

Lourdes Cirlot

PICASSO EN LOS AÑOS DEL FAUVISMO

Mi propósito en esta conferencia¹ es desvelar —o, al menos, intentarlo— por qué Picasso que estaba en París en el momento del surgimiento del Fauvismo y que además era un artista que siempre se interesaba por lo nuevo, no se unió al grupo *fauve* y no pintó nada más que una obra que puede considerarse fauvista, *Los segadores* (fig. 1). A priori es realmente un misterio el porqué de tal pintura. Es evidentemente lo que los historiadores del arte acostumbramos a denominar un *unicum*, es decir, una obra de arte única, sin precedentes ni consecuentes. Constituye realmente un auténtico misterio.

¹ Conferencia pronunciada el día 18 de octubre de 2006 en el «Ciclo de Conferencias sobre Picasso», en homenaje a Picasso en el centenario de su estancia en Barcelona. Este ciclo es el resultado del convenio firmado entre el Museu Picasso de Barcelona y la Universitat de Barcelona.



1. Pablo Picasso, *Los segadores*, 1907, óleo sobre tela, (65 × 81,5 cm), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Con objeto, como decía, de intentar desvelarlo he reconstruido, en parte, esa época en la que Picasso estuvo tan cerca del Fauvismo y, sin embargo, no se adhirió a él. ¿Qué fue lo que le apartó o le disgustó del Fauvismo? Mi propósito es, por tanto, ir desentrañando lentamente los pasos que le alejaron del movimiento *fauve*, así como, por otro lado, los que le condujeron a pintar en 1907 la única obra considerada *fauve*, *Los segadores*.

Picasso había realizado entre 1902 y 1905 —es decir, la época que John Elderfield denomina *prefauve*— un titánico esfuerzo por alejarse de la pintura tradicional, aquella que él dominaba ya sin esfuerzo alguno antes de concluir el siglo XIX, cuando apenas contaba quince años de edad. Esa idea fue la que le condujo a inventar las conocidas etapas azul y rosa. En la primera de ellas, el artista trabaja, como se sabe, planteando una temática en la que la soledad, la angustia e incluso la miseria, tanto material como espiritual, se halla presente en personajes y ambientes, gracias sobre todo a la simplificación de los temas como a la restricción drástica de la gama cromática a las tonalidades de azul (fig. 2). Ya en la etapa rosa la tensión se hace más



2. Pablo Picasso, *Dos mujeres en el bar*, 1902, óleo sobre tela, (80 × 91,5 cm), Colección Chrysler, Nueva York



3. Pablo Picasso, *Familia de saltimbanquis*, 1905, óleo sobre tela, (215 × 229 cm), National Gallery of Art, Washington

ligera. Los temas se abren a las escenas en las que personajes del mundo del circo —arlequines y saltimbanquis—, pintados en ricas y cambiantes gamas de rosa hacen que sus telas aparezcan ante los ojos del espectador con un carácter más amable (fig. 3). Surge incluso algún dibujo como aquél en el que el propio artista observa cómo duerme su novia Fernande Olivier, en el cual el color es casi exaltado. El amarillo le otorga un punto de calidez que en aquella época resulta un tanto extraño.

Puede intuirse fácilmente que Fernande contribuyó a dar un giro importante a la austera y casi mísera vida que el artista llevaba en París en los primeros años del siglo xx. Su relación amorosa con ella confiere a su visión del mundo un optimismo que claramente incide en su propia obra. «Pablo me quiere. Duermo mucho. La costumbre de acostarme temprano después de agotadoras jornadas hace que me duerma a las nueve. Pablo me mira, dibuja, trabaja por la noche para no ser molestado; como en realidad es durante la noche cuando vive, me acusa de que me paso la vida dormida. Es cierto, tendré que acostumbrarme a otro tipo de vida para poder vivir un poco junto a Pablo despierto»².

² Fernande OLIVIER, *Recuerdos Íntimos, escritos para Picasso*, Ediciones Parsifal, Barcelona 1990, p. 153.

Picasso empieza a abrirse al mundo que le rodea. Si a principios de 1905 sus amigos se hallaban preferentemente en el círculo de los artistas circenses, a medida que transcurre el año, establecerá nuevos e importantes vínculos con personas tan significativas para él en años venideros como el propio Guillaume Apollinaire (fig. 4) que en mayo de 1905 escribiría su primer artículo sobre Picasso.

También conoció a los hermanos Gertrude y Leo Stein —importantes coleccionistas de arte— que, sin duda alguna, contribuyeron en gran medida a cambiar la opinión que se tenía en París sobre Picasso en 1905. De ser un artista apenas conocido su nombre pasó a estar en boca de los amigos de los Stein que eran muchos y que además eran personas influyen-



4. Pablo Picasso, *Caricatura: Don Guillermo Apollinaire*, 1905, lápiz sobre papel, (11 × 6,4 cm), The Metropolitan Museum, Nueva York



5. Pablo Picasso, *Autorretrato de la paleta*, 1906, óleo sobre tela, (91,9 × 73,3 cm), The Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

tes tanto en el ámbito cultural parisino como en los círculos de personas de alto nivel económico.

Sin ir más lejos, fue a través de los Stein como Picasso conoció a Matisse personalmente (figs. 5 y 6). No olvidemos que en el Salón de Otoño de 1905 fue cuando nació el Fauvismo de manera oficial y que Picasso pudo ver directamente del natural aquellas obras tan significativas del maestro Matisse, así como las de sus seguidores André Derain o Maurice Vlaminck. Muy poco después de la exposición en el Salón oficial los fauves mostraron su obra, entre octubre y noviembre de 1905, en la

Galería Berthe Weill. Entre los visitantes asiduos de la misma se hallaba Apollinaire con quien Picasso llegaría a tener una profunda amistad. Apollinaire, crítico y poeta, se interesó mucho por el movimiento *fauve* y seguramente debió conversar en no pocas ocasiones con Picasso en torno al mismo. Así, por tanto, Picasso no sólo asistió al nacimiento del Fauvismo, sino que tuvo siempre a su lado a una persona como Guillaume Apollinaire de gran capacidad crítica que pudo hablarle en profundidad de lo que el movimiento fauve suponía. ¿Fueron quizás los comentarios del propio Apollinaire los que mantuvieron a distancia a Picasso del Fauvismo?



6. Henri Matisse, *Autorretrato*, 1906, óleo sobre tela, (55 x 46 cm), Staatens Museum for Kunst, Copenhagen

³ El 22 de setiembre de 1960 Brassai mantuvo una conversación con Marguerite Duthuit. Véase BRASSAI, *Conversaciones con Picasso*, ed. Turner, Fondo de Cultura Económica, Méjico 2002, pp. 295-296.

Pero decíamos antes que Picasso tuvo la oportunidad de conocer a Matisse. ¿Cómo y cuándo se produjo el primer encuentro entre ambos?

Existe un documento que narra con todo lujo de detalles el primer encuentro entre ambos. Se trata del libro de Brassai, *Conversaciones con Picasso*, que en su *Postscriptum* incluye unas entrevistas con diversas personas. Una de ellas es Marguerite Duthuit, hija de Matisse. Al preguntarle Brassai por Picasso ella responde: «Me acuerdo como si fuera hoy del día que los Stein nos llevaron a mis padres y a mí a la calle Ravignan. Allí lo vimos por primera vez. Me acuerdo de su gran perro San Bernardo. ¡Qué gente más curiosa los Stein! Leo, Michael y Gertrude. Todos habían recibido una educación germánica. Gertrude y Leo salían de universidades alemanas. Habían venido a París después del incendio de San Francisco. La familia era muy rica, su padre tenía en aquella ciudad una compañía de tranvías. Después de la visita a Picasso, bajamos a pie desde Montmartre a la calle de Fleurus, donde vivían los Stein. Podíamos haber vuelto en el autobús. . . , pero preferimos ir andando. ¡Y no pasamos inadvertidos! En la avenida de la Ópera la gente se volvía y miraba consternada nuestro grupo. Los Stein iban singularmente ataviados, sobre todo ella, fuerte, maciza, más bien hombruna. Llevaba vestidos de pana gruesa, nada a la moda. Y todos calzaban sandalias con tiras de cuero, los pies descalzos como los nazarenos o la familia Duncan»³). En general, la historiografía del arte sitúa la fecha del encuentro a finales de 1905 o inicios de 1906.

Por su parte, Fernande Olivier, la mujer de Picasso entre 1905 y 1911, en un texto que data de 1933 y que hace referencia a Matisse y a los Stein

⁴ Cfr. con Anne BALDESSARI, Elisabeth COWLING, Claude LAUGIER y Isabelle MONOD-FONTAINE, *Cronología en Matisse-Picasso*, Catálogo de la Exposición, Centro Georges Pompidou, París, Tate Modern, Londres y MO-MA, Nueva York 2002-2003, p. 368.

afirma lo siguiente: «Eran pequeños mecenas de aquella curiosa época, los Stein se interesaron por popularizar a los artistas modernos. Un hermano de los Stein, que se instaló con su familia en París se enamoró locamente de la pintura. Coleccionaba con ardor obras de Picasso y sobre todo de Matisse. Matisse, que era mayor, serio, circunspecto no tenía las mismas ideas que Picasso. «Polo Norte y Polo Sur» decía (Matisse) cuando hablaba de ellos dos. Su tipo era el de un gran maestro: rostro de rasgos regulares con gruesa barba dorada, Matisse era simpático. Parecía ampararse tras sus grandes gafas. . . .Discutía, afirmaba, quería convencer. Tenía cuarenta y cinco años. . . . Picasso, tímido, un poco malhumorado, odiaba este tipo de reuniones. . . . Matisse brillaba y se imponía»⁴.

Recordemos que Matisse había nacido en 1869 y Picasso en 1881, les separaban, por tanto, 12 años. Quizás no sean demasiados si hablamos

en términos globales, pero si lo hacemos refiriéndonos en concreto a Matisse y Picasso sí eran muchos. Matisse siempre adoptaba una actitud entre protectora y orgullosa frente a Picasso. Matisse era muy consciente en aquella época de su carácter de jefe espiritual o líder del Fauvismo.

En otoño de 1905 Picasso comenzó el retrato de Gertrude Stein y lo concluyó en julio del año siguiente (fig. 7). Fueron noventa sesiones de trabajo en las que Stein posó para el artista. Picasso se negó a dejarle ver el cuadro hasta que estuviera acabado. Durante todo ese tiempo se estableció entre ambos una buena amistad y, además, la obra pictórica que surgió de esos encuentros tuvo, sin duda alguna, gran trascendencia en el quehacer picassiano posterior. Cuando, por fin, Gertrude Stein pudo ver su retrato, no daba crédito a sus ojos y dijo a Picasso que ella no se parecía a la que allí había representada. Picasso le contestó: «No te preocupes, ya te parecerás».



7. Pablo Picasso, *Retrato de Gertrude Stein*, 1905-06, óleo sobre tela, (100 × 81,3 cm), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Si leemos la descripción que de ella hizo Fernande Olivier, entendemos más fácilmente que Picasso la pintase del modo en que lo hizo. Según palabras de Fernande ella «era gorda, baja, maciza: una hermosa cabeza de rasgos nobles, acentuados, regulares; ojos inteligentes, visionarios, espirituales. La inteligencia clara, lúcida. Masculina en la voz, en todo su aspecto»⁵.

Además cuenta Fernande que Picasso había conocido a Leo y Gertrude en casa de Clovis Sagot y que había quedado «seducido por la personalidad del físico de la señorita Stein»⁶. Por ese motivo le propuso enseguida hacerle un retrato.

Si tenemos en cuenta que por esa misma época Henri Matisse estaba realizando su pintura *La alegría de vivir*, que fue adquirida rápidamente por Leo Stein que la consideró la «obra más importante de nuestra época», podremos comprender cuán distantes se hallaban entonces —desde un punto de vista artístico— Matisse y Picasso. El primero, interesado, ante todo, por el color y el segundo esencialmente preocupado por la estructura interna de la obra.

En mayo de 1906 Picasso viajó con Fernande a Barcelona para, poco después, marchar a Gósol. Su idea era estar en contacto con el aire puro de la montaña, con objeto de poder desintoxicarse por completo de la droga, tal y como afirma Josep Palau i Fabre en su texto *L'or de Gósol*. Según este estudio de Picasso «el elemento decisivo que determina el carácter de la obra gosoliana de Picasso es el de la influencia catalana recibida en su paso por Barcelona durante el mes de mayo»⁷.



8. Fernande Olivier, Picasso, Ramon Reventós en el Guayaba, Barcelona 1906 (foto Vidal Ventosa)

Picasso llegó con Fernande a Barcelona seguramente el mismo día que tuvo lugar el acto multitudinario de Solidaritat Catalana, es decir, el día 20 de mayo (fig. 8). La propia Fernande parece confirmar esta hipótesis, ya que en su texto puede leerse lo siguiente: «Bajamos por la calle Ravignan en busca de un coche que no nos costó encontrar y que nos condujo, a la velocidad de un caballo cansado, en dirección a la estación de Orsay. . . Era el primer viaje largo que hacía. Pasé la noche sin dormir, nerviosa e incómoda en aquel compartimiento de tercera. Aguardaba la llegada del día con una

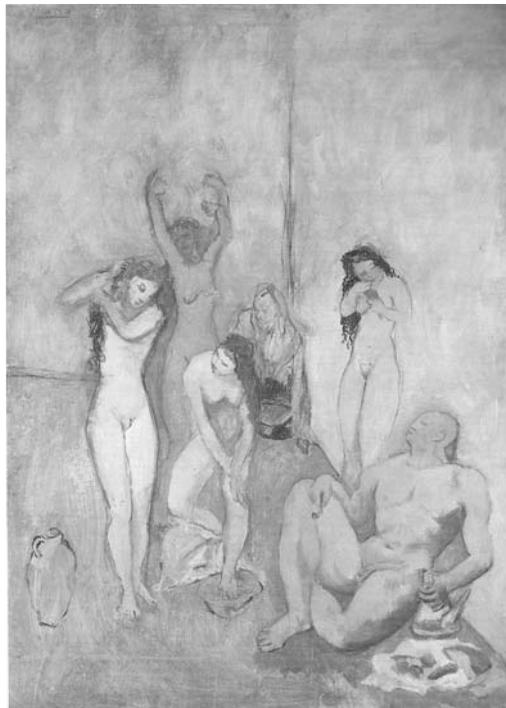
⁵ Fernande OLIVIER, *Recuerdos Íntimos...*, p. 169.

⁶ *Idem*, p. 169.

⁷ Josep PALAU I FABRE, «L'or de Gósol» en *Picasso 1905-1906*, Catálogo de la Exposición, Museo Picasso, Barcelona, Kunstmuseum, Berna, Barcelona 1992, p. 76.



9. Pablo Picasso, *Fernande sobre un mulo*, Gósol 1906, óleo sobre madera, (30 × 20,5 cm), Colección Marina Picasso



10. Pablo Picasso, *El barén*, Gósol 1906, óleo sobre tela, (154,3 × 110 cm), Museum of Art, Cleveland

⁸ Fernande OLIVIER, *Recuerdos Íntimos...*, p. 170.

⁹ *Idem.*, p. 171.

impaciencia que me cansaba mucho más todavía que los tumbos del vagón de pésima suspensión. . . En España, en un compartimiento de primera (allí resultaba imposible viajar sin inconvenientes en un vagón de clase inferior), hallé otra vez algo de mi exaltación del primer momento, pero a eso de las siete, al apearme en Barcelona en medio de una ruidosa y turbulenta manifestación catalana, sentí que me invadía la desesperación y le supliqué a Pablo entre sollozos, que regresáramos a París»⁸.

Después de pasar unas semanas en Barcelona, Picasso decidió ir a Gósol, un pueblo pequeño de los Pirineos (fig. 9). Según cuenta Fernande «para llegar había que hacer un recorrido de varias horas, a lomo de mula, tomando senderos bordeados, por un lado, por una pared vertical donde se desgarraba uno las rodillas y las manos, mientras que por el otro lado una sima profundísima me obligaba a cerrar los ojos para evitar el vértigo. . . Gósol resultó una maravilla. Allí en las alturas, en medio de un aire de increíble pureza, por encima de las nubes, rodeados de sus amables habitantes, hospitalarios, desinteresados, contrabandistas casi todos, hallamos lo que tal vez sea la felicidad»⁹.

En los dos meses y medio que Picasso pasó en Gósol pintó numerosas obras, tanto pequeños dibujos y esbozos como telas importantes al óleo. Uno de los aspectos que quizás contribuye a establecer la presencia de un hilo conductor entre las distintas realizaciones es el cromático. En Gósol las composiciones picassianas dejan de pertenecer al llamado período rosa —aunque es evidente que el artista seguirá empleando diversas tonalidades de rosas— para incorporar un nuevo color, el ocre que otorga a sus cuadros de ese momento una especial tonalidad dorada. Por otro lado, en Gósol, Picasso muestra claramente su inclinación por el denominado mediterraneísmo, aunque existen otras pinturas en ese mismo contexto muy lejanas de dicha concepción. Se trata de obras de crudo realismo como, por ejemplo, aquellas en las que retrata a personajes del pueblo o bien se decanta por plasmar escenas campestres. Existe además un grupo de pinturas como *El Harén* (fig. 10) o *Tres Desnudos* en las que Picasso aporta nuevas y trascendentes ideas que culminarán algo después en la famosa pintura *Las señoritas de Avignon*.



11. Pablo Picasso, *Las señoritas de Avignon*, 1907, óleo sobre tela, (243,9 × 233,7 cm), The Museum of Modern Art, Nueva York

¹⁰ *Ibidem*, p. 173.

¹¹ Véase Josep PALAU I FABRE, «L'or de Gósol»..., p. 88.

¹² Hélène SECKEL, *Les demoiselles d'Avignon*, Texto del catálogo de mano, Museo Picasso, Barcelona 1988, p. 9.

¹³ *Idem*, p. 78.

Aunque Fernande dice que recuerda mal el trabajo que Picasso realizara en Gósol, sí se acuerda claramente de porqué abandonaron Gósol precipitadamente. La niña de sus anfitriones del hostel de Can Tampanada cayó gravemente enferma con fiebres tifoideas. «Muy a mi pesar —dice Fernande— nos vimos obligados a marcharnos; Picasso tenía un miedo casi patológico a las enfermedades»¹⁰.

Es interesante apuntar que el regreso ya no lo hicieron vía Barcelona, sino que pasaron a través de Puigcerdá a Bourg-madame en diligencia y allí tomaron el tren hasta París.

Durante su estancia en Gósol Picasso había escrito a sus amigos de Barcelona una carta en catalán, firmada como «el Pau de Gósol», pero no recibió respuesta alguna. Quizás por este motivo, tal y como apunta Palau Fabre, el artista no deseaba volver allí, tras su estancia en Gósol y por ello marchó directamente a París¹¹.

Todo el invierno de 1906 lo pasó realizando estudios para la obra que, sin lugar a dudas, habría de convertirse en la pintura más famosa de todo el siglo xx, *Las señoritas de Avignon* o *Las señoritas de la calle Avinyó* (fig. 11), como también se las conoce. En cualquier caso, hoy en día la relación establecida hace ya mucho tiempo por el propio Picasso entre *Las señoritas* y Cataluña está fuera de toda duda. En una conversación mantenida con Kahnweiler en 1933, y publicada en 1952, Picasso decía al marchante: «*Les demoiselles d'Avignon*»... ¿sabe que inicialmente se llamaba el «*burdel de d'Avignon*», ¿sabe por qué? Avinyó ha sido siempre un nombre que yo conocía, ligado a mi vida. Yo vivía a cuatro pasos de la calle Avinyó y allí compraba papel y colores de acuarela»¹².

Paralelamente a la realización de ese magnífico óleo precursor del Cubismo, Picasso realizó otra pintura, de menor proyección internacional, pero no por ello carente de profundo interés: *Los segadores*.

En la trayectoria picassiana es muy frecuente hallar grandes obras, como por ejemplo, la serie de *Las Meninas* (50 años posterior a *Las señoritas de Avignon*) que provocaban al artista un estado de excitación tal, que necesitaba realizar simultáneamente otras pinturas que le relajaran, como la serie de *Los pichones*. Pues bien, creo que *Los segadores* tuvo quizás una motivación similar. Era la obra «fácil» frente a la terriblemente compleja de *Las señoritas* y como ésta debió estar relacionada con la estancia de Picasso en Cataluña.

Tal como señala Palau Fabre, Picasso conocía desde su primera llegada a Barcelona en 1895 la problemática política especial de Cataluña. Además el amigo del artista, Sabartés recordaba que Picasso solía cantar el himno *Els Segadors*, junto a sus compañeros y amigos¹³. Además, es interesante

señalar que el propio Picasso en su *Carnet catalán*, además de hacer muchos croquis de payeses y campesinos de Gósol, transcribió en catalán un poema de Maragall y a, su lado, puede verse la traducción al francés hecha por él mismo, motivo por el cual Douglas Cooper afirma en su texto introductorio al *Carnet* que el interés de Picasso «por la lengua catalana es evidente»¹⁴.

¹⁴ Douglas COOPER, *Prefacio y notas al Carnet Catalán de Picasso*, ed. Berggruen & Cie, París.

¹⁵ Fernande OLIVIER, *Recuerdos Íntimos...*, p. 175.

Así pues, resulta muy probable que *Los Segadores* no tenga en el fondo nada que ver con una simple pintura de temática rural como las que hubieran podido realizar en el siglo XIX Jean François Millet o, más adelante, el propio Van Gogh, basándose en Millet.

Que yo sepa nunca se ha vinculado directamente hasta ahora la temática de la obra de Picasso *Los segadores* con el himno catalán, hecho, por otro lado, harto curioso, dado que desde finales del siglo XIX *Els Segadors* es el himno nacional de Cataluña. Fue el año 1899 cuando Emili Guanyavents escribió la letra actual de *Els Segadors*, utilizando elementos de la tradición oral que años antes había reunido el filólogo Manuel Milà i Fontanals. Por su parte, Francesc Alió compuso la versión musical del himno. Es, por consiguiente, sumamente probable que en los ambientes que visitaba el joven Picasso desde su llegada a Barcelona en 1895 hasta su marcha a París a principios del siglo XX, oyese, aprendiese y cantase dicho himno. No hay que olvidar la amistad profunda de Picasso en esa época con los miembros del grupo «Els Quatre Gats».

Ahora bien, ¿porqué años más tarde Picasso hubo de recordar *Els Segadors* para incluso llegar a plasmar en una de sus telas esa temática? Es indudable que la respuesta nos la proporciona su estancia en Cataluña en 1906 y, por tanto, su acercamiento de nuevo a sus amistades catalanas, así como su contacto directo con la problemática nacionalista. Sólo hay que recordar las palabras de Fernande que hacen referencia a su llegada a Barcelona en medio de una ruidosa y tumultuosa manifestación.

¿Qué le puede interesar a Picasso de *Els Segadors*? Muchas cosas. En primer lugar la temática en sí. La letra del himno posee las características de un llamamiento en defensa de la libertad de la tierra. Picasso seguramente en ese momento lo que más necesitaba era libertad; libertad personal y libertad creativa. En el ámbito de lo personal sabemos que incluso hubo entre Fernande y él una grave crisis en julio de 1907, documentada con una carta de la propia Fernande a Gertrude Stein fechada el 24 de agosto de 1907, en la que dice «la vida en común entre Pablo y yo se ha acabado»¹⁵.

Lo que más nos interesa, sin embargo, es el ámbito de la creatividad. ¿Qué le ocurría a Picasso a finales de 1906? Él sabía que sus periodos anteriores —azul y rosa— habían dado de sí ya suficientemente y necesitaba hallar otro camino. El Fauvismo, desde luego, hubiera sido una posibilidad, pero seguro que a Picasso le hubiera disgustado seguir ciertas premisas plantea-

¹⁶ Lourdes CIRLOT, *De l'impressionisme a l'avantguarda a la Col·lecció Carmen Thyssen-Bornemisza*, Catálogo de la Exposición, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona 1999, pp. 20-21.

das por otro, por Matisse. Y de eso se debió empezar a percatar en Gósol. Allí, alejado de París, concibió una tela como *El harén* —recordando con toda probabilidad *El baño turco* de Ingres que, al igual que Matisse, había podido ver en el Salón de Otoño de 1905— que temáticamente le remitiría, más adelante, a *El burdel*, primer título que dio a *Las señoritas de Avignon* (fig. 9).

El proceso febril que le condujo desde finales de 1906 hasta mediados de 1907 a la realización de este cuadro hizo que, al mismo tiempo, necesitase separarse mentalmente de aquella posibilidad que se encontraba fácilmente a su alcance, la de seguir el fauvismo. Por eso pintó *Los Segadores*. Tuvo que convencerse a sí mismo de que el fauvismo y lo que éste representaba en el fondo no le interesaba, sino que tenía que descubrir algo propio, intensamente propio y eso sería el Cubismo, la estructura antes que cualquier otro aspecto formal y, sobre todo, antes que el color, de ahí la progresiva restricción cromática del cubismo hermético de los primeros años.

Los Segadores, no obstante, es una magnífica obra, la única pintura *fauve* que hizo Picasso. Escogió un tema «salvaje», de revolución social, y lo resolvió de una manera «salvaje», con colores exaltados y confrontados. Paradójicamente a Picasso le sirvió para alejarse del Fauvismo, de la misma manera que se alejó de Cataluña. Que Picasso en aquellos momentos vivía en permanente estado de excitación y agitación intelectual es obvio. De ahí surgió el Cubismo. Tan sólo hay que recordar las palabras de Daniel Henry Kahnweiler que, al referirse a *Las Señoritas de Avignon*, decía: «Aquel cuadro nos parecía a todos una locura o una cosa monstruosa. Braque, que había conocido a Picasso a través de Apollinaire, había declarado que le parecía que era como si alguien bebiera petróleo para sacar fuego por la boca, y Derain me dijo un día que nos encontraríamos a Picasso colgando de un dogal tras su cuadro, por lo desesperado que resultaba un proyecto como aquel»¹⁶.

Lourdes Cirlot
Universitat de Barcelona

PICASSO EN ELS ANYS DEL FAUVISME

El tema desenvolupat tracta la qüestió del per què Picasso, que era a París en el moment en què sorgí el Fauvisme, no va prendre part en aquest moviment, tot i conèixer molt bé a Henri Matisse. Tanmateix, Picasso realitzà una pintura que sí s'ha considerat *fauve*, que fou titulada *Els segadors* (1907). Aquesta obra que pot considerar-se un *unicum* va obeir, amb tota probabilitat, a una sèrie d'experiències polítiques viscudes a Catalunya per l'artista.

Paraules clau: Picasso, política, segadors, fauvisme

PICASSO IN THE FAUVIST YEARS

Picasso was working in Paris during the Fauvism period. This paper asks why played no part in the movement, in spite of his acquaintance with Henri Matisse. However, one Picasso painting, *Els segadors* (*The harvesters*, 1907) has been regarded as fauvist. This work, which can be considered a *unicum*, was probably the result of the artist's political experiences in Catalonia.

Keywords: Picasso, politics, harvesters, fauvism, Catalonia