

AQUELLA TARDE DEL 17 DE FEBRERO era domingo, el cielo no estaba azul en París. Carles miraba las paredes del estudio que había compartido con su amigo Pablo en el boulevard de Clichy. Pensó en las paredes decoradas con armarios, consolas, acogedores sofás y hasta criados que servían exquisitos manjares en el lujoso comedor pintado de aquel primer piso que compartieron en la Riera de Sant Joan; todo estaba en las paredes, nada existía. Pablo tuvo aquella idea de pintar en la pared todo aquello de lo que carecían, incluso unos criados. ¿Por qué también unos criados? había preguntado él. Y Pablo contestó que una casa con aquellos muebles era inimaginable sin criados. Pablo inventaba lo que no existía, los objetos y también las personas. Quizá si

él no hubiese estado habría pintado también a un amigo para compartir el piso. Pablo no necesitaba nada ni a nadie. Él sí.

Mientras se vestía, había imaginado por última vez la escena final. Bajó hasta la calle y se dirigió al restaurante *L'Hippodrome* en el edificio contiguo. Había quedado con sus amigos Riera, Manolo y Pallarés, y con las modelos a las que frecuentaban, Germaine y Odette. Hacía sólo dos días que había regresado a París. Iba con la mirada decidida, perturbada en cierto modo, pero resuelta; por primera vez se sentía inmune al peso del sufrimiento. Las imágenes que lo habían atormentado durante semanas se habían quedado en el estudio. Había cerrado con fuerza la puerta para que no lo siguieran. Andaba aparentemente tranquilo, el alcohol y la morfina velaban una vez más sus angustias. No había escrito ninguna nota, no iba a hacer falta.

Se acercó a la mesa en la que ya estaban todos esperándolo y se sentó al lado de Germaine, en la única silla libre que quedaba. Llevaba en el bolsillo del abrigo la pistola que había comprado una semana antes.

Durante la cena estuvo más nervioso que de costumbre, pero los demás estaban ya acostumbrados a sus cambios de humor y a sus excentricidades; no adivinaron nada en sus salidas de tono. Y Germaine reía, ajena a la tormenta que había provocado con su comportamiento, despiadada, inconsciente,

despreocupada, con esa actitud que mostraba últimamente hacia él en la que se alternaban la compasión y el desdén.

Y ahí estaba Carles, arrastrado por un torbellino de sentimientos contradictorios, en el límite, al borde del abismo de la desesperanza. Su estado emocional, ya débil de por sí, no estaba en condiciones de enfrentarse a tanta confusión. La realidad se había borrado en su mente.

Al terminar la cena, Carles se levantó bruscamente, se sacó un atado de cartas del bolsillo, las cartas que había mandado a Germaine día tras día desde España, las cartas que ella había ido acumulando y que le había devuelto el día anterior sin abrir. Con un gesto teatral que había ensayado mentalmente desde por la mañana, se levantó, tiró el paquete encima de la mesa, se sacó el arma del bolsillo y, sin titubear, con mano firme, con la tranquilidad que le producía la decisión de acabar con su sufrimiento, de lograr por fin la paz, apuntó con el arma a la cabeza de Germaine, gritó *voilà pour toi*¹ y le disparó.

Hubo unos instantes de ofuscación. Germaine cayó al suelo. Manolo saltó de la silla, que golpeó contra la acera, otro estallido se superpuso al del disparo y ambos ecos se alejaron calle abajo como empujados por el viento. Los demás quedaron paralizados. Carles volvió hacia sí la pistola y la pegó a su sien. Está fría, pensó. De nuevo imaginó el ruido del arma que estaba a punto de dispararse. Cerró los ojos y, una vez más,

1 Esto va por ti.

presumiendo de su dolor, gritó con voz estrangulada *et voilà pour moi*², y se disparó.

Germaine había podido esquivar la bala, la caída había sido sólo un gesto reflejo. ¿Falta de puntería de Carles? Puede que en realidad no quisiera matarla, que deseara sólo leer por un instante en la mirada de ella el pánico, el horror, cualquier sentimiento que no fuera la indiferencia. Carles se había desplomado sobre la mesa antes de resbalar hacia el suelo. Las imágenes continuaron bombardeando su mente durante un tiempo antes de morir. ¿Había sido aquel *et voilà pour moi* en definitiva un *et voilà pour Pablo*? Alguien de la mesa dijo: *S'ha tornat boig*³. El camarero dejó caer la bandeja al suelo.

Para Carles la escena se llenó de sombras plateadas provistas de un movimiento fantasmagórico, como en el cinematógrafo que había visitado con Pablo. Allí Pablo no había parado de reírse. Otra vez regresaba su risa desde el fondo de la calle como avisada por el ruido de los disparos y el golpe de la silla de Manolo, quien ahora se inclinaba hacia atrás con un gesto demasiado escénico. Hacía frío. Esa risa de Pablo, esas sombras en la pantalla. El rostro amado de Pablo se asomaba a su mente desde algún lugar irreconocible, quizá desde la ventana que daba al patio luminoso de la casa de Málaga. Y él, con un agujero en la sien, como la pincelada sobre la tela, teñía con el color rojo el

2 Y esto va por mí.

3 Se ha vuelto loco.

horizonte que divisaban los ojos de su amigo, exhibía no sólo ante el grupo de amigos en torno a la mesa de *L'Hippodrome*, sino también ante el mundo entero, el patético legado emocional que le dejaba a Pablo.

CON PASO LIGERO, sintiéndose escandalosamente privilegiada por el plan que tenía previsto para las siguientes horas, se dirigía Madame Claudel al *Marché aux Puces*, cantera de muchas de sus adquisiciones. Iba con un sombrero de ala ancha, más apropiado para un atuendo veraniego que para los habituales fríos de París en pleno invierno, y un impermeable excesivamente holgado y largo. Era febrero, una mañana de domingo. El cielo encapotado presagiaba, si no tormenta, al menos un día oscuro, que no lo sería en absoluto para ella. Se cruzó con un viejo borrachísimo que buscaba un último bar donde prolongar la noche. La calle estaba aún casi desierta, pero eso era parte del placer de los rastreos matutinos de Madame Claudel. No se cansaba de deambular por los puestos del mercado y le gustaba

hacerlo a primera hora, y sola; de hecho tampoco tenía a nadie con quien compartir lo que constituía ya un ritual, uno de esos hábitos que dan seguridad y reconfortan y que ella repetía religiosamente cada fin de semana desde hacía años.

Se detuvo frente a uno de los puestos al aire libre; le había llamado la atención un cuadro. Estaba, junto con otros muchos, colgado de un árbol, polvoriento y a la venta por unos pocos francos. Encendió un cigarrillo y se quedó mirando la curiosa imagen: cinco caballos blancos sobre un fondo rojo intenso. Su instinto, envidiado y calificado de feroz por varios de sus colegas, había detectado, como en otras raras pero venturosas ocasiones, esa presencia inhabitual del objeto que puede tener valor en medio de la acostumbrada cacharrería del lugar. No se podía poner en duda su buen ojo, tan frecuente y merecidamente alabado; era avezada y lo sabía. A pesar de su instinto, en esa ocasión se lo pensó hasta la tarde del mismo día, aun a riesgo de perder la oportunidad. Volvió después de comer, lo compró y se lo llevó a casa para examinarlo detenidamente.

Tenía una tienda de antigüedades en pleno cogollo de la ciudad, heredada de sus padres, ya ancianos. Ahora vivía en la *banlieue*, junto al almacén del comercio, sola. Estaba divorciada desde hacía más de veinte años. Su único hijo, Jules, acababa de mudarse a casa de su novia en Suiza. Madame Claudel siempre había preferido vivir en las afueras de París.

Cuando llegó a casa escrutó la tela para ver si descubría algún indicio de firma, pero no llevaba ninguna. Lo que estaba escrito, por detrás del bastidor, aunque algo borrado por el tiempo, era una letra “n” y el número 63. Sin duda, el número del catálogo de alguna exposición, pero ¿de quién? Ésta es casi siempre la pregunta que se hace un comerciante en arte o antigüedades ante una obra aún no identificada. Depende de su intuición o de la certeza que da el encontrar una primera pista el que la pregunta dé paso a una investigación más completa. Y Madame Claudel, por muy intuitiva y poco racional que fuera, no iba a poner el cuadro a la venta sin averiguar primero de quién era. Los presentimientos surgidos a primera vista, cuando su mirada se topó con el cuadro en el mercado, le hablaban de Valtat, de Derain o de algún otro pintor expresionista, o concretamente fauvista, pero eso era todo.

Revolvió de mala gana (ella no era ratón de biblioteca, esa parcela de su profesión no le gustaba) la estantería del salón, nutrida a lo largo de los años con toda clase de volúmenes, grandes y pequeños, interesantes y aburridos, de éstos más que de los otros, pero no encontró ninguna pista sobre el posible autor del cuadro. Y no tardó en hacer algo que odiaba, pero que para su desgracia hacía a menudo: ir a la librería de viejo del aún más viejo Monsieur Laforge y comprar, a regañadientes, media docena de libros, en este caso sobre pintores franceses de principios del XX. No tardó tampoco en consultarlos, poniendo toda su

atención en las reproducciones de las obras para ver si alguna de ellas le aportaba un indicio. No leía el texto; esperaba que las imágenes, el color, el ritmo de las pinceladas le transmitieran algo, le dieran alguna pista. Al fin y al cabo siempre había actuado así, dejándose llevar por las primeras impresiones, por su intuición. Pero no descubrió nada que no supiera ya. Así pues, tras mirar y remirar cada una de las reproducciones, dejó el cuadro de los caballos blancos en un rincón, porque la única señal aparente, el número en la parte de atrás del bastidor, no resultaba excesivamente prometedora.

Además, tenía otras cosas en que pensar. Entre ellas, en esa sillería que quería arrancar, nunca mejor dicho, de las garras de la vieja marquesa; unas sillas mucho más interesantes que la propia marquesa y mucho más interesantes que el vetusto palacete que las albergaba, y en el que hacía sólo una semana se personó cuando alguien le dijo que la marquesa quería venderlo todo, que se había vuelto loca o que se había arruinado, probablemente ambas cosas, qué más daba, pero que lo vendía todo. Y Madame Claudel se encaprichó de las sillas, unas sillas inglesas de estilo Adam, con el respaldo en forma de lira y la tapicería de origen, un damasco rojo, espléndidas. Y ansiaba comprarlas sin tener que cargar con el resto del mobiliario del salón, que luego no habría a quién colocar.

Odiaba tener que volver a casa de la marquesa a discutirle que no quería comprar también los sofás y los espejos. Sin

embargo, en aquella primera visita no se fue con las manos vacías. Cerró un buen trato por el tapiz que colgaba en la pared de la escalinata: un tapiz español de tamaño mediano con una escena de unos caballeros saludando a un rey, que era una auténtica maravilla y para el que vio claro que encontraría comprador. Y así fue. Lo vendió al día siguiente, por tres veces lo que le había costado, a una cliente belga a la que no había visto nunca y a la que probablemente nunca volvería a ver. La marquesa acabó aceptando su ridícula oferta porque en plena negociación se distrajo con la llegada de un tipo joven, muy relamido, que se presentó de pronto y que se trataba, al parecer, de un escultor de moda al que ella tenía mucho interés en encargar un busto.

Todas esas cavilaciones dejaron en un segundo plano, en el orden de valores de Madame Claudel, el cuadro con el número 63 al dorso. Y éste fue a parar al almacén, bajo una mesa Imperio y, al cabo de un tiempo, bajo otros muchos objetos y bastante polvo. Pasaron dos años. Un día, su hijo Jules apareció por su casa.

—Dame alguna cosa de éstas que tienes arrinconadas y que no has vendido. Tenemos que decorar el piso de Zúrich.

Jules se iba a casar con su novia de toda la vida y también compañera de trabajo, y se acababan de comprar un apartamento. Madame Claudel, que nunca había podido negarle nada a su hijo, invitó a la pareja a que escogieran cuanto quisieran de los objetos apilados que tenía en el almacén. Seleccionaron una

cómoda Louis XVI pequeña, un reposapiés, dos silloncitos eduardianos y tres cuadros de autores anónimos, dos que recordaban vagamente la pintura flamenca del siglo XVI y el curioso óleo de los cinco caballos blancos que Aurélie había comprado en el *Marché aux Puces* tiempo atrás.

1999 – ÓSCAR

ÓSCAR IBA AL ENCUENTRO DE AURÉLIE CLAUDEL, que acababa de llegar a Barcelona y se alojaba en un hotel de la calle Balmes. Su amigo Mario le anunció una semana antes que iba a recibir una llamada de una anticuaria de París.

—Madame Claudel tiene un cuadro para certificar. Según ella se trata de un Picasso.

Aunque era joven —aún no había cumplido los cuarenta—, Óscar llevaba ya diez años en el mundo del arte. Asesoraba, compraba, vendía y estaba acostumbrado a este tipo de llamadas. Su terca devoción por la pintura, sólidamente arraigada en él desde siempre, lo había encaminado hacia ese mundo. No hubiera podido desenvolverse en ningún otro cometido con igual fortuna. Y pronto se familiarizó con los intrínquilis de su

profesión. Desde el principio entendió lo que se esperaba de él, cuál debía ser la postura en todo momento frente a la eterna pugna entre la oferta y la demanda. Alto, de cabello y ojos claros, sus maneras eran exquisitas y su porte augusto, el de un dandy decimonónico. Su actitud entre distante y candorosa parecía ser la clave de sus éxitos, que resultaban a veces sorprendentes para los demás. Mario siempre le decía que tenía una insolente capacidad para encontrar joyas de arte.

Mario era su amigo de infancia y condiscípulo del instituto. Habían sido inseparables pero luego la vida los llevó por caminos diferentes. Óscar empezó desde muy joven su andadura profesional y Mario, hijo único, fue a trabajar con sus padres a la floristería que regentaban en el barrio de la Bonanova. Aun viviendo en la misma ciudad, no se habían visto demasiado durante mucho tiempo. Hacía unos años que habían reanudado su amistad porque Mario, que siempre quiso dedicarse al mundo del arte, ansiaba aprender de su amigo e introducirse en ese campo.

La apariencia de Mario, menos flemática y septentrional que la de Óscar, acusaba ese punto de histrionismo que era precisamente lo que lo hacía más carismático; eran famosas sus chaquetas deliberadamente pequeñas y sus camisas color fucsia o verde loro. Y su físico: ojos oscuros, delgadez mal conformada y expresión risueña y algo descreída que contrastaba con una tez poco sonrosada, incluso de tonalidad ligeramente clorofílica

debido probablemente a su condición de vegetariano. Su mayor atractivo, de todos modos, la sonrisa, una sonrisa de manual que sabía utilizar con maestría.

—Yo soy millonario de vocación, aunque desgraciadamente no tanto de cuenta bancaria —solía decir.

Su irreprimible propensión a todo tipo de refinamientos lo había llevado ya en dos ocasiones al borde de la ruina, pero ahí estuvieron siempre sus padres para echarle una mano. Vivía con desahogo en un ático, unido al palomar del sobreático para formar un precioso dúplex, en un edificio modernista típico del *Eixample* barcelonés, y se entregaba con aplicación a sus dos pasiones: el coleccionismo de arte y el cultivo de marihuana en la terraza. Cuando era todavía un muchacho empezó a sentir por Óscar un afecto que iba más allá de la simple camaradería, pero se sabía no correspondido en los mismos términos y lo aceptaba.

En sus sueños falaces estuvo fantaseando alternativamente con los diferentes roles que Óscar podía representar para él, y acabó adjudicándole el de simple mentor, eliminando así cualquier contacto con su realidad sexual-amorosa. Lo elevó a los altares para evitar toda posibilidad de acercarse a él como hombre, para ahondar el abismo infranqueable entre su deseo y la figura de su amigo. Era mucho más sencillo y pulcro entretenerse con otros cuerpos que no lo comprometieran a nada, el tipo de amoríos que tiene garantizada la impunidad. De todos modos,

tenía claro que no hubiera soportado caer en sentimentalismos baratos, y, puestos a fabular, se había dicho que ese latente rechazo amoroso de Óscar era lo mejor que podía pasarle y colmaba además su ambigua forma de admiración hacia él, que iba de la mimesis a la contemporización. Mejor su amistad que nada, se repetía siempre.

No hacía mucho le había hablado a Óscar de Madame Claudel. Era una anticuaria, según sus palabras, “muy peculiar”. La había conocido en París. El azar lo condujo un buen día hasta su tienda de antigüedades, un local abarrotado en Montmartre donde encontró una pieza de Auguste Moreau para completar la colección de esculturas y lámparas modernistas que con tanto orgullo lucía en su casa.

Ya desde el principio, porque hubo posteriores visitas a su establecimiento, se sintió fascinado por la personalidad de Madame Claudel; desprendía una energía especial que la hacía atractiva aunque no fuera especialmente bella. En su proceder se entremezclaban la candidez y el entusiasmo vocacionales con ese positivismo congénito de todo comerciante en arte. No en vano era la heredera de una saga de *brocanteurs*. Sin duda, una géminis, dictaminó Mario a los diez minutos de conocerla. Era menuda, morena, de rasgos meridionales, con ojos grandes que hablaban solos. Sostenía que era la reencarnación de un artista prerrafaelita inglés, aunque no sabía con exactitud cuál, y su forma de vestir tenía invariablemente un toque de tal época.

Aunque para todo lo relacionado con su profesión Óscar fuera más bien un solitario, agradeció que Mario se hubiera acordado de él cuando esa propietaria de un posible cuadro importante le pidió referencias para contactar con un *art dealer* internacional de confianza. Y lo agradecía sobre todo porque no le resultaba fácil estar siempre moviéndose entre la gente del mundo del arte, buscándose la vida en medio de la hipertrofiada pedantería de sus colegas. Se sentía diferente a ellos, y cuando alguien de fuera del medio le ofrecía la posibilidad de un trabajo, así de pronto, como caído del cielo, se le despertaba un instinto de irreverencia y transgresión más que placentero, casi morboso.

Llegó al hotel. Entró en el vestíbulo. Se trataba de uno de esos hotelitos que estaban empezando a surgir como setas a lo largo y ancho de Barcelona: minimalista, ultramoderno, de escasísimo mobiliario y enormes espejos para suplir la falta de metros cuadrados. Se dirigió a la cafetería que asomaba al fondo, pasado el mostrador tras el cual dos señoritas de sonrisa estereotipada le daban la bienvenida con la mirada. Estaba bastante acostumbrado a que las mujeres le dieran la bienvenida con la mirada, fuera adonde fuera.

Mario ya le había anunciado que no le iba a ser difícil reconocer a Madame Claudel, que no era precisamente de las que poseían esa facultad de discreción o sigilo que en general se espera de las mujeres de mediana edad. Pero además era imposible

equivocarse puesto que en la cafetería sólo había dos clientes: un hombrecillo de cuerpo esmirriado, poco pelo y atuendo de viajante de comercio y una mujer de aspecto agradable aunque peculiar, exactamente lo que esperaba de ella. Madame Claudel llevaba una levita de terciopelo rojo oscuro, blusa blanca, pantalón negro y una diadema trenzada en dos tonos de ocre, también de terciopelo, de la cual sobresalía una exagerada mata de pelo, ¿verdadera o adherida a la diadema?

Sin duda una personalidad compleja la de Madame Claudel, que a pesar de la apariencia romántica, incluso decadente, de su atuendo, mostró ya desde el primer momento una faceta inesperadamente expresiva, sensual y locuaz. No paraba de hablar, tanto del motivo que la había llevado hasta Barcelona como de su accidentado desembarco en el aeropuerto. No le miraba a la cara mientras gesticulaba, y Óscar adivinó que se estaba esforzando por romper el hielo y por que no se notaran sus reticencias e inicial desconfianza.

—He tenido que recoger parte del equipaje en la cinta deslizante de otro vuelo. Cada vez las compañías de aviación son más informales. Casi dos horas perdidas por su culpa.

Pese a estar ya sentados frente a la mesa de la cafetería, que el hielo estaba hecho pedazos y que parecía obligado cambiar de tercio, Madame Claudel continuaba aportando a su charla elementos cada vez más melodramáticos. Óscar entendía que su singularidad hubiera podido fascinar a Mario, pero no era el

tipo de mujer que a él le atrajera. Demasiado transparente; excéntrica, pero transparente. A Óscar le gustaban los misterios, en el amor y en el trabajo. Ya se había dado cuenta de que todo aquel despliegue verboso era puro nerviosismo y de que empezaba a aflorar el aspecto pragmático de la anticuaria, quien mientras hablaba y hablaba le iba escudriñando la cara como para adivinarle unos pensamientos que intuía más bien retorcidos. Pero los modales de Óscar, su voz pausada, la elección cuidadosa de sus palabras, fueron minando la desconfianza de Madame Claudel, que, tras saltar de una cuestión a otra, abordó por fin el asunto que la había llevado a Barcelona. Lo hizo desplegando sobre la mesa cuatro fotografías grandes, que recompuso como un puzzle para mostrar la imagen completa del cuadro.

—Puede apreciar claramente que se trata de un Picasso, ¿no?

Óscar miró las fotos, no sin cierto estupor inicial, que no dejó traslucir. Había aprendido a disimular sus pensamientos y a mantener una actitud atenta, aunque inexpresiva, ante cualquier primera impresión. Con la mirada afilada de Madame Claudel sobre él se quedó observando la composición, y sólo al cabo de unos minutos empezó ésta a hablarle. Tenía fuerza e interés. Empezó a entender por qué en su día se debió de sentir ella atraída por el cuadro y por qué su intuición la había llevado a comprarlo: desprendía una extraña magia. La reproducción fotográfica correspondía al tamaño real de la tela, 60 x 70

centímetros aproximadamente. Una escena de circo, el fondo con claro predominio de un rojo y un amarillo intensos, y cinco caballos blancos alrededor de una figura semioculta en medio de la pista. Así, a la voz de pronto, transmitía algo potente pero a la vez indescifrable.

En situaciones como ésta, Óscar tenía que echar mano de lo que su oficio le había enseñado: separar, aunque fuera de forma incua, su impulso de su razón. Porque la imagen del cuadro le transmitía dos niveles de trascendencia; su lenguaje era sin duda algo más alambicado de lo que le había parecido a primera vista. La información plástica que transmitía ese espectáculo circense predispondría a juzgarlo con una actitud simplista, pero en él se traslucía algo más, un contenido anímico que en cierto modo desconcertaba. El resultado iconográfico, seguramente a causa de los particulares recursos formales del pintor, rechazaba en principio la clasificación, escapaba al agravio comparativo con cualquier estilo o escuela de aquellos momentos históricos, si es que realmente se trataba de una tela del joven Picasso, es decir, con un siglo de antigüedad.

Era una imagen que más que inventar parecía evocar, que sobrepasaba o transcendía la realidad habitual de la conciencia y de la lógica, para entrar en otro mundo, poseedor de otras leyes, de otros espacios y de otra materia; una imagen que no perseguía un automatismo sino que dejaba entrever las muchas otras que bullían en el inconsciente de su creador.

Óscar fue entendiendo, conforme observaba el cuadro, que quienquiera hubiese sido su autor, había construido un mundo que no buscaba las claves del orden establecido, sino un universo más allá de la razón común, de la inteligibilidad; en definitiva, que nacía de él un discurso no sólo artístico. Su mirada había quedado atrapada y empezó a notar el familiar sentimiento de inapelable curiosidad que experimentaba cada vez que sentía la presencia de un reto. Y vio claro que tenía que aceptarlo.

Ella ya había empezado a relatar la historia del cuadro.

AQUEL MES DE JULIO ESTABA SIENDO DEMASIADO CALUROSO y era una de esas tardes bochornosas de verano en las que sólo apetece tumbarse y no hacer nada. Pero para Aurélie Claudel la idea de no hacer nada era inconcebible. Podía perder el tiempo fácilmente, pero siempre con algún propósito concreto, o incluso con varios que se anulaban unos a otros para evaporarse al final cuando alguien llamaba a la puerta o sonaba el teléfono. Aunque también podía suceder que de pronto uno de ellos acabase toda su atención.

Así había ocurrido esa tarde. Arreglaba las revistas atrasadas para ver si encontraba alguna en la que hubiera un artículo interesante, y poder así tirar el resto. Tirar unas cuantas revistas era una manera de compensar su constante afán de acumular

objetos. Mientras lo hacía estaba ya pensando en la posibilidad de cambiar de lugar los cuadros que tenía colgados en la sala, unos cuadros cuidadosamente escogidos, ninguno de ellos despreciable. Pero estaba cansada de verlos siempre en el mismo lugar. Recolocarlos significaba repintar las paredes que mostraban ya marcas y agujeros de tres cambios sucesivos anteriores, pero eso podía esperar. Decidió poner en práctica una vez más algo a lo que era muy aficionada: cambiar alguno de los muebles de su casa por otro que tuviera en su negocio. Así redecoraría el salón, que buena falta le hacía. No era mala idea; iría al centro, a Montmartre, a su tienda de antigüedades. Convenía adecentarla porque Mario, el fiel cliente de Barcelona, le había anunciado su visita para el día siguiente. Limpiaría y colocaría estratégicamente las tres piezas modernistas que tenía la firme intención de venderle. Lo tenía todo tan desorganizado y tan lleno de polvo...

Ya allí, después de horas de intenso trabajo y mientras arreglaba las estanterías, se topó con unos cuantos libros de arte que dormían bajo una pila de casullas y estolas bordadas. Al verlos, recordó que los había comprado hacía unos años a raíz de aquel cuadro de los caballos blancos adquirido en el *Marché aux Puces*. Pensó en su momento que éste podía pertenecer a cualquier pintor *fauve* o expresionista de principios del XX, pero no encontró pistas que le ayudaran a identificarlo en ninguno de los libros. El más voluminoso de todos era uno sobre la vida y obra

de las primeras épocas de Picasso. Se sentó a hojearlo. Tenía calor y estaba cansada.

Picasso fue un hombre que no le gustó nunca, ni su obra tampoco; lo asociaba con una descomunal manifestación de prepotencia, y abominaba la masculinidad tan ostentosa que se reflejaba en toda su obra. Pero una cosa eran los gustos y otra los negocios; era evidente que el mercado tenía razones que la estética no podía sostener. ¿Qué era lo que había estado buscando en el libro cuando lo compró? Porque no tenía ningunas ganas de leer la retahíla de amoríos del pintor, ni el recuento de sus genialidades. Cuánta palabrería, cuánta prosopopeya, cuánta falsedad.

A Aurélie Claudel le gustaban los cuadros de Bouguereau: allí no había error posible, no era una cuestión de matices sino de belleza. La perfecta belleza del mundo de William Adolphe Bouguereau expresada a través de un delicado equilibrio de formas y colores. Un mundo perfecto. Y desgraciadamente olvidado. El calor no la dejaba pensar con claridad. De Bouguereau a Picasso, he ahí el destino de Francia expresado prístinamente. Excesivo amor por lo foráneo, por la existencia imperfecta de los demás transportada a casa como los troyanos hicieron con el famoso caballo. Sí, por la misma razón introdujeron los franceses a Pablo Picasso, el español de los ojos negros, esos ojos definitivamente demasiado inquisidores.

El libro dedicaba un importante capítulo a la primera exposición del pintor en París. Una exposición que, decía el texto, había preparado de prisa y corriendo. Todos llegaban a París con prisas, como si la ciudad fuera a desaparecer de un momento a otro. Especialmente en la época de Picasso. En realidad, aquel París sí estaba desapareciendo. El París de finales del siglo XIX se desvanecía para no volver jamás. Y en su lugar se instalaría un caos que aún no ha cesado.

¡Qué feos eran todos los cuadros que el jovencito español expuso en la galería Vollard! En el capítulo se reproducía el catálogo completo de los mismos, un capítulo largo porque de cada obra había una descripción y la fotografía correspondiente: ¡sesenta y cinco obras! Es necesaria toda una vida para pintar sesenta y cinco cuadros buenos, y el chico no tenía más de veinte años y acababa de empezar. No recordaba haber leído esos datos cuando compró el libro. Sesenta y cinco obras... Le vino a la mente, vívido, el guarismo encontrado en el bastidor: ese número 63 en el dorso del cuadro de los caballos blancos. Sí, sin duda, era un 63, eso sí lo recordaba. Ella había considerado en su momento que seguramente correspondía a la numeración de un catálogo. Pasó las hojas para llegar a la descripción del 63. Se titulaba *Don Tancredo*, y la única indicación sobre él era precisamente que no existía ninguna indicación; es decir, el biógrafo explicaba que ésa era una de las pocas obras desaparecidas del pintor malagueño. No se conocía su paradero, ni su

iconografía; no parecía haber ninguna referencia, ni sobrevivía ningún testigo que pudiera darla. Lo único que se sabía era que Picasso la había titulado *Don Tancredo*.

Aurélie Claudel se sofocó. Más de lo que la había sofocado el calor durante todo el día. Se puso incluso a temblar. Devoró los dos párrafos que el libro dedicaba al cuadro. El número 63 de la exposición de Picasso, desaparecido, y el cuadro de los caballos blancos, ahora en casa de Jules, con un 63 en el bastidor. ¿Habría comprado realmente ese cuadro de Picasso? No le gustaba precipitarse o ponerse nerviosa, pero esta vez no pudo evitarlo. Llamó de inmediato a su hijo para verificar lo del número; habían pasado unos años y podía estar equivocada. No lo encontró en casa, pero estaba demasiado inquieta para dejarle un mensaje coherente en el contestador. Se concedió a sí misma un paseo por el barrio. Había pocos transeúntes, el calor seguía apretando y era domingo, todo estaba cerrado. Quería analizar con calma la situación pero no podía impedir que su mente volara y fantaseara.

De entre todos los giros inesperados que puede deparar la vida, éste no era precisamente uno de tamaño despreciable. Por pura tradición familiar, por haberse criado entre objetos artísticos, Aurélie Claudel sabía que tenía el “ojo hecho”. Sus colegas se lo decían; sus padres, ya retirados desde hacía años, también. Ellos siempre se habían enorgullecido del especial talento que parecía tener para detectar las obras de arte, de ese sexto

sentido, esa intuición para percibir lo genuino, lo valioso, algo tan necesario en su profesión. Y ahora, ¿tendría realmente un Picasso entre sus manos y con él la posibilidad de arreglar su pasado, su presente y su futuro?

Regresó a la tienda. Leyó de nuevo la explicación del biógrafo y repasó con la mirada las otras obras de la misma época del artista reproducidas en el capítulo. Picasso, incluso con sus peculiaridades, estaba dentro del estilo *fauve* del París de entonces, igual que el cuadro: cada nueva mirada a la obra del artista daba más alas a su tesis.

Jules contestó finalmente a su llamada; era de noche, pero Madame Claudel aún estaba en la tienda, incapaz de tomar decisión coherente alguna, ni siquiera la de volver a casa. Cuando habló con su hijo y éste le corroboró lo del número 63, ella ya había autenticado el cuadro en su mente. Le desveló pues a su hijo lo que daba ya por refrendado y bendecido: la autoría del óleo de los caballos blancos que él y su novia se habían llevado hacía un tiempo con tanta despreocupación.

Ambos decidieron que, con el fin de no arriesgarse a tener la pieza en casa, Jules contrataría una caja de seguridad en el banco con el que trabajaba, en Parade Platz, para guardarla allí. Su mujer, Dora, administrativa como él y acuarelista de fin de semana, no tardó en llenar el hueco que había quedado en la pared con una de sus creaciones: un bodegón con dos racimos de uva y una raja de sandía. Y Jules, por su lado, dejó bien claro

a su madre que iba a tener que ser ella quien se ocupara de que se reconociese oficialmente el cuadro como obra de Picasso.

—Tendrás que lograr tú la certificación . Yo no voy a poder dejar el trabajo para estar yendo y viniendo de Zúrich a París.

La vida de Madame Claudel se convirtió en un rosario de discusiones consigo misma durante los siguientes diez días. Aquello que parecía fácil no lo era. Alternativamente conjeturaba sobre la necesidad de contratar a alguien para que llevara a cabo un asunto tan complejo como el que le iba a ocupar o bien sobre emprender la aventura ella sola. Lo que a primera vista parecía la decisión más responsable, es decir, encargar el cometido a algún especialista, acabó al final descartado: su desconfianza excedió su sentido de la responsabilidad. Madame Claudel no era precisamente cobarde, ni tampoco especialmente sensata. Jules, que la conocía bien, invocaba la necesidad de no perder de vista que tenían entre manos un asunto que era, como mínimo, delicado.

—Mamá, se trata de vender un Picasso, no una porcelanita inglesa, piénsalo bien. Tendrías que contratar a alguien especializado —la reñía cada vez que llamaba, preocupado.

Estaba sobre el tapete el enfoque inicial del plan que deberían seguir. La naturaleza impulsiva y poco diplomática de ella se topaba con la aparentemente más prudente, pero en realidad algo paranoide, de Jules, quien le recordaba que las piezas de esa envergadura las manejan unos pocos, muy poderosos, y que

éstos no iban a permitir tan lindamente intromisión alguna en su mundo. No iba a ser nada sencillo penetrar en ese club de privilegiados que mueven los hilos del gran mercado del arte. Había demasiado dinero en juego, no cabía la improvisación. Pero esa faceta de Madame Claudel de profunda candidez, que la impulsaba a emprender hazañas quijotescas, empezaba a ensombrecer a la más conservadora de Jules, quien seguía hablando de terrenos resbaladizos, peligros ocultos y corrupciones, poniendo toda clase de trabas y oponiendo todo tipo de críticas a los planes de combate de su madre. Sin embargo era ella la que siempre tomaba la iniciativa cuando se trataba de poner manos a la obra, y esta vez no iba a ser la excepción. Jules acabó cediendo.

Consiguió la anticuaria el teléfono de Maya, la hija mayor de Picasso, a través de André, un galerista amigo suyo. Maya Picasso certificaba los cuadros del pintor. Madame Claudel, a pesar de las reticencias de su hijo, quien aún le repetía que la prueba del número en el dorso era fehaciente para ellos, pero podría no serlo para la familia Picasso, estaba pletórica de entusiasmo y convencida de que iba a ser capaz de contagiárselo a cualquiera. Lograr el certificado no podía ser tan complicado.

Maya Picasso era una mujer sin duda paciente, no podía ser de otro modo dada la cantidad de llamadas telefónicas relacionadas con la obra de su padre que tenía que atender al año. Muchas de ellas del mismo tipo: un “auténtico” Picasso, con o

sin firma, que urgía certificar. Aunque amable y profesional, ella interponía siempre una prudente distancia, actuaba con enorme cautela, se tomaba su tiempo y estaba predispuesta en contra por pura lógica. Siempre pedía que previamente enviaran una fotografía de la obra para poder estudiarla. No podía recibir a todo el que telefonara.

Madame Claudel quería enseñarle el cuadro en persona, e insistía. En cada una de sus llamadas se topaba con un “llame más adelante, en estos momentos la señora está ocupada” o “deje usted su teléfono que ya la llamaré”, característicos de la persona obligada a la renuencia por su posición, pero lo suficientemente educada y respetuosa como para querer atender a todo el mundo.

Transcurrió tanto tiempo, que Madame Claudel llegó a descartar la posibilidad de llegar a conseguir la cita; el despliegue inicial de energía con el que había emprendido el proyecto se había ido convirtiendo en desesperanza y frustración. Cada vez quedaba más patente la insuficiencia de recursos de la anticuaria —la misma insuficiencia que habría tenido cualquier persona normal y corriente— para poder transmitir lo que a ella le parecía tan evidente, tan razonable. Y tras más de un año de intentos fallidos de acceder a la hija de Picasso en persona, se enteró de que André, su amigo galerista, tenía que ir a visitarla en breve para un asunto propio. Le planteó el asunto, le prometió una compensación y él aceptó llevar personalmente el

cuadro a Maya para que estudiara la posibilidad de conceder el certificado de autenticidad.

1899 – *ELS QUATRE GATS*

ERA INVIERNO. Barcelona se encontraba conmocionada porque su puerto acababa de recoger a los supervivientes de la que había sido la mayor derrota naval de la historia moderna. Estados Unidos había hundido todas las flotas nacionales en aguas de las últimas colonias, Filipinas y Cuba. Más de cincuenta mil soldados españoles habían muerto en aquellos enfrentamientos, y los pobres veteranos supervivientes padecieron el patético final de ese episodio, abandonados a su suerte en el puerto de la Ciudad Condal, por culpa de las crisis internas del gobierno que habían sumido a España en un ambiente de creciente caos y desconfianza.



Los supervivientes en el puerto de Barcelona
Dibujo de Ramón Casas

El conflicto había provocado el hundimiento de la industria, en su mayor parte catalana; las importaciones habían disminuido drásticamente. La reacción no se hizo esperar; el comportamiento de más que dudosa eficacia de las clases políticas en Madrid puso en movimiento a los estamentos que

sustentaban el poder en las cuatro provincias catalanas y avivó, de paso, el fuego nunca extinguido de las ansias catalanistas de sus ciudadanos, que cada vez estaban menos de acuerdo con la monarquía y el gobierno central. La letanía de desacuerdos alcanzó cotas máximas y la burguesía catalana fundó lo que se formalizó un año después como el partido político de La Lliga, que iba a abogar por la unión de las cuatro provincias y promover las corrientes autóctonas culturales. No se trataba de una formación que persiguiera cambios profundos en la estructura social del país, puesto que en su retórica se incluían la defensa y salvaguardia de los valores tradicionales, pero sí aspiraba a conseguir algunos cambios económicos y, sobre todo, culturales. Cuando pocos años después, y con el respaldo mayoritario del electorado catalán, pudo influir en el gobierno central mediante varios diputados e incluso algún ministro, desplegó desde el principio la fuerza y contundencia necesarias para marcar las pautas diferenciales con el resto del país.

El Modernismo había empezado a dar muestras de convertirse en una tendencia que marcaría época, y sus manifestaciones externas eran evidentes; tanto en el mundo de la pintura, la escultura o el diseño, como en el teatro y la arquitectura, fue adquiriendo más y más influjo, sobre todo en Barcelona capital y provincia. Pronto la ciudad se convertiría en un importante enclave de intelectuales y artistas. Especialmente la pintura y la

escultura catalanas vivían un particular renacimiento después de siglos de mediocridad desde la época gótica.

Hacia dos años, en el mes de junio, se había inaugurado *Els Quatre Gats*: la emblemática cafetería-cabaret-restaurante-galería de la Ciudad Condal. *Els Quatre Gats* se convirtió desde el primer momento en el centro de la vida cultural y artística. El establecimiento, que ocupaba toda la parte baja de un magnífico edificio del arquitecto Puig i Cadafalch, por su ubicación en lo que entonces era el centro neurálgico de Barcelona, el barrio gótico, resultó desde el principio un lugar idóneo para que los artistas —sobre todo pintores— más conocidos de la ciudad lo escogieran como punto de encuentro.

Fue Miquel Utrillo, padre del impresionista francés, quien sugirió la idea a Pere Romeu, cuando éste trabajaba en *Le Chat Noir* parisino, de abrir un establecimiento similar en Barcelona. Además, el marco que constituía el edificio de Puig i Cadafalch de espectacular estilo neogótico, con sus magníficas arcadas en la planta baja, era un escenario sobradamente adecuado para tal proyecto, y Barcelona siempre había mirado hacia París con reverencia. Romeu, ante un proyecto tan arriesgado como sugestivo, llegó a decir que en España ese tipo de negocios no podían funcionar como en Francia.

—Hagámoslo, pero no sé si tendremos mucha clientela. Vendrán cuatro gatos por el local.



Interior de *Els Quatre Gats*

De su agorera declaración salió el nombre con el que después lo bautizaría. El proyecto, tanto de la habilitación de las instalaciones como de la decoración, fue costeado en gran parte por el banquero Manuel Girona y, en menor medida, por el pintor ya entonces reconocido Ramón Casas. Profusamente adornado con lo que en su momento se consideró una abigarrada mezcla de estilos, el establecimiento sería posteriormente catalogado como paradigma modernista. Mucha madera oscura

—tanto en las vigas vistas como en el mobiliario—, abarrocadas molduras de yeso, azulejos valencianos multicolores a modo de zócalo, recargadas lámparas de hierro forjado y profusión de cuadros y adornos. Destacaba un mural pintado al óleo por Casas que representaba un tándem, la bicicleta para parejas, con sus dos tripulantes vestidos de ciclistas (el propio Casas y Pere Romeu), jalonado por una inscripción que decía: *Per anar en bicicleta no es pot dur l'esquena dreta (Para ir en bicicleta no se puede llevar la espalda derecha)*. Con la llegada del automóvil realizó más tarde otro mural, también con el retrato de ellos dos, pero esta vez en coche y pertrechados con un atuendo más sofisticado.

En ambas obras se había insinuado un Ramón Casas de estilo rompedor, muy representativo de la época que se estaba viviendo en la Barcelona de esos años, una mezcla de modernismo y modernidad. Revelaban a un Casas rebelde, innovador, que luego no pareció querer continuar por ese camino, bastante más áspero que el de los elegantes y suntuosos cuadros que tanto éxito le estaban —y le continuarían— proporcionando.

Se formó pronto en el local un grupo de asiduos, casi todos alrededor de los treinta años, que constituían el meollo de la aristocracia artística del país. En el grupo se encontraba Santiago Rusiñol, perteneciente a una de las familias patriarcales catalanas, que en aquellos momentos era quien gozaba de más

fama como pintor, además de Utrillo, el propio Romeu, Casas, Joaquim Mir, Ramón Pichot e Isidre Nonell, entre otros.

Algunos de ellos, aunque parecían haber alcanzado un lugar de privilegio, estaban ahí sólo porque pertenecían al grupo. La repercusión que tuvo su obra nunca traspasó el ámbito más local. Destacaba Mir, el gran pintor de Tarragona, por la elegancia de sus paisajes impresionistas, y también Nonell, el pintor de los desheredados, mucho más tenebroso y sibilino en sus composiciones. Los temas de este último giraban siempre alrededor de la miseria, de los personajes marginados. Su pintura reflexiva, de rasgos expresionistas, tuvo más tarde, precisamente por la originalidad de su mirada sobre las clases desfavorecidas, cierta influencia entre artistas más jóvenes, tanto en España como en Francia.

Los estudiantes de Bellas Artes miraban como a dioses a estos personajes de aire sofisticado e intelectual, tan asentados en el ambiente artístico de la ciudad. Resulta difícil de entender que artistas de sólo treinta años, o poco más, fueran considerados por la sociedad de aquel momento como verdaderos oráculos. Suele ser un fenómeno propio de países jóvenes, y es que Cataluña acababa de experimentar un resurgimiento drástico, tanto social como culturalmente, y no miraba hacia atrás. Gracias a la ruptura con el pasado, ese nuevo grupo de creadores ocuparon para las generaciones venideras las sillas de referencia que estaban tristemente vacantes.

Casi recién inaugurado, se organizó en el establecimiento una primera exposición de pintura con Rusiñol y Casas como estrellas, junto con obras de todos los demás. De ese primer impulso, y a raíz de su éxito, surgieron otros muchos proyectos. *Els Quatre Gats* aunó una variedad de disciplinas que iban floreciendo a tenor de los estímulos de sus creativos parroquianos. Además de las exposiciones de arte, se organizaban sesiones de sombras chinescas, conferencias, conciertos, recitales e incluso



Menú de *Els Quatre Gats*

representaciones infantiles. Romeu, el propietario, lideró asimismo la publicación de una revista artística y cultural.

Al grupo de artistas ya consagrados que frecuentaban *Els Quatre Gats* desde su inauguración se había unido otro, también nutrido, de artistas más noveles entre los que se encontraban Carles Casagemas, Manel Pallarés, el escultor Manolo Hugué, Jaume Sabartés, los hermanos Junyent y los hermanos Cardona. Formaban parte de la joven intelectualidad izquierdista de la época, aunque algunos de ellos no eran sino vástagos rebeldes de la burguesía catalana.

Fueron los hermanos Cardona quienes un buen día comentaron que habían conocido a un tal Pablo Ruiz Picasso, amigo también de Manel Pallarés, y querían introducirlo en la peña. Explicaron que se trataba de un joven estudiante de pintura, oriundo de Málaga y cuya familia estaba afincada desde 1895 en Barcelona. El padre de Pablo, don José, se había establecido en la Ciudad Condal con la esperanza de mayores oportunidades profesionales como profesor de Bellas Artes y, si se terciaba, como pintor.

Pablo, un joven inquieto, provisto además de una desaforada energía desde la adolescencia, emprendía escapadas a lo largo de la geografía de España en busca de nuevos horizontes; estaba ansioso de independizarse. Acababa de pasar una larga temporada en Madrid, donde por lo visto no encontró lo que deseaba. Gracias a su amigo Pallarés, quien al regresar a Ca-

talunya se lo llevó a su pueblo tarraconense de Horta de Sant Joan, Pablo pudo calmar momentáneamente el desasosiego que le había provocado lo que interpretaba como un fracaso en la capital. Pallarés quiso que descansara, pintara y se olvidara de su decepción; aunque unos años mayor que Pablo, lo conocía bien porque había sido su condiscípulo en la Llotja, donde ambos habían coincidido en las clases de dibujo.

A su retorno del periplo Madrid-Horta, Pablo se matriculó en el Círculo Artístico, un centro cultural en el que podría pintar con más libertad que en la Llotja, donde la formación era totalmente academicista. De la mano de los Cardona y de Pallarés empezó a frecuentar el grupo de *Els Quatre Gats*, el lugar en el que había curioseado con reverencia dos años antes, cuando sólo tenía quince, por la fama que había alcanzado como punto de reunión indispensable de todo bohemio que se preciara.

Su incorporación a la feligresía del local fue muy espontánea. Congenió rápidamente con todo el grupo de artistas, aunque era el único no oriundo de la tierra. Nunca se estableció con él ninguna barrera cultural desde un grupo, de hecho, tan homogéneo; su adaptación fue rapidísima. Él era un joven de firme autoestima: provenía de una familia estructurada en la que el padre, Don José, había siempre alentado el talento creativo que su hijo mostraba desde pequeño. La fuerte personalidad de Pablo se impuso en el cenáculo de *Els Quatre Gats*. Ensambró incluso al egocéntrico Manolo Hugué, el escultor, que

con sus atuendos estafalarios, de paladín de la moda según su propio criterio y de dandismo trasnochado a los ojos de los demás, se creía el gallo del corral.

Jaume Sabartés, otro de los contertulios, quedó desde el primer día cautivado por la personalidad del joven malagueño de ojos sagaces, por su fuerza, por su creatividad. Sabartés no era pintor, como la mayoría del grupo, sino que hacía sus pinitos como escultor y poeta. No llegó muy lejos ni en un campo ni en el otro, pero unos años más tarde se convertiría en el mejor amigo y fiel secretario de Pablo Picasso. Y no fue el único en sentirse atraído por el joven artista: Carles Casagemas se había quedado también prendado de él. Ambos congeniaron desde el primer día porque sus personalidades eran muy diferentes pero en cierto modo complementarias, y esto se puso de manifiesto desde el principio.

Pablo era vital, egocéntrico, viril, carismático, con una energía y una ambición desbordantes. Carles era inestable, retraído, idealista, extremadamente sensible, poeta. Y las pinturas de ambos, también prácticamente contrapuestas: la de Pablo, de trazos decididos y expresionistas, cambiante, típica de un experimentador nato de los que en cada cuadro manifiestan una nueva inquietud, una nueva búsqueda; la de Carles, de trazo mucho más controlado, más dubitativo y delicado.

Su amistad se fue afianzando.



Portada de la revista *Quatre Gats*

ANDRÉ FUE A VISITAR A MAYA PICASSO, tras comprometerse con Aurélie Claudel a mediar en el intento de obtener un certificado de autenticidad del cuadro de los caballos blancos que ella había comprado hacía cerca de cuatro años y que atribuía con mística vehemencia y total convicción a Pablo Picasso. André aceptaba plenamente esa posible autoría, nunca se planteó que pudiera tratarse de un montaje rocambolesco de su amiga, porque la conocía bien y confiaba en su criterio. Después de examinar la letra “n” y el número 63 inscritos en el dorso del bastidor, consideró, como Aurélie, que eran prueba incuestionable y suficiente de que se trataba del cuadro de Picasso de la primera exposición en París titulado *Don Tancredo*. En medio de las obligadas recomendaciones y de los datos que debía transmitir a Maya, le

había narrado su amiga una confusa historia sobre un tal Don Tancredo, motivo del título, quien por lo visto era un personaje legendario del casticismo español. Lo más probable, siempre según ella, era que se tratase de la figura semioculta que se apreciaba entre los caballos blancos.

Ya se sabe que Picasso pintó en sus comienzos una gran profusión de temas sobre su país. Sea como fuere, había formado parte del grupo de pintores expresionistas que pululaban por París a principios del XX, que era donde había situado Aurélie el cuadro desde un principio. Ciertamente pensó antes en Valtat o Derain, pero desechó ambas candidaturas al descubrir la significación de ese número 63 en el dorso del bastidor.

Aunque a lo largo de la conversación trató André de mostrarse convincente por lealtad a su amiga, Maya no manifestaba emoción alguna. Se encargó, eso sí, de examinar la pieza con mucha atención; observó con detenimiento las pinceladas, el bastidor, el tipo de tela, los clavos. Pero André la notó más bien comedida y decididamente nada entusiasta. Tal como esperaba, todo hay que decirlo. Él tenía ya formada una opinión sobre Maya como persona franca y honesta, pero también cauta, y nada en su actuación de esa vez le hacía sospechar que hubiera cambiado de registro. Ella le comentó que esa misma tarde la visitaría Palau i Fabre, un escritor amigo suyo de Barcelona al que creía conveniente enseñarle el cuadro.

—Es uno de los biógrafos de mi padre. Prepara un nuevo libro y tiene unas consultas que hacerme. Le pediré su opinión.

El escritor del que hablaba Maya había dedicado su vida al estudio de la obra del maestro, al que consideraba el más importante de la historia de la pintura, y se le tenía por un experto de esa primera etapa. Ella le mostraría el cuadro e indagaría sobre el título que figuraba en el catálogo, *Don Tancredo*. Quedó muy claro su empeño en recalcar que a veces se tardaba años en poder certificar una pieza, que no podía hacerse hasta que surgieran suficientes evidencias, como, por ejemplo, algún boceto preparatorio. No obstante, le adelantó a André, y no pareció que lo hiciese simplemente para no despedirle sin algún comentario positivo sobre el cuadro, que también ella lo percibía como obra de algún gran pintor por la fuerza que emanaba de él, pero que, desde luego, eso no era suficiente para adjudicárselo a su padre.

No vio André que se abrieran grandes perspectivas con esa afirmación, pero era mejor que nada. A lo mejor se conseguía algún dato nuevo que ayudara a Aurélie. Y no se lo pensó dos veces, a pesar de que la anticuaria se había mostrado reacia a que dejara la pieza allí. La propuesta de Maya era razonable y, de todos modos, si no la aceptaba tenía el “no” asegurado. Por otra parte, conocía a Maya lo suficiente para saber que el cuadro estaría en buenas manos, y era de agradecer que hiciera esa excepción, puesto que ella se negaba siempre a retener en casa

las obras que le llevaban para examinar. Además, iba a ser sólo cuestión de horas, porque esa misma tarde tendrían la respuesta.

André se dirigió enseguida a la tienda de Aurélie Claudel para contarle cómo se había desarrollado la entrevista y para que no pensara que no había suficiente interés por su parte. Iban a conocer enseguida la contestación de Maya, con lo que ni siquiera tuvo que apelar a una paciencia que sabía ya agotada en la anticuaria. Y esa misma tarde recibió la llamada de Maya: lamentablemente no creía que el cuadro de los caballos pudiera ser el *Don Tancredo*. Palau i Fabre, cuando tenía dudas respecto a una obra, se encerraba con ésta en una habitación e intentaba concentrarse en la imagen, un ritual que, decía, no solía fallarle. En esta ocasión el resultado había sido un “no” rotundo. Y con esa negativa revalidaba su propia teoría respecto a la obra desaparecida de Picasso, expresada hacía unos años en el libro *Picasso vivo - infancia y juventud de un demiurgo*: “El título es tan concreto y tan concreta la alusión a una modalidad de la tauromaquia (el hombre que se coloca en lo alto de un pedestal, solo, en medio de la plaza y permanece inmóvil como una estatua permitiendo que el toro se le acerque), que optamos por dejar en blanco este número, en tanto no aparezca un cuadro de fecha y tema válidos.”

La iconografía del cuadro de los caballos blancos no respondía obviamente a aquella descripción. Dando el asunto por

concluido, Maya le pidió que recogieran el cuadro, no sin añadir que a veces surgen evidencias inesperadas, y que la avisaran si llegaba el caso.

Madame Claudel, que ya había asimilado que se trataba de un Picasso y que era el tipo de persona que se indignaba ante las sinrazones, especialmente si se cometían en relación con ella, se agarró como a un clavo ardiendo a la mención por parte de Maya sobre la calidad del cuadro y la posible progenitura del mismo por parte de algún pintor importante, y presionó para que reflejara por escrito su opinión.

Esa actitud la descalificó a los ojos de Maya, que consideraba haber actuado siempre sin doblez y con respeto, y juzgó inadmisible el acoso de la anticuaria. A través de contumaces burofaxes —a los que Maya no se dignaba contestar—, la instaba reiteradamente a plasmar su opinión de ese día. Cuando Maya recibió la tercera o cuarta comunicación conminándola de nuevo, esa vez por parte de un bufete de abogados en representación de la anticuaria, se molestó y dio orden a los suyos de zanjar el tema. La respuesta fue escueta: simplemente hacía constar que “la opinión de la señora Maya Picasso había sido meramente orientativa”.

Esos intensos ramalazos de exigencia por parte de Madame Claudel acabaron causándole un enorme perjuicio. Dos posteriores intentos para el reconocimiento de la pieza, que hizo con acreditados expertos en Picasso, uno local y otro de Estados

Unidos, resultaron también fallidos. Tanta incompetencia por su parte respecto a Maya, con aquellas interpelaciones fuera de tono, le habían proporcionado a ésta motivos suficientes para poner punto y final al asunto sin sentimientos de culpa. Si la presión a la que la había sometido era obviamente absurda, la respuesta no fue menos obviamente lapidaria, y con ella Maya cerraba la puerta a cualquier futuro requerimiento sobre el cuadro.

A PABLO PICASSO LE RESULTABA CARLES CASAGEMAS más interesante intelectualmente que los otros compañeros de la tertulia. Apreciaba además la admiración que despertaba en él y el hecho de que Carles nunca tuviera problemas de dinero y pudiera permitirse ciertos lujos que compartía despreocupadamente con los demás. El aspecto de Carles, que a pesar de su altura era frágil, ese mentón huidizo, su extremada delgadez, le daban una apariencia muy acorde con la imagen que quería proyectar de sí mismo, la de un artista romántico o simbolista. Manolo lo llamaba “Chopin”. Su uniforme, su sello de distinción, lo constituían una levita negra y el cuello de la camisa blanca exageradamente alto que sobresalía. Esa peculiaridad del

cuello de la camisa era frecuente objeto de bromas por parte de Pablo, cuyo atavío habitual era mucho más desaliñado.

Carles, nacido tardíamente —era veinte años menor que sus hermanas— en el seno de una familia pequeñoburguesa, era el garbazo negro de la misma, el niño consentido, el *enfant terrible*, el liberal, el bohemio. Su padre era el cónsul de Estados Unidos en Barcelona. A sus diecinueve años, Carles había interrumpido hacía poco la carrera militar, concretamente en la Marina. Su paso por ella lo había familiarizado con el manejo de las armas. A raíz del conflicto de la guerra de Cuba y del enrarecimiento de las relaciones con Estados Unidos, su familia lo forzó a abandonar la carrera. Carles, que siempre se mostró como un joven acomplejado y contradictorio, tuvo una penosa integración en la vida civil; volvió a ésta con un proceder que hubiera resultado completamente impensable cuando estaba en la Marina. Su carácter extremista lo llevó a adoptar actitudes diametralmente opuestas a las que se hubieran esperado de él, y para sorpresa de los que lo rodeaban empezó a mostrarse excéntrico, desorganizado, imprevisible.

Como solía hacer cada fin de semana, Carles había reunido a sus amigos, los contertulios de *Els Quatre Gats*, en el estudio que sus padres acababan de habilitarle en el mismo edificio donde vivían. Uno de aquellos domingos, Pablo se quedó a comer con la familia Casagemas, y luego Carles y él se instalaron en el estudio para esperar al resto del grupo. Arrebatado por su

propia vehemencia, Carles se propuso aquella tarde hacer partícipe a Pablo de la más grande de sus pasiones: la poesía simbolista.

—Quiero leerte uno de los poemas de las *Douze chansons* de Maeterlinck. Conozco toda su poesía de memoria. Estoy seguro de que te apasionará como a mí —Carles se distinguía de los otros nuevos amigos de Pablo por esas actitudes un tanto estrafalarias que reforzaban su aureola de extravagante.

Lo miró y deseó profundamente que Pablo entrara de su mano en ese mundo del escritor belga, adoptó una actitud dramática para empezar a recitar y no dudó en recurrir a cierta grandilocuencia para convencer a su amigo. Quería compartir con él su fervor por el artista al que consideraba el abanderado del simbolismo. Tras leerle el poema, transpuesto, casi agónico —se lo había tomado muy en serio—, le dijo:

—Me he quedado atrapado en su mundo. Maeterlinck me ha descubierto facetas de la vida que hasta ahora ignoraba, riquezas que me permiten gozarla por primera vez. De hecho, se puede decir que he aprendido a ver la vida con otros ojos.

Pablo, incluso desde su perspectiva de joven ambicioso que no perdía nunca la realidad de vista, poseía la penetración y la sensibilidad de todo artista genuino necesarias para aprender rápidamente a buscar nuevos significados a cuanto lo rodeaba, a comunicarse con todo lo que expresase vida en torno a él, con todo lo que significara un motivo de emoción. En cierto modo

le impresionó la solemnidad de la actuación de su amigo, pero no se sintió tan próximo como él a esa vertiente de Maeterlinck que interpretó en aquel momento como un exceso de preciosismo.

El arte de Pablo Picasso tuvo siempre como sello distintivo el eludir, justamente, el preciosismo. No había habido, ni hubo después, ningún intento de ornamentación en la iconografía de su obra. Fue fiel a un arte marcado por el impulso, un impulso muy masculino y austero en el que cualquier realce hubiera descalificado la propia naturaleza del mismo. De la poesía de Maeterlinck pudo apreciar, eso sí, desde ese primer encuentro con su obra de la mano de Carles, ese mundo insólito y sorprendente por el que se reconocía al escritor. Quizá porque podía valorar con facilidad lo que contenía de nuevo o porque, como cualquier artista joven de aquel momento, tendía a considerar como importante cualquier cosa que se saliera de lo habitual, independientemente del grado de comprensión al que llegase.

Carles, en cambio, nunca había sido demasiado amante de la realidad, de su entorno. Sus complejos y rarezas no le dejaban integrarse del todo ni en su propia familia ni en el círculo de amigos. Experto en automarginaciones, iba camino de una cada vez más inevitable soledad, aunque, desde luego, muy a pesar de una parte importante de sí mismo que ansiaba encontrar un alma gemela con la que compartir, por ejemplo, momentos como aquéllos, de frenético amor por la literatura.

—Lo que me entusiasma del mundo de Maeterlinck es la parte mística —se puso a reflexionar sobre lo que acababa de decir y rebuscó en su mente la forma más fidedigna de expresar esa aparente contradicción del escritor que él sentía tan propia. Aunque parezca un contrasentido, como buen simbolista, el suyo es un misticismo imbuido de legítimo desprecio por todo espíritu religioso.

Se enorgulleció de su alegato porque además era auténtico: él se identificaba con esa paradoja: le explicaba su constante necesidad de conciencia superior tal como él quería interpretarla,



Pablo Picasso, Ángel F. de Soto y
Carles Casagemas en Barcelona

incluso ante la más ineludible realidad cotidiana, y le proporcionaba excusas para aceptarse dentro de ella.

Ese día, cuando hubo llegado el resto de amigos intelectuales de *Els Quatre Gats*, Carles interrumpió la lectura de poemas, quizá porque deseaba salvaguardar para él, para su recuerdo, esos momentos de goce espiritual que había sentido junto a Pablo. Y para seguir la costumbre instaurada en las tertulias de dar rienda suelta a sus diversas pasiones, decidió que aquella tarde les propondría algo nuevo.

La semana anterior habían debatido sobre el arte gótico catalán. Surgieron muchas teorías, unas más interesantes que otras. Las de Manolo, a juicio de Carles, completamente estúpidas. Luego él, a solas, durante toda la semana, había seguido analizando e intentando explicarse a sí mismo las razones de la aridez artística que se había adueñado de Cataluña desde aquella lejana época, espléndidamente creativa, hasta la que estaban viviendo en aquel momento que era la de un movimiento revulsivo, iniciador de nuevas tendencias, innovador en definitiva. Y se había percatado de que muchos artistas jóvenes estaban inspirándose en aquel período dorado del gótico, paradójicamente para romper moldes y salir de la inopia. Él buscaba su lugar, como escritor y como pintor, dentro del movimiento y había empezado a practicar una técnica de dar al papel, tanto al de sus escritos como al de sus dibujos, una apariencia de papiro gótico avejentado por el tiempo.

—Vamos a hacer dibujos y les daremos luego una pátina para que parezcan antiguos —propuso.

Se dedicaron con entusiasmo a la nueva técnica a la que llamaron “freír dibujos”, y que más tarde se supo que repitieron en multitud de ocasiones. Parece ser que no se trataba en absoluto de freír el papel como se ha llegado a decir, sino de aplicarle un acabado a base de ámbar o de resina de dammar.

El resto de la velada la ocuparon, como en tantas otras ocasiones, en desarrollar un tema de carácter artístico, político o filosófico, que escogían al azar: cada uno de ellos depositaba dentro de un cuenco una papeleta doblada en la que previamente había escrito su propuesta para el día, y luego una mano inocente cogía una sin mirar. El punto culminante del coloquio venía cuando preparaban, para acompañarlo, el ineludible *cremat*, una mezcla de café muy caliente y abundante coñac, que luego quemaban con solemnidad y sorbían con cañitas, todos del mismo recipiente.

Al final de la tarde, tras hacerse de rogar por sus compañeros, pero sobre todo por Pablo, les leyó Carles la nueva prosa poética que había escrito. Unas páginas de elucubraciones sobre sus sueños en las que estaba trabajando para darles forma de poema. No lo tenía aún listo pero les anunció que se lo leería la semana siguiente. Pablo lo estaba observando, y él adivinó en su mirada que volvería a hablarle de ese tema, que había logrado despertar su curiosidad. Eso lo llenó de satisfacción. Le llegó el

turno a Pablo de comunicar un logro personal para su futura carrera como artista, y lo hizo con un toque de indolencia en la voz:

—La revista *Juventut* va a reproducir uno de mis dibujos en el próximo número —se quedó mirando a Carles—. Tú podrías acabar de pulir uno de los escritos, este poema, por ejemplo, y yo te presentaré a los editores de la revista para que te lo publiquen.

Acabaron aquel domingo como solían hacerlo: entonados por el *cremat* y cantando himnos catalanistas y separatistas.

Pablo, que nunca fue un solitario, que siempre buscó y apreció la compañía de sus amigos, que la disfrutó con la vitalidad que lo caracterizaba, se había integrado en el grupo con evidente rapidez y espontaneidad.



Portada de la revista *Joventut*

1999 — ZÚRICH

ÓSCAR SE ENCONTRABA A SOLAS EN EL DESPACHO de su casa con la foto del cuadro sobre su escritorio y el eco de la promesa que había hecho a Madame Claudel de estudiar bien el caso, hacer alguna gestión inicial y contestarle luego si aceptaba o no el encargo. En su fuero interno tenía claro que sí lo aceptaría, que si no descubría algún fraude por parte de ella, situación que se vislumbraba como poco probable, lo aceptaría. A lo largo de la reunión en el hotel de la calle Balmes, había ido creciendo en su interior la sensación de que tenía ante sí una empresa que prometía ser algo más que simplemente tentadora y de que si los siguientes pasos —que tenía que planear con cuidado— daban su fruto, el resultado iba a aliarse con lo que su instinto ya le anunciaba a gritos: lo más probable es que tuviera en sus manos

una gran obra y la estimulante responsabilidad de probar que así era. La estimulante responsabilidad de la vida de Óscar se cifraba en empresas de ese tipo: demostrar la autenticidad de las obras de arte. La autenticidad de otros aspectos de la vida era un campo de estudio que había dejado fuera de sus competencias.

Empezó consultando con entusiasmo varios libros sobre Picasso que tenía en su biblioteca. Sería necesario empaparse de todo lo referente a su época más temprana; si el cuadro pertenecía, tal como aseguraba Madame Claudel, a la primera exposición que hizo el pintor en París, eso lo situaría en 1900 o 1901, en cuyo caso podía haber sido pintado en Barcelona o al llegar a Francia. Le parecía recordar que Picasso había pasado también en Madrid unos meses... Tendría que estudiar todo lo referente a ese período del pintor; cualquier dato podía ser importante para verificar la autenticidad de la obra.

No era la primera vez que se topaba con un asunto de envergadura que implicara además resolver enigmas o sortear complejos obstáculos. De hecho, el último encargo que había recibido antes que éste se estaba transformando en una experiencia durísima que le había puesto a prueba incluso consigo mismo. Sabía que en el terreno del comercio del arte no se puede andar con chiquitas; la competencia es atroz y para sobrevivir hay que tener los pies bien asentados sobre la tierra. En ocasiones, cuando tenía que enfrentarse a uno de esos casos complicados, dudaba de su propio sentido de la realidad,

se daba cuenta de que ciertas acciones que emprendía acababan teniendo para él un significado distinto que para la mayoría de los que se movían en ese campo, pero se había ya acostumbrado a esas luchas internas.

Ese asunto aún por resolver era un caso abierto en el que tenía como adversario a un auténtico coloso, uno de los museos más importantes del mundo. El cliente al que él representaba poseía lo que aparentemente era el óleo original de un destacado pintor del siglo XVIII, cuya copia estaba colgada en el museo y dada por buena desde hacía muchos años. Este tipo de trabajos, durísimos, o desmoronan o curten. Óscar acababa de pasar por el proceso mental de vencer sus aspectos demasiado ingenuos y, con ellos, la lógica tentación de amilanarse, de darse por vencido; una tentación que estaba siempre ahí presente como el camino más fácil.

Sus intervenciones en otras relevantes transacciones comerciales, como las que había llevado a cabo con varias piezas del gótico catalán que había vendido últimamente a coleccionistas, le habían supuesto también arduos estudios previos; había en el mercado demasiadas buenas falsificaciones que sortear si el objetivo era mantener una carrera profesional limpia de fraudes. Precisamente porque tenía que llegar a fondo en el estudio de cada pieza, era necesario aprender hasta el más mínimo detalle del autor y la época correspondientes. Y, sobre Picasso, Óscar estaba al corriente de lo que comúnmente se conocía de él, pero

no más. Eso, de todos modos, era un problema menor que se solventaba a base de bibliografía y metiéndose de lleno en el tema. Pero si con el estudio previo llegaba a la conclusión de que realmente se trataba del auténtico *Don Tancredo*, el siguiente paso, el de probarlo, iba a ser el complicado.

Era la misma familia Picasso la que extendía los certificados de autenticidad, en particular Maya, la hija mayor. Era también conocido en el mundo del arte que, precisamente porque la familia no cobraba nada por otorgar los certificados, con la obra de Picasso no cabía la posibilidad de que se colaran falsificaciones, y el cuadro aspirante iba, seguro, a pasar por un examen muy estricto que duraba a veces muchos años y debía estar fehacientemente sustentado.

En el caso de la tela que ahora le ocupaba, la de los caballos blancos, se añadía la dificultad de tener que desandar, demoler más bien, todo el sendero de errores que Madame Claudel había recorrido unos años antes, cuando le presentó el cuadro a Maya Picasso sin suficientes pruebas que fundamentaran su autoría. Óscar tenía ante sí el doble trabajo de dismantelar toda la mala impresión anterior y demostrar su autenticidad, convenciendo a la experta de que se había equivocado. Desde luego, hubiera sido mucho más sencillo empezar de cero y no tener que forzar a nadie a que se desdijera. Si, como parecía, ella había dado su opinión y luego carpetazo, ahora iba a ser complicado que se retractase.

El cuadro de Madame Claudel se presentaba pues como un reto de magnitud. Convenía, para empezar, ir a Zúrich a ver el lienzo directamente. Era indispensable, la prueba de fuego. La experiencia le había enseñado que algunas obras ganan y otras pierden respecto a su reproducción en fotografía, y en este caso necesitaba comprobar que la fuerza que desprendía el cuadro no se perdía en el original, que las pinceladas que se percibían en la fotografía tenían la intensidad que había supuesto al verlas así reproducidas. En las obras de cierta textura, como se adivinaba que ésta tenía, es siempre importante ver la pincelada al natural.

Además, Germán de la Torre, el abogado al cual consultaba los pormenores legales de los negocios que llevaba a cabo, y que le había demostrado en más de una ocasión que era un experto en prever problemas, ya le estaba recordando que era imprescindible ir a ver la obra.

—No seas demasiado confiado, tienes que constatar que realmente existe y examinarla a fondo antes de arriesgarte a hacer ningún movimiento. Ya sé que es obvio lo que te estoy diciendo, pero no está de más que te lo recuerde.

Óscar pensó que aprovecharía para examinar el cuarteado que se apreciaba en la fotografía de la tela. Podría constituir un dato digno de estudio: los hábitos del artista en cuanto al uso del óleo, y de la proporción de trementina en la mezcla correspondiente, se traducen con el tiempo en la aparición de

unas grietas de características específicas por su profundidad y su dirección (horizontales, verticales o en diagonal). Todo detalle ayudaría más adelante en la investigación, y, por qué no, la cercanía de la pieza, la contemplación directa, que uno siempre confía en que tenga efectos osmóticos.

A Mario le hubiera gustado acompañarle, pero Óscar necesitaba el apoyo de su abogado porque iban a surgir cuestiones legales que aclarar acerca del contrato que tendría que firmar con Madame Claudel, cuyas condiciones debían pactar previamente en esta entrevista. Le comunicó a Mario que iría con Germán de la Torre porque necesitaba su asesoramiento, y preparó el viaje.

Aterrizaban ambos en Zúrich a las nueve de la mañana de un día seco y ventoso de otoño, con un sol paliducho y tiras de cirros en un cielo limpio de un azul exagerado. Cogieron un taxi en el aeropuerto para que los llevara al centro, a Parade Platz directamente. Germán era, además de su abogado, un buen amigo de Óscar aunque le llevara casi veinte años. No reflejaba su físico la solidez, el rigor e incluso la severidad que constituían los elementos caracterológicos fundamentales por los que era reconocido profesionalmente; su aspecto era como sus maneras, cordial y entrañable. Era un hombre que huía de apariencias excesivas o atuendos afectados, pero no renegaba de su sofisticación intelectual, simplemente decía que la verdadera sofisticación estaba reñida con la jactancia. No le gustaban los

alardes de ningún tipo, aunque estaba, eso sí, muy seguro de su crédito profesional. Óscar disfrutaba con su conversación, siempre sagaz e ilustrada.

Llegaron a la plaza, sede de las principales entidades bancarias de la ciudad. Óscar conocía bien el lugar. Aunque sus padres vivían ahora en el campo, retirados, gran parte de su infancia había transcurrido en Suiza. Por imperativos profesionales del trabajo de su padre, se habían mudado de un país a otro en varias ocasiones, y el más largo de sus destinos, después de París, había sido precisamente Zúrich. Además, no era la primera vez que lo citaban en la ciudad suiza para alguna transacción. Las veces anteriores, todas ellas invariablemente de veinticuatro horas, se había quedado con las ganas de pasear por la ciudad. Tenía buenos recuerdos de los años transcurridos en ella, pero poco tiempo para recorrerla con tranquilidad. Y esta vez no iba a ser diferente, pero la compañía de Germán era siempre un aliado. Germán sabía sacar partido de cualquier situación, hasta de una encorsetada reunión como la que les esperaba.

Habían quedado en el hall del banco con Madame Claudel a las once de la mañana. El edificio del banco daba a la misma plaza, un centro financiero de aire moderno y funcional con edificios de los años cincuenta, sólidos e imponentes a su manera, que respiraban seriedad suiza. Como faltaba una hora, fueron a desayunar a la cafetería Sprüngli, en una de las esquinas de la plaza, y Germán aprovechó para dar un repaso a los

puntos que tenían que tratar. Óscar lo observaba; a él siempre le había hecho gracia esa meticulosidad de su abogado.

—Ya me lo has aclarado suficientemente. Todo va a salir bien, ya verás. Cuando hablé por teléfono con ella no me puso ningún problema.

—Sí, pero no te olvides del tipo de persona que es.

Y esto Óscar lo entendió a la perfección. Dada la idiosincrasia de la anticuaria, su volubilidad y atolondramiento —seductor atolondramiento, pero atolondramiento al fin y al cabo—, no podían dejar ningún cabo suelto que ocasionara futuros problemas.

A las once estaban esperándola en el hall del banco y ella no tardó más de diez minutos en aparecer. Llevaba una versión ligeramente diferente del atuendo lucido en Barcelona en su primer encuentro con Óscar, pero también de corte prerrafaelita, esta vez en tonos verdosos tanto la chaqueta como el pantalón. El peinado ese día era más discreto, pero recogido, eso sí, con la misma espectacular diadema para ordenar su cabello castaño oscuro. Ella los saludó con efusividad y, tal como había hecho la primera vez, empezó a hablarles con su particular atropello sobre lo mucho más excitante que era la vida en París comparada con la de Zúrich. Aunque, les decía, lo que a ella realmente le gustaba era el mar.

—Siempre que puedo me escapo a Argelès, al lado de Perpiñán —seguía con su particular locuacidad, como en la

primera entrevista con Óscar cuando intentaba romper el hielo—. Tengo allí un velero y me encantaría invitarlos algún fin de semana. Podríamos costear por los alrededores.

Mientras conversaba les iba precediendo hacia el fondo del banco donde se encontraban las cajas fuertes. Cogieron un ascensor hasta un piso inferior y, cuando se abrió la puerta, se encontraron ante una inmensa puerta blindada de más de un metro de grosor frente a la cual había un mostrador con cinco empleados, que constituían el filtro, los gestores de todo el papeleo de seguridad que se requería para acceder a las cajas. Uno de ellos los condujo hacia otro ascensor, ya en el interior de la cámara acorazada, y bajaron otro piso más con él. Había estancias y estancias, pasillos y más pasillos con cajas de diferentes tamaños, desde las pequeñas, habituales en cualquier entidad bancaria, hasta unas enormes, del tamaño de una habitación.

Esperaron los dos en una salita privada a que fuera ella con el empleado a recoger el cuadro. A los cinco minutos regresó con un paquete envuelto en papel de seda blanco y fino. Deshizo el envoltorio y descubrió la tela. La imagen era la esperada; no perdía un ápice de la fuerza que ya se percibía en la reproducción que Óscar había visto en Barcelona, todo lo contrario. La examinó con cuidado, observó el trazo rápido y decidido de las pinceladas, tomó buena nota de la dirección y profundidad de las grietas que ya había detectado, y extrajo del borde una pequeña muestra de óleo para encargar una prueba pericial. Allí

mismo, al lado de la pieza, formalizaron de palabra los términos del contrato por el que él tendría la exclusiva de la venta una vez finalizada la investigación y reunidas las pruebas que tenían que conducir a la certificación de la obra. Óscar le pidió a Madame Claudel que le enviara una radiografía de la tela. Era uno de los requisitos indispensables en el protocolo de toda investigación de ese tipo, porque debajo de una pintura puede haber otra diferente que proporcione alguna pista para empezar las averiguaciones.

A la salida del banco Óscar los invitó a comer al restaurante del hotel Glärnischhof donde, dijo, se comía excepcionalmente bien. Pudo disfrutar de la placidez que le otorgaba una momentánea posición testimonial, porque Germán había tomado las riendas de la charla. El almuerzo oscilaba de distendido a tenso en función de los frecuentes altibajos de humor de la vital anticuaria, quien pasaba del triunfalismo eufórico a presionar con demandas y caprichos desmedidos. Óscar sólo intervenía de vez en cuando para calmarla. Tendía a animar a sus clientes con perspectivas hartamente optimistas, quizá como parte de una estrategia para obligarse a sí mismo a cumplirlas. Estaba claro, de todos modos, que ni él ni su abogado iban a estar tranquilos hasta que firmaran el contrato, porque cabía la posibilidad de que Madame Claudel cambiara de parecer en cualquier momento.

Después de comer, al despedirse, ella se fue a casa del hijo y de la nuera, que vivían en la ciudad, y Óscar y Germán de la Torre regresaron al aeropuerto, razonablemente contentos por haber pactado un contrato de exclusiva bastante beneficioso.

—Has conseguido, al menos de palabra, un acuerdo que te favorece para llevar a cabo esta operación, pero no empieces a gastar demasiado dinero en investigar hasta no tener suficientes indicios de que realmente se trata del cuadro en cuestión —Germán cumplía con su obligación, que era la de recomendarle tino y prudencia—. Madame Claudel me parece una mujer encantadora, pero eso de que las apariencias engañan es, por desgracia, una realidad, ya lo sabes.

—Sí, veremos qué se aprecia en la radiografía de la tela que tiene que enviarme, y desde luego pediré también un análisis de la muestra de pintura que he arrancado para confirmar la antigüedad, pero la tela tiene unos cien años, sin duda. Se ve. Y, de todos modos, el cuadro me intriga. Tiene una imagen que es como un imán, me atrae; o sea, que ganas de empezar a investigar sí que tengo.

El siguiente objetivo, por parte de Germán, sería pues el de preparar el acuerdo y, por parte del otro, empezar a empaparse en serio de absolutamente todo lo que se hubiera escrito sobre el Picasso de esa época, unos años antes y unos años después. El punto de partida de las pesquisas de Óscar iba a ser esa primera exposición en París en 1901. Tendría que desplazarse a París, a

Madrid y a Málaga porque la primera fase de la investigación no podía ser otra que la de consultar las hemerotecas en busca de cualquier artículo, ya fuera coetáneo o inmediatamente posterior, que pudiera arrojar alguna luz sobre el *Don Tancredo* de Picasso o su iconografía.

Entre la multitud de biógrafos e historiadores de Picasso, empezó Óscar por los dos que destacaban por su rigor, Pierre Daix y Palau i Fabre, y leyó todo lo que habían escrito sobre el pintor. Encontró además alguna otra crónica del momento. En una de ellas, de las sesenta y cinco obras presentadas, el crítico destacaba sólo tres o cuatro, entre ellas el *Don Tancredo*. Ya en ese momento alguien subrayaba, ya sea por la iconografía o por el título, la originalidad del cuadro.

Cuando inició el estudio del tema, tras acumular sobre su mesa pilas de libros que hablaran de la primera época de Picasso, y antes de haber empezado a digerir las montañas de información que estaba reuniendo, pudo constatar una mención llamativamente reiterada: la del suicidio del amigo íntimo de Picasso, Carles Casagemas. A primera vista, incluso a segunda o a tercera, no parecía que Casagemas tuviera nada que ver con el cuadro. Para cualquiera que se interesara por la vida de Picasso, Carles Casagemas fue, eso sí, su mejor amigo en el año y pico que precedió a la exposición en París, además del acompañante asiduo y fiel de sus peripecias sociales y profesionales, y el causante de la profunda depresión que sufrió el genio a raíz

de su suicidio, tras la cual surgió la época azul. Los biógrafos insistían, porfiaban en la gravedad del hecho y en el efecto que tuvo sobre la obra del joven Picasso.