



EDUARD VALLÈS, *Picasso versus Rusiñol* (catàleg de l'exposició al Museu Picasso), Ajuntament de Barcelona, 2010.

Picasso i Rusiñol coincidiren en un especial interès per la construcció de la seva imatge d'artista i, de retruc, en l'encaix d'aquest en la societat. En realitat, ambdues actituds responien a reflexions de caire personal que, a diferents nivells, acabaren projectant sobre l'obra respectiva. Picasso, amb més de seixanta anys de diferència, s'interessà per dues obres —literàries!— de Rusiñol que abordaven precisament aquestes reflexions i, a més a més, ho deixà reflectit a la seva producció artística. Aquestes obres de Rusiñol són *L'alegria que passa* i *L'auca del senyor Esteve*.

Segons Margarida Casacuberta, «dir que amb Santiago Rusiñol neix, a Catalunya, l'artista modern em sembla una afirmació clara, irrefutable. Rusiñol va saber convertir la seva afició a la pintura en una professió socialment reconeguda». ¹ Un dels aspectes que ens permeten definir Rusiñol com a artista modern és la creació de la seva

¹ Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàg. 5.

pròpia imatge. Durant anys s'havia anat edificant la imatge a través de la seva obra plàstica i literària, totes dues al servei d'una obra que les sobreolava: Rusiñol mateix. D'altra banda, un dels discursos més significats de Rusiñol està relacionat amb el paper de l'artista en la societat. Segons Valentí Fiol, «per a Santiago Rusiñol, aquest tema de la inserció de l'artista en la societat fou, des de bon començament, central en la seva vida i en la seva obra».² Rusiñol desplegà aquest discurs a partir de diverses obres literàries, d'entre les quals *Els caminants de la terra* i *L'alegria que passa*, profundes reflexions sobre l'artista a partir de paràmetres simbòlics. Amb totes les matisacions que es vulguin, quelcom similar succeí amb Picasso qui, en diversos moments de la seva vida, s'interrogà sobre la inserció social de l'artista, sobretot durant el període rosa —i, en menor mesura, durant el blau— quan aquesta pregunta esdevingué central i tota la iconografia que bastí hi estava al servei. De fet, existeixen considerables similituds conceptuals entre l'obra plàstica de Picasso i la literària de Rusiñol en la mesura que totes dues utilitzaren,

² Eduard Valentí Fiol, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973, pàg. 302.

en alguna ocasió, els mateixos paràmetres simbòlics al voltant de la figura de l'artista.³ [...]

Picasso començà a interessar-se per Rusiñol aproximadament quan abandonà la formació acadèmica, és a dir, quan el seu esquema mental ja no era el d'un alumne sinó el d'un artista, bé que incipient. Aquell 1899 coincidiren el final del trànsit acadèmic amb els que podrien ser els primers retrats coneguts de Rusiñol. És en aquest context que l'interès per la figura de l'artista se li feia més pregon encara. La pregunta que cal formular-se a continuació seria: Quin era el patró vigent —i més proper a ell— en el moment en què Picasso reflexionava sobre la seva posició com a artista, un cop inicià la carrera en sentit estricte? Més enllà de l'interès que podien suscitar a Picasso les propostes artístiques de Santiago Rusiñol, sense cap mena de dubte ell representava com cap altre aquest patró. La resposta ens la proveeix la mateixa retratologia picassiana, una eina de primer ordre per mostrar l'interès de Picasso pel personatge.

³ Pel que fa a l'anàlisi d'aquestes similituds conceptuals entre els períodes blau i rosa de Picasso i l'obra de Rusiñol, vegeu E. Vallès, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008, pàg. 28-33.

Prenguem com a exemple dos artistes de l'entorn de Rusiñol i que probablement estaven —parlem només des de l'òptica tècnica— més dotats que ell: Ramon Casas, pertanyent a la mateixa generació, i Isidre Nonell, de la generació més jove. Tot i que Picasso s'interessà per les respectives obres, no podem dir el mateix pel que fa a les seves figures: a penes féu retrats de Casas i Nonell; se'n coneixen poquíssims i no suporten cap comparativa amb els retrats de Rusiñol. Tot plegat denota un interès menor per Casas, però és eloqüent que com a mínim en tres retrats apareguin plegats. És evident que en aquells moments, a Picasso, la figura de Rusiñol li era molt més útil perquè li subministrava una informació que Casas o Nonell —per esmentar un parell de casos— no li aportaven de la mateixa manera: l'embolcall, la imatge de l'artista.

Amb motiu de l'exposició «Barcelona 1900» al Van Gogh Museum d'Amsterdam, Teresa-M. Sala i Juan Carlos Bejarano van dedicar un interessant article a la imatge del creador: «Tots dos [Rusiñol i Casas] resumeixen perfectament la situació característica de l'artista en el context català. Pretenen renovar les estructures de l'art de la seva terra mirant cap a l'exterior (europeu, més que

espanyol), combinant sempre que poden la tradició local amb la forana, per aconseguir alguna cosa diferent i personal [...] No obstant això, la nova figura de l'artista individualista, que intenta trobar el seu propi estil [...] aleshores comença a pujar, d'acord amb el que estava ocorrent en altres punts d'Europa.»⁴ Més endavant afirmen que «van ser molts els artistes que construïren el seu propi jo, potser per por de perdre's entre la massa, entre la vulgaritat de l'anonimat».⁵ I posteriorment, citen com a cas paradigmàtic el de Santiago Rusiñol. Aquesta voluntat d'afirmació per part de Casas i Rusiñol es fa d'allò més evident en els retrats que es feren mútuament. Tots dos tenien molt interioritzada la posició que ocupaven en el món artístic i fins i tot van fer un quadre a dues mans en què l'un retratava l'altre i viceversa, *Retratant-se*.⁶ Dos dels retrats mutus més significatius que es feren els dos artistes —i que es van regalar l'un a l'altre— amagaven també aquesta voluntat de bastir-se la imatge plegats. [...]

⁴ Juan Carlos Bejarano, Teresa-M, Sala, «La imatge dels creadors», *Barcelona 1900* [cat. expo.]. Amsterdam, Van Gogh Museum/Mercatorfonds/Lunwerk, 2007, pàg. 120-121.

⁵ *Ibidem*, pàg. 121.

⁶ Rusiñol conservà aquest oli tota la vida i actualment es troba al Cau Ferrat de Sitges.

El seguiment eventual que Picasso féu de l'obra de Rusiñol i Casas no fou el que més li interessà d'ells. Allò que realment l'obsedí fou la capacitat que tenien de projectar la seva imatge sobre l'entorn. Quan Picasso seguí la línia retratística de Casas amb motiu de la seva primera exposició als Quatre Gats, en realitat va ser un fet puntual perquè tècnicament ja tenia la preparació suficient per igualar-lo; el que encara no tenia era el seu estatus, allò que realment cercava. És per això que Picasso emprengué el projecte d'*Arte Joven* a Madrid, perquè pretenia tenir una revista pròpia i ser-ne l'il·lustrador en cap, talment com Casas a *Pèl & Ploma*. Quelcom semblant podríem afirmar en el cas de Rusiñol. Aquest, sense ser l'artista més dotat del seu temps, ni com a pintor ni com a literat, comptava amb quelcom més important per a Picasso. En aquest sentit, Cristina Mendoza i Mercè Doñate han afirmat que a Picasso «de Rusiñol sens dubte li va atraure el seu paper de líder».⁷ Més enllà de totes les influències i confluències que estem referint en aquest treball, Rusiñol encarnava el model que, a la seva manera i salvant les distàncies,

⁷ Mercè Doñate, Cristina Mendoza, «Rusiñol, pintor», *Santiago Rusiñol. 1861. 1931* [cat. expo.]. Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Fundación Cultural Mapfre, 1997, pàg. 29.

acabaria desenvolupant Picasso en el futur. Picasso esdevindrà un artista de referència indiscutible en l'àmbit mundial que, de forma recurrent, ajudarà d'altres artistes i, sobretot, que convertirà els seus estudis i domicilis en llocs de visita obligada per a artistes, crítics, etc. Tot plegat i a una altra escala, aquest era el paper que Rusiñol jugava com cap altre a la Barcelona que Picasso conegué durant la seva joventut: era el referent d'artista indiscutible, ajudava sovint a molts d'altres artistes i, encara en vida, havia construït el seu propi temple, el Cau Ferrat, on amuntegava obres seves i d'altres artistes i on rebia visites de les personalitats més importants del seu temps. Aquesta imatge d'artista encara li era desconeguda a Picasso quan arribà a Barcelona amb només tretze anys. Es tractava d'un patró nou, que li interessaria i que analitzaria a fons a partir d'una vintena de retrats; un patró que reproduiria durant la seva maduresa amb unes confluències tan significatives com les referides. [...]

Es detecta un esglaonament des dels primers retrats del 1899 —on Picasso encara sembla estudiar Rusiñol— fins als del període 1900-1901. Els primers retrats presentaven dues constants que ja no trobarem en els de la segona

sèrie; en primer lloc, una clara voluntat d'anàlisi psicològica de Rusiñol, per tal com Picasso el presenta sovint amb els ulls closos en dues postures que esdevindran icòniques: els retrats frontals del rostre i els retrats dempeus amb les mans a l'esquena. Eren retrats greus, seriosos, i tenien un cert component d'homenatge que defineix la segona de les constants esmentades més amunt. El punt àlgid va coincidir amb l'estada de Picasso a Madrid l'any 1901, on es parlava de Rusiñol com a un dels artistes més respectats, circumstància que segurament va fer augmentar l'interès de Picasso. Al nostre entendre, l'any 1901 va ser decisiu en el canvi d'actitud de Picasso envers Rusiñol i això es veurà reflectit en la continuació de la retratística que referirem més endavant. Durant aquell any Picasso gairebé no trepitjà Barcelona (el repartí entre Màlaga, Madrid, París i només unes setmanes a Barcelona). Què passà durant aquest període? A què responia aquest canvi? Malgrat que encara no s'havia instal·lat definitivament a França, Picasso ja havia començat a freqüentar un entorn que no tenia res a veure amb el de Barcelona tant pel que fa a referents artístics, marxants, crítics i amics com, sobretot, al fet que començava a viure alguns episodis de protagonisme a l'única ciutat que aleshores el podia consagrar a nivell

universal, París. El punt d'inflexió, al nostre entendre, es va produir durant la segona estada de Picasso a París, entre juny del 1901 i gener del 1902, un moment clau perquè va ser un període llarg, de mig any, aproximadament el doble de la primera estada, que s'esdevingué a finals del 1900. Durant aquest lapse de temps, Picasso presentà la seva primera exposició a França amb el marxant Vollard i s'ocuparen d'ell diversos crítics importants: Gustave Coquiot fou l'encarregat d'escriure la presentació del catàleg d'aquella exposició i Félicien Fagus en va escriure una crítica d'allò més favorable. Circumstàncies de caire diferent —encapçalades per l'absència continuada i suficient de vendes i per la ruptura amb el seu marxant Pere Mañach— van fer que Picasso retornés novament a Barcelona. A partir de gener del 1902, de nou a Barcelona, inicià una nova sèrie de retrats de Rusiñol, gairebé tots amb una visió diametralment diferent. [...]

A partir del 1902 els retrats ja presentaven una altra intencionalitat, bé que encara avui no és possible establir-ne l'ordre d'execució exacte, atès que es tracta d'obra no datada i d'època molt primerenca. L'objectiu de Picasso ja no era tant mostrar la figura de artista en sentit estricte,

com ho havia fet amb anterioritat, sinó circumstàncies o moments de la vida de Rusiñol. Aquest conjunt de retrats presenta una certa evolució, molt subtil si es vol, però fàcilment distingible. D'aquell moment ens han arribat un parell de retrats que encara no mostren una nova visió, però sabem amb tota seguretat que foren executats durant el període 1902-1903. [...] En tota la resta de retrats d'aquest moment, Rusiñol hi apareix en actituds d'allò més diverses, per exemple prenent un aperitiu amb Miquel Utrillo o bé disfressat juntament amb Ramon Casas. Aquests ja són dibuixos més aviat desenfadats i presenten un to de teatralitat que no tenien els anteriors. És evident que aquell Rusiñol homenatjat ha mutat a la ment de Picasso en un personatge susceptible de ser caricaturat. Possiblement aquests retrats són els menys punyents, però ja mostren una clara evolució respecte a la primera sèrie: a poc a poc va desapareixent la veneració i el respecte.

Un altre dibuix fa un pas endavant en el grau de crítica i Picasso retrata Rusiñol com un artista obsedit pels honors. Per Barcelona corria el rumor que Rusiñol podia obtenir el grau de *sociétaire* que atorgava la Société national des beaux-arts francesa, tal com ho havia esbombat el mateix

Rusiñol en alguns àmbits. Finalment no el rebé i, per contra, sí que l'obtingué Ramon Casas. Picasso, en assabentar-se de la notícia i fent-se ressò de les maledicències que devien córrer pels ambients artístics, retratà Rusiñol somiant l'obtenció d'aquell honor que no havia rebut i que, de fet, no rebria fins a l'any 1908. Picasso intitulà malèvolament l'escena amb la llegenda «Lo que Rusiñol se pensaba», bé que anotant per error el grau d'*associé* —que Rusiñol ja havia obtingut el 1892— en lloc del grau superior al qual aspirava, el de *sociétaire*. [...]

Finalment, trobem el dibuix més dur, el més contundent, «*La Glòria-Crítico/a*» (*Santiago Rusiñol sodomitzat*). Rusiñol hi apareix sodomitzat per un crític mentre s'aferra amb la mà a una musa que representa la Glòria i que sosté una bossa de diners. Ens equivocariem de ple si interpretéssim aquesta requisitòria exclusivament com el resultat d'una opinió personal de Picasso. Aquest discurs era fruit, sobretot, d'un relleu generacional en la mesura que Rusiñol, com qualsevol figura artística —i Rusiñol ho era— rebé crítiques i sobretot, naturalment, de les generacions joves. [...]

Un amic de Picasso —o, si més no, un conegut ja que li féu almenys dos retrats—, el pintor i després escriptor Juli Vallmitjana, plantejà a Rusiñol una crítica en uns termes molt semblants que ens servirà per contextualitzar el dibuix de Picasso. En el seu primer llibre, *Coses vistes y coses imaginades. Recull d'impressions*, Vallmitjana dedicà un encriptat i ferotge atac a Rusiñol, un atac que reproduïa a grans trets el missatge del dibuixet de Picasso. Seguint amb el component generacional de la crítica, el conte de Vallmitjana estava inspirat en «La fi d'Isidre Nonell» d'Eugeni d'Ors, text que la historiografia de l'art reconeix com un punt d'inflexió de primer ordre pel que fa al canvi d'orientació del moviment modernista: «Eugeni d'Ors, amb la seva extraordinària sensibilitat, va copsar el gran revulsiu que representava la pintura de Nonell davant del decorativisme i del decadentisme modernista».⁸ El conte de d'Ors fou publicat per la revista *Pèl & Ploma* el gener del 1902, és a dir, coincidint amb el moment en què es va produir aquest canvi de Picasso envers la figura de Rusiñol. Aquell número de *Pèl & Ploma* aparegué amb motiu de

⁸ Mireia Freixa, Juan Miguel Muñoz Corbalán, *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2005, pàg. 247.

exposició d'Isidre Nonell a la Sala Parés, una mostra a contrapèl d'allò que es feia a Barcelona i on prenia com a models persones de raça gitana i que, al nostre entendre i al de molts altres experts, influí en la producció blava picassiana. Malgrat que el conte de Vallmitjana fou publicat el 1906, pertany cronològicament als anys anteriors, quan Picasso residia a Barcelona i quan Vallmitjana tractava de fer carrera com a pintor i no hi reeixia. En aquest primer contacte amb el món de les lletres, Vallmitjana decidí passar comptes amb Rusiñol, representant d'una jerarquia artística que coneixia perfectament i a qui, indirectament, feia culpable de la seva dissort com a pintor. Si en el seu conte d'Ors situa com a protagonista el pintor Isidre Nonell, Vallmitjana el canvia per Rusiñol i s'hi refereix amb l'apel·latiu del «Xistós», a qui identificaria l'any següent en un altre text a la novel·la *De la ciutat vella*: «Al senyor Pardal [Rusiñol], que de tant graciós com es am l'escriure y am son modo d'esser, fins li diuen El Xistós. Es riquíssim». A «La mort del Xistós» Vallmitjana carregà contra una nova orientació de l'art que no compartia i que al seu entendre simbolitzava el Xistós-Rusiñol. En el relat es pot entrellucar una clara referència autobiogràfica: «Tots els artistes emigraven, cercant el caliu de sos bells ideals [segurament

referint-se al seu allunyament de la pintura]. Els que restaven, embrutits i amanerats, esplotaven l'aparenta afició dels ignorants, venent-los a gran preu totes les imperfeccions artístiques de l'època més decadenta i rutinària, establint un mercat purament comercial, com si es tractés d'un producte qualsevol, dels pocs que produïen les esquifides industrietes». En un moment determinat del conte, Vallmitjana retreu a Rusiñol «afany de diners i glòria»,⁹ exactament el mateix que li havia retret tres anys abans Picasso amb el seu dibuix. [...] Al nostre entendre, aquests dibuixets satírics on Picasso aplegava Rusiñol amb Casas i Utrillo reflectien, de ben segur, un cert cansament de Picasso respecte al món cultural protagonitzat per aquestes personalitats. Cap dels tres personatges és objecte d'admiració, com en els primers retrats que els féu; ara són retratats en parelles —només en un dibuix els trobem tots tres junts— i fins i tot el suport, la majoria

⁹ Vallmitjana s'amagà rere l'*alter ego* Fermí Peralta, el protagonista de la novel·la. Segurament desencisat pel seu fracàs com a pintor, decideix revenjar-se de les patums artístiques de l'època, de manera que a l'obra apareixeran d'altres personatges que també tractà Picasso. No serà només Rusiñol el blanc de les seves crítiques (Senyor Pardal o el Xistós), sinó també d'altres personatges com Miquel Utrillo (D. Cirilo), Ramon Casas (Noy de la Casa Rica) o Joan Baptista Parés (D. Baptista), propietari de la Sala Parés.

targes comercials de cartó, presenta una modèstia inèdita fins aleshores. És a dir, la retratologia de Rusiñol esdevé el paradigma perfecte per explicar l'actitud de Picasso envers el món artístic barceloní, entenent així l'existència d'una doble cruïlla: respecte a la situació artística general però també respecte al seu representant més emblemàtic. A més, no hem d'oblidar en cap moment que Rusiñol era vint anys més gran que Picasso, i la sortida de la cruïlla en la que havien coincidit feia augmentar cada cop més la distància entre tots dos. [...]

Efectivament, aquesta distància s'eixamplà i això ho detectem perfectament amb el cubisme. Rusiñol, com d'altres artistes, crítics i col·leccionistes de l'entorn barceloní de Picasso, no entenia aquest viratge tan radical de la seva producció artística. [...] Malgrat la crítica al cubisme, Rusiñol no s'està de lloar Picasso: «N'hi ha d'altres que'ns assegurin que l'amo del cubo, a Ceret, va ésser en Picasso, l'inquiet Picasso, també nostre i també genial, a més de simpàtic i gran artista.»¹⁰ Aquesta actitud de respecte, la va mantenir Rusiñol durant tota la seva vida, això sí, diferenciant clarament entre capacitat i orientació

¹⁰ *Ibidem.*

artística de Picasso. En definitiva, que Rusiñol hagués deixat de pertànyer feia molts anys a l'avantguarda no implicava que no reconegués els artistes de qualitat. De fet, quan anys més tard se li preguntava per altres artistes, ell sempre incloïa el nom de Picasso: «Ahora se pinta en broma. Pero todo lo que sea broma no està mal. Picasso pinta en broma y, además, es un gran pintor.»¹¹

Malgrat el que pot fer pensar l'esmentada tanda final de retrats, la migrada relació personal entre Picasso i Rusiñol fou sempre correcta i fins i tot d'una certa camaraderia. Picasso comentà a Palau i Fabre que la seva relació amb Rusiñol era «prou intensa perquè, cada vegada que es retrobaven, s'aturessin a xerrar una estona».¹² L'any 1917 ens va deixar diversos testimonis d'aquesta vinculació, no debades fou un any clau pel que fa a la relació entre Picasso i Barcelona. El mes de gener, tal com ja hem referit, Rusiñol féu publicar a *L'Esquella de la Torratxa* quatre dibuixos de Picasso de la seva col·lecció particular. L'article aparegué el mes de gener, quan Picasso passava

¹¹ Juan M. Mata, «El día de... Don Santiago Rusiñol», *ABC*, 5 d'octubre del 1930.

¹² Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalanas*. Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2006, pàg. 110 (2^a ed.).

a Barcelona uns dies amb motiu de la primera de les dues estades que faria aquell any a la ciutat. Sabem també que tots dos es retrobaren casualment pels carrers de Madrid durant l'estada que hi feren els Ballets Russos aquell mateix any.¹³ En el seu moment ja hem explicat com Rusiñol fou un dels pocs espectadors que aplaudí amb força la presentació del ballet *Parade* durant l'estrena a Barcelona. [...]

Malgrat que el gruix de l'interès de Picasso per Rusiñol es circumscriu al tombant del segle XIX al XX, sabem que revifà en moments puntuals. L'any 1933, un parell d'anys després de la mort de Rusiñol, Picasso féu una breu estada a Barcelona, de prop d'una setmana. Curiosament, d'aquesta setmana en dedicà un dia sencer a visitar Sitges i, al nostre entendre, això només tenia una explicació: Picasso tenia curiositat per tornar a visitar el Cau Ferrat, el museu personal del seu amic Rusiñol. Hem arribat a aquesta conclusió perquè la visita es produí només quatre mesos després de la inauguració del Cau Ferrat com a museu públic, després de la donació del Cau Ferrat i del seu fons artístic a la ciutat de Sitges per part de Rusiñol. Aquest fou

¹³ *Íbidem.*

un fet destacat del món artístic i de ben segur despertà la curiositat de Picasso, no debades estava molt al corrent de tot el que s'esdevenia a Catalunya. La visita tingué lloc el 22 d'agost del 1933 i, segons versió de Joan Ainaud de Lasarte, Picasso «va mostrar i comentar personalment les col·leccions a la seva muller, al seu fill Pablo, i als seus nebots Vilató-Ruiz».¹⁴ La premsa de l'època també va referir aquesta visita: «Ahir a la tarda [Picasso] estigué a Sitges, d'on tornà encisat.»¹⁵ Evidentment, Picasso podia «mostrar i comentar» les obres del Cau Ferrat amb total coneixement de causa perquè conegué personalment Santiago Rusiñol, així com bona part dels artistes representats en aquell espai. Aquell museu, potser com cap altre, li evocava la seva joventut, perquè el Cau Ferrat té la virtut d'encapsular el temps, de retornar-nos a un passat que, a més, era un passat viscut per Picasso. Si en expressió de Gijs van Hensbergen el Cau Ferrat era «l'últim i el primer *Zeitgeist*»,¹⁶ és evident que aquesta condició

¹⁴ Joan Ainaud de Lasarte, «El món artístic no convencional», *Picasso i Barcelona. 1881-1981* [cat. expo.]. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Ministerio de Cultura, 1981, pàg. 148.

¹⁵ Anònim, «Picasso a Barcelona», *La Publicidad*, 23 d'agost del 1933, portada.

¹⁶ Gijs van Hensbergen, «El Cau Ferrat, el último y el primer *Zeitgeist*», *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. [Actes del simposi Santiago

d'espai que vol recollir l'esperit d'un temps tenia l'atractiu i la força suficient per atreure novament Picasso. Van Hensbergen destaca la transversalitat dels interessos col·leccionistes de Rusiñol reflectits en el Cau Ferrat i ho planteja en uns termes molt propers al concepte de cruïlla que estem referint, atès que Rusiñol «és el típic cas de l'artista que prenem com a model perfecte per expressar el concepte de *Zeitgeist*, però que acaba sent bandejat pel mateix concepte que ell il·lustra tan bé».¹⁷

Rusiñol, *arquetipo del artista moderno*, Sitges, 26-28 de gener del 2007].

Madrid, Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2009, pàg. 296.

¹⁷ *Íbidem*, pàg. 298.