell com ara *Esperant la sopa* (Museu de Mont-



Figura 3. PICASSO (1901), *Perfil d'home (gitano)*. The Picasso State. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015

serrat) o *Sagristà repartint almoïna* (figura 5), realitzades uns dos anys abans a París. Coincideixen en un mateix tractament cromàtic a base de colors molt saturats i plans, uns contorns fortament traçats en negre i unes anguloses expressions dels personatges.

En aquell moment, però, Nonell es trobava immers en la renovació del seu llenguatge pictòric i en l'elaboració de la primera tongada de gitanes, que exposaria per primera vegada a la Sala Parés a principis de l'any següent. Si aquell maig de 1901, durant el seu fulgurant pas per Barcelona, Picasso es va acostar al taller de Nonell per visitar-lo, cosa força probable, podria haver vist obres com ara *La Sol* o *Gitano*, d'un color esclatant d'ocres o de blancs rutilants i de pinzellada enèrgica.

Segons Francesc Fontbona, l'obra que Hermen Anglada Camarasa va exposar a la Sala Parés un any abans (l'abril de 1900) va provocar un gran impacte en Picasso i hauria estat l'estímul per a la seva producció prefauvista posterior³⁹. És molt probable que així fos, com que Picasso emprengués l'aventura del color en comprovar que algunes de les primeres gitanes nonellianes —malgrat el que es podria esperar de l'autor dels ombrívols cretins— es caracteritzaven, també, per un cromatisme vibrant i agosarat, amb ressonàncies de Van Gogh⁴⁰.

Després de l'assaig colorista, Picasso inicià una nova temàtica a París, amb un nou enfoc i un nou estil. A partir de l'estiu, o a començament de la tardor de 1901, començà a visitar la presó femenina de Saint-Lazare, on dibuixà les prostitutes que hi eren recluses. Amb aquestes dones, l'artista s'enfrontà a una realitat tractada per Toulouse Lautrec uns quants anys abans⁴¹



Figura 4.
PICASSO (1901), *La mare*. The Saint Louis Art Museum.
© Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 5.
NONELL (1899), *Sagrístà repartint almoïna*. Col·lecció particular.

tot cercant, segurament, un cop d'efecte temàtic. A part d'apropar-se a Lautrec, amb elles també feia un acostament, en certa manera, a Nonell, qui no només havia tractat un tema colpidor amb els seus cretins, sinó que ja s'havia prodiat amb tot un repertori de dibuixos molt punyents, de captaires, ferits i mutilats de guerra. I que, ja abans de 1900, s'havia endinsat en especial en el tema de la solitud femenina, mitjançant una sèrie de dibuixos de dones indigents abandonades al carrer.

Barcelona, 1902

Picasso tornà a Barcelona a principis de 1902 i va poder veure l'exposició de Nonell a la Sala Parés, celebrada el gener. La mostra havia creat expectació entre tots aquells que esperaven veure el debut pictòric⁴² a la capital catalana d'un artista que havia triomfat a París. Fou avalada pels crítics més progressistes i va anar acompanyada també del suport editorial de la revista *Pèl & Ploma*, que li dedicà el número sencer d'aquell mes⁴³.

Ara bé, la nova pintura nonelliana va sorprendre el públic habitual de Can Parés, i no precisament de manera favorable. Arrabassava tota convenció o formalitat, era el contrapunt a la pintura burgesa dels Masriera, de Brull, de Tamburini, de Romà Ribera o de tants altres pintors l'obra dels quals acostumava a triomfar en aquesta galeria.

Nonell hi presentà una quinzena de quadres que formaven una col·lecció homogènia de bustos o mitges figures de gitanos i gitanes. En tots, hi va eludir els detalls (facials, anatòmics i de la indumentària) per concentrar-se en la representació postural i expressiva dels cossos, com també en el conjunt pictòric. Les figures, immòbils i solitàries, destacaven pel seu aspecte paupèrrim. Estaven pintades amb gran desimboltura, amb una audàcia inaudita feta de pinzellades flamejants i, algunes, amb un cromatisme atrevit. En definitiva, el llenguatge pictòric de factura ràpida i sumària, allunyat del que suposadament hauria de ser la «pintura ben feta» va ser el que incomodà la majoria dels visitants, que tampoc podien acceptar que uns personatges marginals com aquells, tan miserables i en actituds tan indolents, fossin el motiu únic per a una exposició.

Inqüestionablement, el 1902 va ser, en l'ambient artístic barceloní, un any marcat per la irrupció de la personalitat creadora de Nonell. Ell va ser l'autor més reptador del moment, el més innovador d'aquell principi de segle a Barcelona. Les reaccions de la crítica artística van contribuir a avalar la seva modernitat. Entre elles, l'escrit «La fi de l'Isidro Nonell» que li dedicà Eugeni d'Ors, un relat fictici que anunciava la mort de l'artista en mans dels seus propis models gitanos, els quals, en veure's representats pel seu pinzell, el feien l'únic responsable de tota la seva dissort i lletjor⁴⁴. De ben segur, el text metafòric de D'Ors fou tema de debat



Figura 6.
PICASSO (1902), *La bevedora d'absenta*. Kunstmuseum Bern. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 7.
NONELL (1901), *Gitana*. Col·lecció particular.

en les reunions d'artistes a Els Quatre Gats, al Cercle Artístic o al recentment fundat Guayaiba, freqüentats per Picasso.

D'aquest any data la seva obra *Bevedora d'absenta* (figura 6), que representa una dona coberta amb un mantó, asseguda en una cadira amb l'esquena inclinada i amb posat abaltit, exactament la imatge especular o invertida de la *Gitana* pintada per Nonell el 1901 (figura 7).

Hem de veure una coincidència fortuïta en aquesta semblança? O un d'aquells «plagis sublimes» (picassians) a què es referia Rafael Benet? Què és el que impulsà Picasso a pintar aquesta dona amb el cos encorbat, embolicada amb un mantó i de gest intimista? Ens diu Pierre Daix que, en el cas de Picasso, «nunca hay que razonar en términos de influencia, porque nunca deja nada en el estado en que lo encuentra [...] Cuando Picasso toma prestado es a fin de experimentar y de llegar más lejos»⁴⁵. I això mateix explica el cas de la seva *Bevedora d'absenta*.

Nonell, que acabava d'exposar a la Sala Parés i de revolucionar el panorama artístic català, havia de ser un referent molt present i molt viu per a Picasso en el moment en què pintà el seu quadre. Un referent, això sí, del qual n'absorbí el concepte més que no pas la forma. És cert que Picasso no es lliurà mai a la facilitat que representava una recepta, i en aquest cas, com en

alguns d'altres, imità Nonell i alhora hi rivalitzà. Li copià el gest, el missatge, però en modificà l'aparença.

Tot plegat explica que la *Bevedora* no sigui exactament igual que la *Gitana* esmentada, que només en conservi la flaire i que, alhora, ens recordi unes altres obres, com ara la *Gitana dels clavells* del Museu de Montserrat (figura 8), que Nonell també havia exposat a la Sala Parés a principis de 1902.

La *Bevedora* no només comparteix amb totes dues una composició molt semblant, sinó també l'expressió intimista de la figura, la mateixa posa rígida i pètria, una indumentària molt sòbria i el silenci, la intimitat o la solitud que emanen de les models nonellianes. En efecte, Picasso assimilà la idea per després transformar-la, bevent també d'altres fonts i optant per un primitivisme medievalitzant, una certa planimetria gauguiniana i un cromatisme gèlid, diferent de l'estil sobri i massís del seu admirat amic. L'obra de Picasso és formalment més imaginativa que la de Nonell, que és més realista, però totes dues estan carregades del mateix significat aportat originàriament pel segon.

Nonell, amb les seves gitanes, no feia res més que posar en el pla pictòric una iconografia semblant tractada amb anterioritat —abans de 1900— en els seus dibuixos⁴⁶, concretament, en

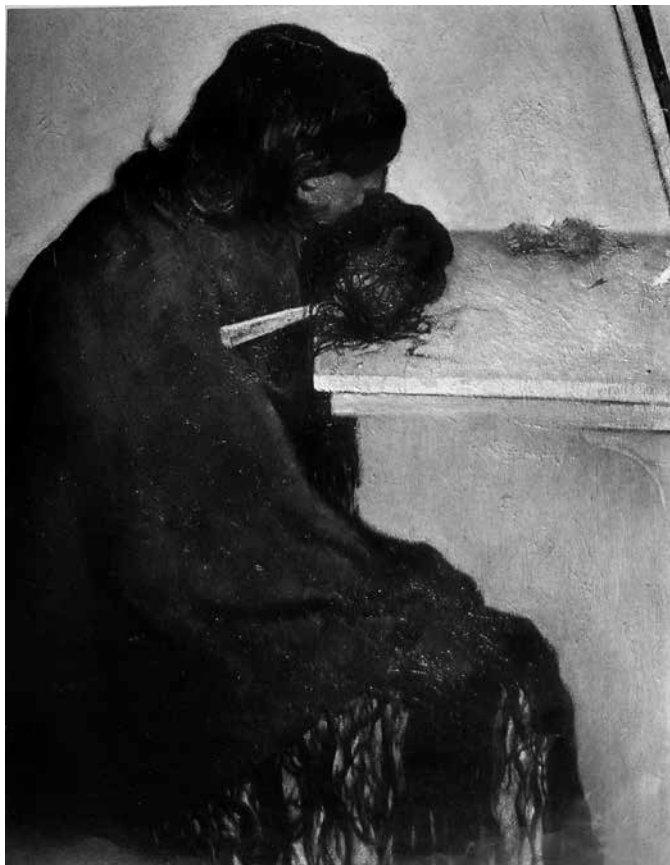


Figura 8.
NONELL (1901), *Gitana dels clavells*. Museu de Montserrat.



Figura 9.
NONELL (ca. 1899), *Dona asseguda*. Col·lecció particular.

temes de dones indigents, assegudes a terra o arraulides contra una paret (figures 9 i 10), i que s'assemblen molt a dibuixos de Picasso, com ara *La pidolaire* (OPP.01:367), *Dona vella* (figura 11) o *Dona vella asseguda* (OPP.01:277), tots tres de 1901.

Aquests mateixos assumptes, Picasso els traduí pictòricament en magnífiques obres, com ara *Dona asseguda amb caputxa*, *Dona en blau* o *Dona acotada*, de 1902 (figures 12, 14 i 16), on es repeteix el mateix gest encongit, l'expressió atordida i entotsolada de les models, el missatge d'una misèria desoladora i d'una intimitat dolorosa, aspectes tots ells genuïnament nonellians (figures 13, 15 i 17).

També és de l'any 1902 l'oli *Cortesanes al bar*, de Picasso, que, iconogràficament, concorda amb l'obra *Confidències*, de Nonell, de 1903 (figures 18 i 19). En totes dues pintures hi ha representades dues dones assegudes, amb posat introspectiu. Picasso les pintà més estilitzades, amb vestits cenyits; Nonell, amb amples mantons sota els quals s'endevinen robustes anatomies. Les dues figures, el rostre de les quals no veiem o veiem molt poc, transmeten una profunda sensació d'aïllament i tristesa. Pel que sembla, les escenes estan ambientades en un

context similar, en un bar o en una taverna, per la copa o el vas que veiem pintats sobre la barra o la taula en els seus quadres.

Si ens atenem a la datació de les pintures, Picasso, en tractar aquest tema, se situa en avantatge cronològic respecte a Nonell, que podria haver-se inspirat en l'obra de l'amic per pintar *Confidències*. Però aquesta mateixa lògica ens pot dur a pensar que, al seu torn, Picasso hauria pintat el quadre a resultes d'haver vist un dibuix de Nonell fet aquell mateix 1902 (figura 20) i que representa dues gitanes d'esquena en una posició molt semblant a les seves cortesanes⁴⁷. El que es veu clarament és que, en aquesta obra, Picasso va tornar a adoptar el cànon nonellià de la introspecció i va evitar el problema de la semblança amagant el rostre de les models, com també feia Nonell.

Sembla que Picasso també hauria pogut pensar en Nonell quan pintà, entre 1902 i 1903, algun bust de figura sola, amb el cap mig acotat i la mirada perduda. Em refereixo a les obres *Noia amb un mocador al coll* (figura 21), *Dona del mocador blau* (Aichi Prefectural Museum of Japan) o *Dona del serrell* (Museu d'Art de Baltimore), en les quals sembla que adoptà solucions compositives, posturals i expressives similars a



Figura 10.
NONELL (1900), *Dona al carrer*. Col·lecció particular.



Figura 12.
PICASSO (1902), *Dona asseguda amb caputxa*. Staatsgalerie Stuttgart. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 11.
PICASSO (1901), *Dona vella*. Col·lecció particular. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 13.
NONELL (ca. 1900), *Dona al carrer*. Col·lecció particular. Imatge reproduïda amb el permís de Sotheby's.

les emprades per Nonell ja en obres de 1901 (figura 22): composicions tancades, interiorització de les figures, sempre immòbils i situades en un primer pla, espais indeterminats i, en definitiva, un enfocament que prioritza la connexió de l'espectador amb l'estat emotiu o psicològic de les models.

Efectivament, Picasso ja havia pintat dones soles semblants a les esmentades a finals de 1901, a París, però es tractava de figures situades en un context identificable, assegudes al costat d'una taula, amb una copa o amb altres elements de fons, com ara un mirall o un quadre⁴⁸. És al 1902 quan les seves composicions es depu-



Figura 14.
PICASSO (1902), *Dona en blau*. Nathorst Collection, Estocolm. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 15.
NONELL (ca. 1900), *Dona al carrer*. Col·lecció particular



Figura 16.
PICASSO (1902), *Dona acotada*. Art Gallery, Toronto (Ontàrio). © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 17.
NONELL (1900), *Dona al carrer*. Col·lecció particular.

ren, se n'elimina l'anècdota ambiental, les seves figures esdevenen molt més sòbries i se situen sobre fons neutres, a la manera com Nonell ja havia pintat les seves gitanes l'any 1901 i com continuaria pintant-les en els anys successius.

La tardor de 1902 Picasso emprengué el tercer viatge a París, que resultà particularment advers, i es va veure obligat a tornar a Barcelona a principis de 1903. Tot just arribar, hauria tingut ocasió de veure la nova exposició de Nonell a Can Parés, en la qual es mostraven vuit pintures de gitanes en la mateixa línia de sempre (sòbries, solitàries i miserables), una exposició que tampoc va tenir una bona acollida per part del públic.

Picasso passà tot l'any a la capital catalana, i a la tardor —cap a novembre o desembre— va traslladar el seu taller al carrer del Comerç, al costat del de Nonell, qui, precisament per aquelles dates⁴⁹, tornava a exposar a la Sala Parés. Aquest cop, el fracàs fou superlatiu. El públic no només rebutjà la seva obra, sinó que fins superà els límits del respecte personal cap a l'artista⁵⁰. I mentre una part important dels crítics van estar al seu costat, Raimon Casellas opinà sobre les seves gitanes amb un to del tot condemnatori⁵¹.

Al llarg d'aquest any, Picasso continuà tractant temes de pobres i desamparats que representà cada vegada més estilitzats, amb una aparença fràgil i quasi cadavèrica. Pintà els quadres *Miserables davant del mar*, *La Vida*, *El guitarrista cec* o el *Vell jueu*, i realitzà dibuixos de temàtica similar, en molts casos, amb més d'un personatge. D'altra banda, Nonell continuà pintant, sobretot, figures soles i cada vegada més anònimes —amb el cap cot i els rostres amagats— i es reafirmà en l'estil escultòric i d'aparença massissa que ja havia caracteritzat les seves primeres gitanes. En algunes creacions seves, les models tenen un aspecte extraordinàriament compacte i petri, una antítesi dels llàngüds personatges picassians⁵².

En obres de Picasso de l'any 1902 —com les ja esmentades *Dona en blau*, *Dona asseguda amb caputxa* o *Dona acotada* (figures 12, 14 i 16)—, encara s'hi podia percebre aquest caràcter escultòric, pròpiament nonellià. Ara bé, al llarg de 1903, Picasso ja es distancià molt de la pintura densa i realista de Nonell i optà per un model figuratiu oposat, de formes grequianes i estilitzades, per un cromatisme fred i un enfocament més simbolista que terrenal.

Els dos pintors continuarien, tanmateix, fent el seu camí, units per la temàtica dels marginats i desvalguts, de la qual Nonell n'havia estat, sens dubte, el precursor. Tots dos es podien sentir molt identificats amb aquesta temàtica, ja que es trobaven en un moment crític de les seves carreres. Compartien una mateixa situació artística excloent, angoniant i d'intensa decepció.



Figura 18.
PICASSO (1902), *Cortisanes al bar*. Hiroshima Museum of Art. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 19.
NONELL (1903), *Confidències*. Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Nonell havia fracassat de forma estrepitosa amb les seves gitanes entre el públic barceloní i Picasso estava profundament desenganyat amb la seva darrera experiència parisenca. És possible, fins i tot, que la proximitat dels seus estudis propiciés entre tots dos un cert vincle emocional i de comprensió mútua.



Figura 20.
NONELL (1902), *Dues gitanes d'esquena*. Col·lecció Artur Ramon.



Figura 21.
PICASSO (1902-1903), *Noia amb un mocador al coll*. Museu de l'Hermitage. © Sucesión Pablo Picasso. VEGAP, Madrid, 2015.



Figura 22.
NONELL (1901), *Figura*. Col·lecció particular.

Conclusió

A partir d'aquest 1903, doncs, els dos autors consolidarien els propis llenguatges, ja en direccions oposades. Nonell continuaria pintant gitanes i figures solitàries, camí del qual se'n desviaria poc, fins que, el 1910, realitzà la magnífica sèrie de bodegons que posà punt i final a la seva obra. Poc després, a París, Picasso emprendria la imparable trajectòria de miracles artístics amb què sorprengué el món sencer fins al darrer dia de la seva vida.

L'obra, aclaparadora en tots sentits, que Picasso va fer al llarg de la seva dilatada carrera artística, actua amb una força deformadora sobre la seva època juvenil i empetiteix alguns referents importants d'aquell moment, com el de Nonell. Per al jove Picasso, que tot just iniciava aleshores la seva fulgurant carrera, aquest artista excepcional no va ser un estímul més entre tants d'altres, sinó una influència molt poderosa.

D'entre tots els pintors que hi havia en aquell temps a Barcelona, Picasso va saber identificar el líder i el símbol d'època que indiscutiblement va ser Nonell. Va estar pendent dels seus èxits a París i del que va fer després. S'hi va apropar sempre que va poder, malgrat la distància geogràfica que, en molts moments i per circumstàncies diverses, els va mantenir separats. Interpretà els seus mateixos temes, i tot

i la diferència estilística entre els dos artistes, les seves obres, com hem vist, s'apropen significativament en molts sentits.

En aquest article, hi hem anat desgranant unes altres qüestions: detalls biogràfics, actituds o experiències vitals de Picasso que, d'una manera o una altra, el vinculen amb Nonell (la seva admiració pels dibuixos nonellians i la seva voluntat de competir-hi; la seva identificació amb models artístics com ara Goya, en aquella

època molt associat a Nonell; el viatge a Horta, com un possible reflex del que havia estat el de Boí; l'apropament als tallers nonellians; etc.).

Nonell va ser, per Picasso, subjecte de fascinació i alhora de rivalitat, a més de l'únic artista català a qui admirà sempre. És imprescindible, per tant, situar-lo en l'immens univers picassà, en el pla just que li pertoca, com un dels inspiradors principals dels decisius primers anys del pintor més genial del segle XX.

1. Això mateix va dir Josep Palau i Fabre (1971): «Nonell és l'artista del nostre país que Picasso ha admirat d'una manera més profunda i sincera» (*Picasso i els seus amics catalans*, Barcelona, Aedos, p. 80-81).
2. J. RICHARDSON i M. McCULLY (1995), *Picasso, una biografia*, vol. I, 1881-1906, Madrid, Alianza Editorial, p. 150.
3. No són pocs els exemples que corroboren que Picasso s'apropà sovint a aquests autors, n'admira el lideratge i s'hi volgué equiparar. El seu apropament a Rusiñol és exhaustivament tractat a E. VALLÈS, (2010), *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, Museu Picasso.
4. Hi exposà una sèrie de retrats d'escriptors i d'artistes inspirada en la que Casas havia fet uns quants mesos abans (octubre de 1899) a la Sala Parés. Amb aquesta mostra, se'l va començar a reconèixer com un dels nous valors de l'art català del moment, cosa que Miquel Utrillo confirmava en l'article que li dedicà a la revista *Pèl & Ploma* un any més tard (PINCELL [Miquel UTRILLO] (1901), «Pablo R. Picasso», *Pèl & Ploma*, 1901, juny, p. 15-17).
5. E. JARDÍ (1981), «Isidre Nonell», a: J. PALAU I FABRE (coord.), *Picasso, Barcelona, Catalunya*, Barcelona, L'Avenc, p. 61.
6. J.M. CORREDOR (1971), «Evo-cació de Picasso en el Rosellón», *Destino*, núm. 1775, 9 d'octubre, p. 37-38.
7. A. CIRICI PELLICER (1951) afirmà que «Picasso fue influído sin duda alguna por la dirección en la que buceaba Nonell» (*El arte modernista catalán*, p. 360, Barcelona, Aymà) i E. JARDÍ (1969) assegurà que «la influencia del pintor catalán sobre el andaluz, por los años a que hacemos referencia, es innegable» (*Nonell*, Barcelona, Polígrafa, p. 190). F. FONTBONA, a l'article «La Fama de Nonell» publicat al catàleg de l'exposició *Isidre Nonell 1872-1911* (MNAC, Fundació Cultural Mapfre, 2000, p. 39), ens recorda com alguns autors internacionals comencen a reconèixer l'obra de Nonell precisament perquè és una de les influències importants en el jove Picasso: Maurice GIEURE, a *La peinture moderne* (París, Presses Universitaires de France, 1958, p. 56); Émile LANGUI, a *Les sources du vingtième siècle* (París, Éditions des Deux Mondes, 1961, p. 138 i 346); J.-P. CRESPELLE, a *Montmar-tre vivant* (Hachette, 1964, p. 132), o Raimond CHARMET, a l'article general sobre l'art d'Espanya, al seu *Dictionnaire de l'art contemporain* de 1965.
8. P. O'BRIEN (1977), *Pablo Ruiz Picasso*, Barcelona, Noguer, p. 84-85.
9. R. PENROSE (1981), *Picasso, su vida y su obra*, Barcelona, Argos-Vergara, p. 40.
10. «Desde luego Picasso ha sido un pirata genial de la Historia del Arte y sus plagios sublimes empiezan allá por el año 1897» (R. BENET [1947], *Isidro Nonell y su época*, Barcelona, Iberia, p. 44).
11. J. PALAU I FABRE, *Picasso i els seus amics catalans*, op. cit., p. 138.
12. En el dibuix eròtic, Picasso representà Nonell amb una dona fent-li una fel·lació (Museu Picasso de Barcelona, MPB 50.493). En els retrats que li féu de perfil, no només sembla que vulgui evocar l'estil espontani de les autocaricatures nonellianes, sinó també reproduir, a partir d'aquestes, els mateixos trets facials de l'artista i l'expressió burleta que el caracteritzaven (dibuixos reproduïts a J. PALAU I FABRE [1980], *Picasso vivent 1881-1907: Infantesa i primera joventut d'un demiürg*, Barcelona, Polígrafa, p. 288 [núm. d'il·lustració 719, *Tres esbossos*, Barcelona, 1902]), i *Arte español*, Madrid, Christie's, 2 d'octubre de 2008, p. 44-45.
13. P. VIDAL (1934), *L'assaig de la vida*, Barcelona, Estel, p. 142-143. Malgrat que aquests grups no eren estrictament tancats, Güell i Casagomas, per exemple, estaven més vinculats a Picasso, i Ossó, Biosca, Ainaud o Samarra estaven més relacionats amb Nonell.
14. Esmentat per R. SANTOS TORROELLA (1970), «Picasso y Barcelona», *El Noticiero Universal*, 18 de març, p. 21.
15. *Homenots. Primera sèrie. Isidre Nonell*, a: J. PLA (1980 [1969]), *Obra Completa*, vol. XI, Barcelona, Destino, p. 256.
16. Així ho percebien, amb un cert rebuig, els qui eren fidels admiradors de Nonell, com ara el pintor i dibuixant Joaquim Biosca o els escriptors Alfons Maseras i Plàcid Vidal. Aquest darrer explica que tots tres acostumaven a anar a Els Quatre Gats i que allà presenciaven com el jove Picasso i els seus amics mostraven uns aires de grandesa i unes pretensions que «no cabien a Barcelona» (P. VIDAL, *L'assaig de la vida*, op. cit., p. 142).
17. J. PALAU I FABRE, *Picasso i els seus amics catalans*, op. cit., p. 138.
18. Els cretins que Nonell va dibuixar allà van ser l'estímul de tota la seva producció futura, tema que tracto a l'article «La transcendència de Boí en l'obra d'Isidre Nonell: Els dibuixos dels cretins» (*Revista de Catalunya*, núm. 288, octubre-novembre-desembre, 2014, p. 161-181).
19. Obres com ara *Paisatge de muntanya*, de 1896, o *Mas del Quiquet*, de 1898.
20. Carta conservada a la Fundació Palau, Caldes d'Estrac.
21. R. BENET, *Isidro Nonell y su época*, op. cit., p. 44.
22. Tracto aquest tema a l'article «El triunfo de Nonell en París (1897-1900): Su relación con Ambroise Vollard, Berthe Weill y Paul Durand-Ruel», un text pendent de ser publicat a la revista *Goya* (Madrid).
23. Segons Doys [D. Sanchez Ortiz] («Chirigotas», *La Publicidad*, 16 de maig de 1898), Nonell ja era a Barcelona en aquesta data i no cap a l'agost, com s'ha cregut fins ara.
24. Data que podem concretar gràcies a una informació recollida a *La Publicidad*, que informa que fins aleshores Nonell encara era a Barcelona («Noticias de Barcelona», *La Publicidad*, 14 de febrer de 1899, ed. vespre).
25. F. CASANOVAS (1898), «Exposición Nonell en los "Cuatro Gats"», *La Publicidad*, 6 de desembre, ed. matí.
26. ANÒNIM (1898), «Barcelona», *Diario de Barcelona*, 21 de desembre, ed. matí.
27. ANÒNIM (1898), «Noticias», *La Renaixensa: Diari de Catalunya*, 19 de desembre.
28. J.M. JORDÀ (1898), «Isidro Nonell», *La Publicidad*, 21 de desembre.
29. J. PALAU I FABRE, *Picasso vivent 1881-1907: Infantesa i primera joventut d'un demiürg*, op. cit., p. 168.
30. El meu agraïment al Dr. Enrique Mallén per facilitar-me l'accés al catàleg d'obra de Picasso, a

l'Online Picasso Project, del qual n'és director i editor (Sam Houston State University, 1997-2015). En aquest article, els números d'inventari d'obres precedits de les inicials OPP corresponen a aquest catàleg raonat digital.

31. En l'article abans esmentat que Utrillo li dedicà a la revista *Pèl & Ploma*, hi escriu textualment que Picasso «ha suggerit als seus companys francesos el nom de Petit Goya amb el qu'el anomenen amistosament» (PINCELL [Miquel UTRILLO] (1901), «Pablo R. Picasso», op. cit., p. 17).

32. J. RICHARDSON i M. MCCULLY (1995), *Picasso, una biografia*, vol. 1, 1881-1906, op. cit., p. 135. Richardson també explica que Nonell ensenyà la tècnica dels *fregits* a Picasso i que se solien reunir al taller de Casagemas els diumenges a la tarda per practicar-la (p. 135 i 137).

33. Carta datada del 25 d'octubre de 1900. Fundació Picasso-Reventós.

34. Béns detallats a la carta, abans esmentada, que tots dos envien a Ramon Reventós.

35. Existeix una fotografia de l'any 1901 realitzada al taller del Boulevard Clichy, amb Picasso, Mañach i el pintor Antoni Torres Fuster, on es veuen tres dibuixos enganxats a la paret, dels publicats a *Arte Joven*, un dels quals era la *Noia llegint*, de Nonell (*Picasso photographe: 1901-1916*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1994, fig. 21, p. 45).

36. Al número 3, de 5 de juny de 1903. Vegeu R. ARÚS i G. ESCALA (2001), «Picasso: Cinc dibuixos desconeguts a la revista Arlequín», *Butlletí Anual de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, núm. xv, p. 101-112.

37. Es coneixien d'abans. Picasso va fer retrats de Biosca i de Maseras, de la mateixa sèrie dels que foren exposats a la mostra individual del malagueny a Els Quatre Gats, l'any 1900.

38. Joaquim Biosca va ser un dels integrants del grup Els Negres, juntament amb Manuel Ainaud, Enric Casanovas i Martí Gimeno. Feien dibuixos de gran format al carbó amb predomini de tons molt

fosc, seguint la tònica marginal i expressionista de Nonell. Van exposar el març de 1903 a Els Quatre Gats.

39. Acompanyant un poema de Pere Prat i Jabal-lí, al número de març-abril de 1902.

40. J. PALAU I FABRE, *Picasso vivent 1881-1907: Infantesa i primera joventut d'un demiürg*, op. cit., p. 226.

41. F. FONTBONA (1998), «La influència del Modernisme en Picasso», a: *Papers del Minotaure. Picasso i l'art espanyol. Antecedents i conseqüències: Publicació de les ponències celebrades al Museu Picasso de Barcelona del 25 al 28 d'Abril de 1990*, Barcelona, Museu Picasso, p. 35.

42. Aquestes pintures sovint queden eclipsades per les gitanes que Nonell realitzà en els anys successius, d'un colorit cada vegada més apagat.

43. Toulouse Lautrec havia dibuixat una d'aquestes dones l'any 1886, que havia estat portada de la revista *Le Mirliton*, reimpressa després com a coberta per a *La Plume* (l'1 de febrer de 1891).

44. Nonell, de fet, ja havia exposat a la Sala Parés abans d'anar a París, però es tractava de la seva producció juvenil, que estava centrada, sobretot, en interiors domèstics i en paisatges. A partir de 1900, realitza la seva obra pictòrica més personal: les gitanes.

45. *Pèl & Ploma*, gener, núm. 84.

46. E. D'ORS (1902), «La fí de l'Isidro Nonell», *Pèl & Ploma*, gener, núm. 84, p. 248-253.

47. P. DAIX i G. BOUDAILLE (1974), *Picasso 1900-1906*, Barcelona, Blume, p. 25.

48. La revista *Pèl & Ploma* publicà alguns d'aquests temes, retrospectivament, el mes gener de 1902, en el número dedicat a Nonell abans esmentat.

49. Dibuix que aparegué publicat a *La Vanguardia* l'1 de gener de 1903 (suplement).

50. Parlem d'obres com ara la *Dona dels braços creuats* (Kunstmuseum Basel), *La noia de la tros-*

sa (Fogg Art Museum) o *L'aperitiu* (Museu de l'Hermitage).

51. La segona setmana de novembre.

52. D'aquesta animadversió, se'n van fer ressò Frederic Pujulà i Vallès i Rafael Nogueras-Oller en les seves ressenyes d'aquesta exposició a *Joventut*, del 12 de novembre, i a *La Tribuna*, del 23 de novembre de 1903.

53. En la seva crònica, li recriminà aquells personatges «tan abatuts, tan ensopits, tan ensorrats en el propi embrutiment», que considerà la representació de la misèria més abjecta, «de la bestialitat humana» personificada en unes figures que «causen veritable repulsió». Li va retreure, a més, el que segurament va fer més mal a l'artista: no haver innovat gaire en el pla pictòric, la seva paleta massa fosca, unes figures mal construïdes i uns volums no resolts: «Al costat d'un fragment pintat amb relativa fermesa, acusant la forma interna d'un cos —va sentenciar el crític—, ve un altre fragment sonant a buit» (C. [R. CASELLAS] (1903), «Saló Parés», *La Veu de Catalunya*, 12 de novembre, ed. vespre).

54. De fet, l'obra de Nonell d'aquests anys té influències de l'escultor Auguste Rodin, a qui l'artista va arribar a admirar gràcies a la passió que, d'altra banda, li va transmetre un dels seus amics més íntims d'aquests anys, el pintor Joan Ossó, a qui, per cert, Picasso representà en un morçad dibuix, a punt de menjar-se un pollastre, defecant i masturbant-se alhora. La influència de Rodin en Nonell a través d'Ossó és un tema que he tractat a l'article «La relació d'Isidre Nonell amb el pintor Joan Ossó» (*Emblecat*, núm. 4, 2015, p. 61-72) a partir de les valuosíssimes informacions que l'historiador Joan Mates ens aporta en el seu assaig sobre l'artista (J. MATES, 2000, *I. Nonell*, Sabadell, AUSA). Mates, precisament, parla molt en aquest llibre sobre l'obra de Picasso en relació amb la de Nonell, quelcom a destacar si tenim en compte que el text original és de 1935. Una de les coses que diu Mates és que el grup d'artistes simbolistes barcelonins, capitanejat per Jaume Sabartés, mostrava un gran rebuig contra la pintura de Nonell i moltes simpaties vers la de Picasso (J. MATES, 2000, *I. Nonell*, op. cit., p. 29-35).

