

Santiago Rusiñol

Jordi Lladó i Vilaseca

PID_00174194



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. El camí de l'artista cap a l'escena: formació i concepcions teatrals.....	5
2. Cap al modernisme: una escena de "delicadeses tristes".....	7
2.1. <i>L'alegria que passa</i> (1898), l'artista contra el mal de prosa	8
2.2. <i>El jardí abandonat</i> (1900), professió en la bellesa	10
3. Autor de moda, autor polèmic.....	14
3.1. <i>L'hèroe</i> (1903), un drama moral regeneracionista a l'entorn de la catalanitat	15
4. Al marge del noucentisme, la pervivència d'un teatre ambiciós en un període de crisi.....	18
4.1. <i>L'auca del senyor Esteve</i> (1917): de la Ribera a la conformació d'un mite català	19
4.2. <i>El català de la Mancha</i> (1918): un Quixot al servei de la "ideia"	22
5. Conclusió: l'artista modern a la recerca del públic.....	27
Bibliografia.....	29

1. El camí de l'artista cap a l'escena: formació i concepcions teatrals

L'obra dramàtica de Santiago Rusiñol i Prats (Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931) pot ser abordada com una de les facetes de la seva fecunda activitat artística. El comediògraf figura amb la mateixa entitat del pintor, del narrador, del pro-sista o de l'agitador, tot conformant un conjunt en què cada branca es nodreix de la resta, però on el teatre (una setantena de peces estrenades entre 1890 i 1930) assoleix una alta categoria i posició que no amaga controvèrsies en la seva recepció. Per a Margarida Casacuberta, amb Rusiñol va néixer a Catalunya l'artista modern "actor principal de la novel·la de l'artista" que va esdevenir el creador literari d'un mite (el Senyor Esteve) i alhora un personatge ambivalent: el pintoresc fill rebel de casa bona –l'alta burgesia tèxtil del barri de la Ribera barcelonina– al costat de l'artista refinat i decadent, en rendible desdoblament de la imatge pròpia en diferents *alters egos* (Casacuberta, 1997, pàg. 6 i següents).



Santiago Rusiñol i Prats (Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931)

Vernissatges com els de les Festes Modernistes de Sitges, el sentit del cerimonial –palès en el seguici que hi va impulsar arran del trasllat de dos quadres d'El Greco– o l'ús provocatiu de la indumentària, van ser alguns dels recursos performatius en els anys en què va consolidar la fama, corol·lats per un nodrit anecdotari. El 1890 va decidir bandejar la vida burgesa convencional amb la seva muller Lluïsa Denís i la seva filla Maria, per a establir-se a París i consagrar-se a l'art i a la bohèmia daurada que el seu estament li permetia. La sortida a la capital francesa és la primera d'un seguit d'estades i viatges que va dur a terme en tota la seva trajectòria, per bé que, entrat el segle XX, el procés de professionalització i una certa reintegració a la vida familiar determinen canvis en la seva obra.

El jove Rusiñol, a mig camí de les obligacions com a hereu burgès i de les inquietuds que el duïen a estudiar d'amagat a l'Acadèmia de Tomàs Moragues i al Cercle d'Aquarel·listes, va restar amarat del vessant costumista característic de l'època. Aquest carés es palesa en els primers escrits, reflex de les inquietuds compartides amb artistes com el pintor Ramon Casas i l'escultor Enric Clarasó. Amb Casas va impulsar El Cau Ferrat a Barcelona i a Sitges, que va consolidar com a centre emblemàtic del modernisme. L'activitat artística innovadora, esperonada pel crític Raimon Casellas, es va consagrar a les exposicions de París i de la Sala Parés de Barcelona a començament dels noranta, que van ubicar els dos artistes dins l'impressionisme, més enllà de la pintura acadèmica en voga (Castellanos, 1992).

Abans de 1890, Rusiñol no havia passat, quant al teatre, de simple espectador i actor aficionat. En aquesta faceta va rebre l'ascendent d'un autor després molt bescantat: Frederic Soler. L'escrit d'homenatge adreçat arran de la seva mort

el 1895 (Casacuberta, 1999, pàg. 286-288), revela el deute: Rusiñol, que en va manllevar l'esperit contrari als Jocs Florals, en destaca la qualitat sense esmentar les "gatades", el vessant paròdic característic d'aquell autor sota el pseudònim de Serafí Pitarra; l'omissió respon a la serietat de l'epitafi i a la voluntat de no ser incoherent respecte del teatre "selecte" que divulgava, per bé que constatarem que la comicitat de Pitarra trobarà adob en el teatre rusiñolià, en el sentit, com va dir Casellas amb relació a Soler, d'"adular el públic", ja que "en qüestió de teatre, art infantívol per a multituds, ja se sap que qui mana és l'espectador" (Casacuberta, 1999, pàg. 168); exactament el que es va plantejar la dramaturgia de Rusiñol, caracteritzada segons Josep Pla per la facilitat lligada a una personalitat observadora i conversadora (Pla, 1981, pàg. 215-221). Per a l'escriptor empordanès, Rusiñol "no crea personatges, sinó que descriu els seus estats d'ànim" i aconsegueix commoure mitjançant un equilibri entre l'espontaneïtat satírica i un sentit comú realista (ibíd., pàg. 221-224).

En l'equador de la seva trajectòria com a dramaturg, la conferència *El teatre per dins* (1910) és la dissecció caricaturesca de les dificultats d'una primera estrena. El candidat segueix un camí de superació d'entrebancs que Rusiñol comparteix en totes les seves glòries i mancances fins a arribar a la constatació final:

"Tots els que patim de la Dèria, contestem: 'No!, No el deixarem mai'. El teatre, per a tots els que en fem, no és pas escriure, és viure [...]; no és fer comèdia per a tothom, és creure que som sols a fer-la, i les angoixes, els insomnis, i la incertesa, i fins les llàgrimes són el millor pler d'escriure-les [...]. El que té el vici, ja ha rebut: quan pot escriure escriu comèdies; quan no pot, les veu representar."

(Casacuberta, 1999, pàg. 323)

Rusiñol accepta la condició del dramaturg, encaminat a aconseguir el fervor d'un públic, més selecte o més ampli. La importància de la representació s'engalza, entrat el segle XX, dins un projecte regeneracionista que concep l'escena com a temple cívic, a l'ombra dels plantejaments de Gabriel Alomar, recolzats en Friedrich Nietzsche i Gabrielle D'Annunzio. Però més enllà de la importància com a agitador i divulgador del teatre europeu, no hi percebem l'afany de bastir un pensament teoricocrític que ultrapassi l'article breu del *Glosari*, redactat setmanalment entre 1907 i 1925, a *L'Esquella de la Torratxa*, amb el pseudònim de Xarau i com a contramodel de l'emblemàtica i homònima secció pronoucentista d'Eugeni d'Ors. L'autor no es va plantejar una implicació globalment renovadora de l'art dramàtic com la que va emprendre Adrià Gual, la producció del qual va tenir, en canvi, menys acceptació. A grans trets, conflueixen en l'embranchida de Rusiñol cap al teatre, la tirada que ja tenia com a aficionat de feia anys, d'una banda, amb l'orientació de Josep Yxart, en començar els noranta, i de Raimon Casellas i Adrià Gual durant l'etapa modernista. En aquest camí, l'autor descobrirà i consolidarà l'ofici de dramaturg.

2. Cap al modernisme: una escena de "delicadeses tristes"

La dualitat de l'art dramàtic rusiñolià, escindit entre la inquietud estètica i el ressò social, es percep a la primera peça, estrenada el 1890: el monòleg *L'home de l'orgue*. A l'obra hi van confluïr la ploma ben temperada de l'autor, i la interpretació histriònica de Lleó Fontova, bona causa de l'èxit: fins a set representacions per a una provatura. El testimoni d'Yxart, en carta a Rusiñol després d'animar-lo a reincidir, és clar:

"Resulta més literari, és a dir més correcte, sens deixar de ser espontani, de lo que potser tu et figures [...] Aquella tristesa malincònica, aquell agredolç, aquella caricatura de la misèria s'havien desvanescut. En boca de Fontova ressaltaven més els xistos que les delicadeses tristes".

(Casacuberta, 1999, pàg. 17)

Després de *L'home de l'orgue* van venir fins a 1893 dos monòlegs més (*El sarau de llotja* i *El bon caçador*) que l'autor mateix va considerar *joguines*, falcades en una base costumista. Després va bandejar la creació escènica durant sis anys per a consagrar-se a l'agitació innovadora. Amb Raimon Casellas va impulsar l'estrena de *La intrusa* dins la Segona Festa Modernista de Sitges (1893), l'obra de Maurice Maeterlinck que havien admirat a París. Aquest drama "estàtic" caracteritzat per la brevetat de l'extensió i les clàusules i per la presència de la mort, era tan allunyat del sentimentalisme romàntic com de la versemblança naturalista del grup ibsenià capitanejat per Ignasi Iglésias: amb l'autor belga irrompia un nou paradigma escènic a l'empara del simbolisme i el decadentisme. En el discurs previ a l'estrena, Rusiñol no s'identifica tant amb corrents com amb la necessitat modernista de posar-se al dia; oferir *La Intrusa* era per a Rusiñol "una prova atrevida d'uns que, sentint amor per l'art modern, ne presenten una mostra a un públic de carinyosos amics amb tot el respecte que es mereix". Amb Casellas assumint com a actor el paper d'avi i una dicció antideclamatòria, la posada en escena va ser un impacte.

En el cim de l'eclosió modernista, la Tercera Festa de Sitges de 1894, es produeix l'estrena de *La fada*, de Josep Massó i Torrents i música d'Enric Morera. Triomfava la sensibilitat preraphaelita i la noció wagneriana d'art total: la necessitat, sota l'influx del músic alemany, d'endegar un teatre musical propi, serà assumida per Gual en impulsar el Teatre Líric Català. El 1897, Rusiñol publica un recull de proses líriques, *Oracions*, que consagra el poema en prosa; per al pintor de sensacions, la impressió lírica n'és un reflex que segons Joan Lluís Marfany el converteix en "el primer escriptor decadentista del país" (Marfany, 1975, pàg. 211-227). L'autor era conscient de l'esgotament del vell model naturalista:

"La brotada d'avui ve cansada d'abusos de naturalisme, i busca espiritualitats. Simbolisme, decadentisme, esteticisme i altres calificatius són noms mal aplicats de sensacions, que es bategen per tractar-les d'explicar."

(Gallén, 1986, pàg. 454-455)

Per a l'impressionista pictòric, per a l'entusiasta de Maeterlinck, Wagner i Morera, per al prosista líric o monologuista delicat, sols restava un esglaió per al nou teatre: *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat* en van ser la plasmació.

2.1. *L'alegria que passa* (1898), l'artista contra el mal de prosa

Definida com a "quadro líric en un acte", *L'alegria que passa*, amb música d'Enric Morera, es va estrenar el 16 de gener de 1899. Va ser dirigida i escenificada per Adrià Gual al capdavant de la Segona Sessió del Teatre Íntim, que també va posar en escena *Silenci*, també de Gual. L'obra de Rusiñol va obtenir bona acollida en la crítica i en el públic, la qual cosa en va motivar la represa a la Cinquena Festa Modernista de Sitges l'agost del mateix any; el 1901 es va representar al Teatre Tívoli com a reclam de la primera sessió del Teatre Líric Català i el 1902 es va consolidar en l'òrbita comercial. L'èxit de recepció va fer que es traduís a altres idiomes (castellà, francès, italià) i va obtenir arreu la sanció favorable que va generar en el públic i la crítica catalanes com a mostra reeixida del nou teatre d'idees.



Escena de *L'alegria que passa*

Cal cercar l'embrió de l'obra dins els reculls de proses *Anant pel món* i *Fulls de la vida*: a mig camí del conte, la crònica, la prosa poètica i el monòleg, contenen una estructura dramàtica a l'entorn de la tensió entre artista i societat. A *Aves de pas* "los hijos de la bohemia! [...] Van donde la alegría y no disfrutan con ella" i a *Els caminants de la terra* (1893) s'hi evoca "La bohèmia que passa [...] Passa el que canta sense veu i el que fa forces sense tenir-ne; passa el que fa plorar l'orgue i fa riure de tristesa [...] Aquests sers que el poble en diu ganduls i els veu com gossos perduts, són potser els lliures somniadors del món".

L'espai de *L'alegria que passa* esdevindrà arquetip rusiñolià, amb associacions pictòriques: un poble polsós i gris com el del relat homònim de l'escriptor, descrit a les acotacions sota un realisme estilitzat. L'ensopiment de la població és ritmat pel so rutinari de les campanes de l'església i la *Cançó de la nyonya* cantada pels ferrers: les al·lusions sovintejudes a la son i a la mandra tenen l'únic contrapunt en Joanet, un jove que ha conegut la ciutat i vol desensenyar-se del marasme; per a accentuar l'antagonisme, es contraposa al seu pare (l'Alcalde), encarnació de l'arbitrarietat i l'emmandriment vilatans. Joanet és presentat com un noi no ben conformat amb el casament per interès que el pare li ha destinat i que tot el poble acata amb el conformisme davant l'hàbit indiscutit.

En aquest punt, l'aparició de tres comedians de camí romp l'estampa: el Clown n'és el cridaner portaveu i aconsegueix aplegar amb una vèrbola encisadora tots els habitants; vora seu irromp Zaira, una jove sensible que teixeix una relació somniosa amb Joanet. Tots dos aspiren a un ideal tan inassolible

com irrenunciable: "Correr, sentir-me volar, anar abraçat per la ruta, veient passar el món com si rodés per mes plantes, relliscar ran de terra, a bracet de ma estimada: correr pobles i fronteres, portats del vent de la sort i besar-se amb ales ben esteses", afirma el jove. Ella, per contra, mostra "l'enyorament d'una vida reposada, d'un home que m'estimés a mi sola, i em deixés morir tranquil·la sobre els seus braços honrats!". En mots de Maria Rusiñol, "el clown repicant el timbal de l'alegria" és el retrat de l'autor que "no vol destorbs ni barreres, ni afeccions que el lliguin" (Rusiñol, 1955, pàg. 133).

La projecció alliberadora de Joanet i Zaira, identificada amb l'art i la bohèmia, tindrà contrapunt en presentar-nos el carro dels comedians en forma d'aiguafort: l'enlluernament dissimula condemes callades. Rere el Clown i Zaira, irromp una fosca figura: Cop-de-Puny, la força bruta, presentat com a ambigu protector de la noia. El carro, doncs, amaga "roba bruta", una misèria que no desanima els comedians a dur a terme la seva missió, tal com la canten els versos de Zaira davant la concurrència en el moment àlgid de la peça: "De terres enllà/portem la tristesa/la portem pel món/per deixar-la enrera [...] Tant si plorem, com si patim, hem de fer riure/hem de cantar per viure".

La cançó de Zaira no plau al públic insensible, avar amb el plateret que passa la noia en acabar. En aquest clímax, l'autor recorre a un equívoc: Joanet és l'únic que li dona una moneda en senyal d'agraïment i ella el rebutja bruscament per l'afecte que li té. El gest resulta mal interpretat i l'Alcalde profereix l'anatema: "Fora, la gent que llença el diner, que no vingui en aquest poble! El diner és lo més sagrat que tenim". Com a resposta, el Clown rebot els quartos a l'Alcalde i espectadors, en to lapidari i simbòlic: "Que se'ns en dona del teu diner! Aquí el tens! Poble pasturant terrossos! No en tastareu de poesia! Us condemno a prosa eterna; us condemno a tristesa perdurable! L'"Adéu, poesia" de Joanet i la pluja de fulles seques clouen la peça, però l'elevació dels saltimbanquis roman intacta. El Clown (amb Zaira i Joanet mal resignats a la derrota de l'ideal) és l'*alter ego* de l'artista modernista; com en Pierrot, el personatge de la *Commedia* associat al món del circ i present a l'obra de Rusiñol *La cançó de sempre* (1906), el pallaso aconsegueix a la perfecció el rebuig del "mal de prosa": "sentir una cançó val més que trenta mongetes a l'olla". *L'alegria que passa* representa un dels passatges rusiñolians més característics quant a l'enfrontament entre artista i societat: com en les proses coetànies, l'influx simbolicodecadent de Maeterlinck hi és palès: el toc d'oració, la pols, les fulles seques, el silenci...

L'equilibri entre les situacions realistes i la idealització simbolicodecadentista atorga solidesa a l'obra i explica la bona recepció de la peça. El vessant decadentista no va ser ben rebut a les files ibsenianes, tot i que Iglésias admirava l'autor.

"Perquè sempre se'ns presenta tal com és, amb tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, cantant-les, exalçant-les, volent-les encomanar als altres, no podent mai desfigurar la seva ànima essencialment catalana."

(Casacuberta, 1997, pàg. 265)

Significativa va ser l'entusiasta acollida dels regionalistes conservadors, que en valoraven la textura costumista mantinguda en molts diàlegs, llunyana a l'extrem simbolisme d'Adrià Gual.

Rusiñol va saber equilibrar-hi el credo amb la benevolència del públic, i va temperar les recances envers l'espiritualisme. En aquest sentit va ser eficaç la cançó dels boters inicial, en un castellà pronunciat còmicament a la catalana i que, segons Casacuberta, pot constituir una crítica en clau del *género chico*, tan infamat en la campanya en contra que va subscriure l'autor dins el projecte d'un teatre líric català. En el pla realista ubiquem expressions molt col·loquials a càrrec del Clown, o siluetes com l'home que recull fems en el primer quadre. Josep Roca i Roca es va referir dins *La Vanguardia* al "maridaje íntimo de la realidad y el idealismo". En altres mots: un simbolisme mitigat, tan venerat pels defensors del corrent com Gual com en clau de regeneració i construcció d'un teatre líric propi. L'ambivalència que mai posa en qüestió la validesa de l'art, la fantasia i la bellesa com a valors supremes, la converteix en una fita bàsica dins l'escena catalana contemporània. Una fita a la qual va contribuir la brevetat, tot constituint una aportació important dins l'escena de curta extensió, molt llunyana del sàinet convencional.

2.2. *El jardí abandonat* (1900), professió en la bellesa

El 1899 Santiago Rusiñol tenia enllestit el "quadro poemàtic en un acte" *El jardí abandonat*, inspirat en l'oració *Als jardins abandonats*. La prosa lírica havia estat fruit de l'impacte que va exercir en el pintor i escriptor la descoberta de diversos jardins entre 1895 i 1898, singularment a Granada i Aranjuez (Gallén, 1986, pàg. 461). *El jardí abandonat* és una pintura de 1898 que va exposar amb altres de similars com *Palau abandonat* i *Caminal de roses*: totes van contribuir a la mostra *Jardins d'Espanya*, amb què l'artista va triomfar el 1899 a París. Tal com registra Casacuberta, Roca i Roca va definir textos i pintures rusiñolianes com "algo de esta nuestra España tan triste y decadente" i Eduardo Marquina va qualificar l'autor de "*poeta de humanidades nuevas*".

Aquest procés s'havia produït en el període d'aposta innovadora constatat amb *L'alegria que passa*. Es tractava –aquest cop– de no efectuar concessions i els quatre personatges que insereix a la prosa inicial –dues dones i dos homes– arriben a un grau d'irrealitat i simbolisme ultrats, malgrat el bon contrast i les interrelacions dissenyades: elements com el cor de fades de regust prerafaèlit o wagnerià hi ajuden. El 1900 es va editar l'obra i el mateix any Gual en va dirigir la lectura a la Sala Parés en vetllada de promoció d'una mostra de Ramon Casas. La funció, amb música de Joan Gay, no va ser pròpiament una estrena però va ser percebuda com a tal per una concurrència que admirava els artistes abans provocadors i ara reconeguts (Casacuberta, 1997, pàg. 276). L'obra s'avenia a un objectiu (la relació entre art i societat) que concernia el lector de revistes com *Pèl&Ploma*, la luxosa publicació dirigida per Casas.



Aquesta orientació elitista n'explica la no-estrena regular: les recances respecte d'una mala recepció (Casacuberta, 1999, pàg. 85) revelen la prevenció d'un dramaturg que ha dut a l'extrem el contingut al·legòric i simbòlic de l'oració: les dues protagonistes femenines de l'obra, la Marquesa i la seva néta Aurora van molt més enllà de la idealitat de Zaira a *L'alegria que passa*; llur aristocràcia s'explica com a reflex de la que concep l'artista, sense la voluntat sociològica que va mostrar anys després vers aquest sector social la sàtira *Gente bien*. I també poc més realistes que les dues nobles són els seus contrapunts masculins (Lluís i Ernest): en suma, l'autor juga per primera la carta del simbolisme fins a l'extrem.

Tot i els tòpics dels diversos ismes del moment que aquest plantejament anti-realista li permet, la substància plasticolírica de l'obra s'engalza a la perfecció amb l'estructura de la trama. En aquest sentit, traeix l'influx minimalista, antinaturalista i llegendari de Maeterlinck concretat en trets de la caracterització i de l'argument: la ceguesa parcial de la Marquesa remet a *Els cecs* i la mort percebuda com a presència que s'acaba executant a totes les obres simbolicodecadents de l'autor belga, singularment a *La Intrusa*, tan celebrada. El traspàs de la noble al final del quadre roman, doncs, en l'ordre de l'al·legoria que priva damunt del quadre: així, l'elegància associada al seu estament, amb tot el decadiment poètic que desprèn, serà traspasada a Aurora. Un microcosmos de "pura immaterialitat", com va destacar Xavier Fàbregas, que veu el jardí com "una mena de paradís amenaçat per la prosa exterior" (Fàbregas, 1977, pàg. 179).

Una paradoxa presenta el nom de la jove protagonista de l'obra, de ressons nietzscheans i, tanmateix, dona-lliri (símbol de la mort i el capvespre, única llum que aconsegueix percebre visualment la Marquesa dins el quadre que la representa pintat per Ernest). Aquesta princesa del capvespre fa perviure l'essència de l'art i de la veritat atàvica del jardí, símbol de l'intemporal i renúncia a l'extern de la vida: "No visquis en el món, que el món no és per a nosaltres", remarca l'aristocràtica àvia. Es dramatitza, així, una dualitat decadentista que té correlat en realitzacions plàstiques del mateix Rusiñol o d'altres pintors com Joan Brull.

Amb *El jardí abandonat* l'autor va dur a la màxima expressió teatral el lema de l'art per l'art proclamat a la Tercera Festa Modernista de Sitges. L'artista hi convidava el públic a afegir-se a l'art "que és sacerdocí, a l'art que no es doblega ni s'ajup al dring de l'or, ni a la lluentor d'una glòria mentida". En aquest sacerdocí ubiquem la decisió d'Aurora davant la mort de l'àvia: "Jo professo els Jardins. I els professo amb la fe que m'inspira aquest temple, que és un temple que cau, que cau amb grandesa. No vull torbar una mort que ve tan majestuosa, no la vull allunyar, no vull remeis ni adobs: vull que el vel de verdor m'acotxi quan s'enfonsi; vull morir d'antigor dintre d'aquest reliquiari: i

em faig monja d'aquestes naus frondoses, del sagrat monestir de pau immaculada". Els termes relatius al sagrat ens transporten a l'influx prerrafaelita que s'afegeix al vessant decadent i simbòlic.

A les envistes del nou segle, però, la contraposició no és duta a l'extrem pel Rusiñol que, acusat per algunes veus de decadent i de modernista, comença a interessar-se pel vitalisme que enarboraven els regeneracionistes. Així s'explica la funció de Lluís, el jove enginyer "a la moderna" que endebades vol compartir amb Aurora el camí del món –i de l'amor, de manera més aviat retòrica–, el qual decideix partir per a acomplir la seva missió. El decadentisme sembla haver-se deturat en el lliard d'Aurora, però la preservació d'aquest espai no es contradiu amb la via del Rusiñol artista; "el camí és la vida", proclama el pintor Ernest i cosí d'Aurora, *alter ego* de l'autor convertit en un "caminant de la vida", manllevant el títol a una de les proses d'aquests anys, que plasma el seu quadre amb una paleta de colors crepusculars i esvaïments vegetals (el desmai, la llum tènue, l'apagament cromàtic). La intensitat de l'ombra i de la mort que emanen del jardí restaran salvaguardades en la seva pintura, de la mateixa manera que Lluís servarà el record d'Aurora i el jardí mitjançant la flor que rep com a deixa. El futur té sentit en els "caminants", com en l'oració rusiñoliana, expandidors de l'art, en suma.

De nou, com a *L'alegria que passa*, Rusiñol demostra capacitat de síntesi, i aplega en harmonia els dos vessants o corrents del modernisme en el moment d'inflexió del canvi de segle i paradoxalment en una peça tan selecta, aposta, de manera indirecta, per la professionalització: de la mateixa manera que els jardins pintats per Rusiñol havien obtingut èxit comercial i l'aplaudiment de la crítica, era possible el teatre com a mitjà d'expansió de la bellesa i –alhora– com a consolidació del vitalisme regeneracionista al qual un sector de la burgesia donava suport: així podem interpretar la figura de Lluís, als antípodes del menestral gasiu o de l'home-prosa satiritzats a *L'Alegria que Passa, Cigales i formigues* o *L'auca del senyor Esteve*. La lectura al·legoricoideològica s'imposa: l'enginyer representa la burgesia que ha subscrit el programa modernista i es rendeix a l'art que abans no podia capir i considerava suspecte de bohèmia. Al seu torn, Aurora entén l'acció de Lluís com a complement i futur: "El nou món s'ha d'omplir de nova gent, de gent que miri endavant, de gent que esperi i que desitgi, i no d'ànimes que resin, que contemplin i somniïn. Els jardins abandonats són cementiris frondosos per admirar-s'hi la història, són illes misterioses, voltades del mar del món, per a gaudir-hi i sospirar-hi l'agredolç de l'enyorança". L'obra, doncs, és llegible com a objectivació d'un procés d'evolució entre la relació entre artista i societat que afecta l'autor mateix.

La peça va restar inèdita i va ser condemnada al silenci després del poc èxit de l'encara més simbòlica *Cigales i formigues*, el 1901. Probablement el públic convencional no s'hauria adherit a un *quadro* tan poemàtic com no s'hi va adherir amb particular entusiasme quan va ser estrenada –en clau d'homenatge– el 1928 per la companyia de Josep Canals, encapçalada per Maria Vila i Pius

Daví, una posada en escena que no va ser pròpiament un rescat. I, tanmateix, *El jardí abandonat* aplega les sensibilitats d'un fi de segle que va posar en crisi el drama convencional per a apropar-se al paradigma wagnerià: una peça que Joan Maragall va considerar una de les definitives en la renovació teatral, i que va ser condemnada als llimbs pels límits i prevencions que l'escena arrossegava.

3. Autor de moda, autor polèmic

L'any 1901 va ser una data cabdal per a Rusiñol amb l'inici d'una activitat indeturable a les taules: l'aplaudiment a la reposició de *L'alegria que passa* va contrastar amb el fracàs de *Cigales i formigues*, musicada per Morera, que duia a l'extrem l'enfrontament entre artista i societat. L'oposició rotunda entre els homes prosa representats per en Vianda i els Poetes encapçalats per l'Ermità va ser percebuda com a maldestra, ultra certs problemes quant a cohesió estilística. El rebuig coincidia amb la creixent relació amb agents de l'escena professional com l'actor Enric Borràs i l'empresari Ramon Franqueza. Es tractava, de crear "una parròquia de simpatia" com va exposar el 1902 i, doncs, de difondre la bellesa, per la qual cosa, segons Gallén, tornava a ressuscitar les "velles receptes del teatre commovedor, de violències i desgràcies" (Gallén, 1986, pàg. 469). J. M. Tallièn va registrar el 1903 la incessant producció del dramaturg i el va titllar d'"autor de moda", expressió que Casacuberta ha encunyat com a definitiva del Rusiñol postmodernista (Casacuberta, 1999, pàg. 97-98).

Només set anys després de *L'alegria que passa* i *Cigales i formigues*, Rusiñol evoca els temps "en què jo era més cigala" i s'acara al present:

"El públic m'estima tant que ja em diu el Tiago [...] En Borràs és meu, meu del tot des que li vaig fer *El Místic*, que li ha fet guanyar moltes menes de triomfs. En Franqueza pel triple geni do del geni de la rialla i de prendre's les coses a la fresca"

(Casacuberta, 1999, pàg. 301)

El crític Antoni Rovira i Virgili, a *El Poble Català*, li ho retreia en atacar-lo d'oblidar "aquells dies en què s'anomenava modernista". La deriva cap a un teatre complaent no significava, però, èxit assegurat: l'acollida poc favorable d'obres com *La lletja* (1905) n'és bona prova.

Des de l'estrena de *Llibertat!* el 1901, Rusiñol va iniciar el segle amb un nou camí professional que contrasta amb la tendència facilista anterior: aquest drama regeneracionista tintat de sànet va provocar la ira dels sectors liberals i republicans, amb la qual cosa es va adonar de l'eficàcia del factor polític a escena. Són diverses les tendències al·ludides pels seus dards satírics en altres obres immediates: els catalanistes que van aplaudir *Llibertat!* Es van ofendre amb *Els Jocs Florals de Canprosa* (1902) per la manipulació a què en l'obra sotmetien els certàmens; els estaments clericals i conservadors van ser la diana d'*El místic* (1903), reflex de l'enfrontament que Jacint Verdaguer havia sostingut amb els seus valedors; els lerrouxistes, per la seva banda, van rebre grans embats a *La merienda fraternal* (1907), mentre que els aristòcrates castellanitzats, rebran més endavant els seus atacs a *Gente bien* (1917). Carles Soldevila

es va referir a aquesta potencialitat satírica com a inherent a la seva facilitat d'improvisar, disposat a escriure, si calia, un sainet contra el vegetarianisme (Pla, 1981, pàg. 219).

Dins d'aquest vessant, mereix atenció el drama *L'hèroe* (1903), la peça més representativa del regeneracionisme dins el context post-98, i alhora l'inici d'un esguard pactista sobre la burgesia, confirmat en peces com *La bona gent* (1906), i reblat a *La mare* (1907), en què detectem la plena desactivació de la figura de l'artista, (Fàbregas, 1977, pàg. 187): una reformulació objectivada fins a la genialitat dins la novel·la *L'auca del senyor Esteve* (1908). A les envistes de 1910 constatem que Rusiñol ha modulats els seus principis transgressors i insinua un pacte amb una burgesia que, paradoxalment, començava a donar suport a un corrent reticent respecte d'un teatre en voga que considerava un llast dins la seva particular jerarquia dels gèneres.

3.1. *L'hèroe* (1903), un drama moral regeneracionista a l'entorn de la catalanitat

L'hèroe (1903), drama en tres actes, representa una de les fites de la producció rusiñoliana; el seu contingut catalanista respon a la voluntat de rescabalar-se del rebuig que el nacionalisme, tan essencial per a la consolidació del modernisme, li havia prodirat arran d'*Els Jocs Florals de Canprosa*. Amb aquest sector l'autor compartia un personal corrent d'antipatia respecte d'un exacerbats patriotisme espanyol que adoptava formalitzacions polítiques diverses, des del republicanisme radical o liberal, tan present a Catalunya, fins al militarisme enyoradís de l'imperi hispànic. En aquest context de relatiu col·lapse de la seva obra (l'estrena del monòleg *El malalt crònic*, el 1902, havia restat gairebé ignorada), s'explica que Rusiñol, inspirat en un succés registrat en una publicació mallorquina, bastís una obra a l'entorn d'un repatriat de la guerra de Filipines (Casacuberta, 1999, pàg. 127). D'aquesta manera aconseguia recollir el descontent del regeneracionisme local davant les actituds recloses del nacionalisme espanyol, que derivarien en fets com l'assalt a la redacció del *Cu-cut!* o la persecució i empresonament de diversos líders del creixent catalanisme.

Conscient de la importància de l'horitzó d'expectativa, es pot assegurar que l'obra –anunciada a so de bombo i platerets– va ser un èxit abans de l'estrena, el 17 d'abril de 1903, en tant que investida política generadora de polèmica: el crit "mori el militarisme" proferit per un espectador i la possible rebentada que alguns militars preparaven per a la segona representació van acabar fent que l'empresa la suspengués; representada de nou el mes següent, va ressorgir la polèmica, que va acabar en procés judicial instigat per les autoritats militars i en nova suspensió. Amb l'obra es consolidava un cop més l'aurèola polèmica d'un autor que s'havia esplaïat un any abans amb propostes encara tardosimbolistes i tenyides de romanticisme convencional com *El pati blau*.



Amb *L'hèroe* es consolidava el melodrama de ressò polític

L'hèroe és un (melo)drama familiar i passional que sota els tints de provocació ideològica enclou un conflicte més genèric, amb una clara actitud moral de rebuig no tant del patriotisme com de la impostura que representa el militar protagonista, un retornat de Filipines de qui estalvia hàbilment el nom de pila per a reforçar-ne l'arquetip. Sense haver assumit la derrota del país, es refugia en les medalles inútils del fals heroisme i la glorificació dels abusos i degradació en què ha caigut durant la guerra, tot constituint una circumstanciada versió de l'hereu-escampa català que ha decidit "viure del passat" i no reintegrar-se a la tasca i als valors de la seva família de teixidors. L'heroi/hereu solapa el fracàs reforçant els vicis que ha adquirit a la guerra per a eludir la responsabilitat pairal –la feina al teler–, i es refugia en el joc, el sexe, l'alcohol i la guitarra. L'autor el contraposa a un altre repatriat, Joan, víctima real i testimoni fidedigne de la guerra que acompleix la funció d'haver estat testimoni de les atrocitats del protagonista: en tant que antiheroi perdedor és ell qui esdevé "l'autèntic heroi".

Rusiñol planteja l'obra engalzant les peripècies afectivosentimentals amb el contrast entre els dos repatriats i recorre a un conflicte pla i nítid. La negativa de l'heroi a treballar al teler és rotunda fins al grotesc, i també l'actitud d'amenaça i atemoriment que imposa al seu propi pare, Anton. L'ús simbòlic del bastó per a imposar-se duu l'escena als límits de la caricatura. També menysprea l'admiració i el desig d'emulació que li professa l'Andreuet, el seu germà, a qui pren la promesa, Carme. La dona, enlluernada davant el guardonat, es casa amb aquest "hèroe" donjoanesc que culmina el seu camí seductor amb Mercè, la dona de Joan. Hi ha un pòsit arnaldià nietzscheà en l'amoralitat manifesta del personatge, quant a aquest i altres aspectes, gairebé darwinista: "Jo també ho dic i reflexiono: només el fort te dret a viure". Però el superhome en negatiu acabarà morint en mans de Joan, el seu antagonista: manllevant la tradició del teatre romàntic quant a la vexació de l'honor, i amb un cert regust guimeranià, l'autor culmina la darrera escena de l'obra amb un acte de justícia poètica que remata el vessant efectista del drama. Borratixo i àvid de plaer, l'Hèroe intenta apunyalar Joan, però aquest s'hi anticipa agafant el "sabre d'honor" de l'heroi i donant-li un cop mortal. La darrera rèplica a càrrec de Joan, que sembla gairebé adreçada als espectadors, és clara: "I què he d'haver mort l'Hèroe! He mort el gandul del poble! Mireu-los allí! Els del teler són els héroes".

El plantejament gairebé maniqueu entre els trets associats a l'espanyolitat (el patriotisme, la fatxenderia, l'evasionisme...) amb els de la catalanitat (l'estalvi, la franquesa, el treball, la discreció, etc.) és un dels elements claus de la peça, i constitueix el punt d'inflexió quant a la visió rusiñoliana de la societat catalana. La població adormida de *L'alegria que passa* ha passat a un segon terme perquè l'autor il·lumini una llar vilatana menestral i la converteixi en temple del treball i de les essències pairals, ben allunyada de la nyonya i del mal de prosa de *L'alegria que passa*: i havien passat ben pocs anys! El modest teler, enfrontat a la guitarra flamenca de l'heroi que en altre temps hauria estat ins-

trument lloat de la cigala, n'esdevé el símbol més representatiu. Anton, el pare sofert, ho expressa i tot seguit pateix l'estirabot arbitrari per part del fill (acte II, escena V):

"Anton: T'havia pujat per al treball, com pugem els pobres, ensenyant-te a estimar aquest teler!, que tu voldries rebaixar! Doncs sàpigues que l'estimo més que a tu, aquest teler; més que a tot, més que a mi mateix! I saps per què? Perquè li tinc agraïment i fins li daria una abraçada (*l'abraça*). T'ha vist néixer, ¿ho sents? [...] Sempre ha sigut l'amic nostre i l'escó de casa nostra. Ara és vell! És tan vell com jo; però vell i tot (*puja i teixeix*), mira'l com treballa! Cric, crec! Que no sents com canta? Doncs ell sempre canta, i cantant ens dóna per viure, i si tu el deixes em moriré amb ell! Ens morirem com fusta vella!

L'hèroe: Bueno. Ja s'ha acabat la Quaresma!

Anton: Ara comença

L'hèroe: Doncs espereu-vos, que si hi ha d'haver funció, hi farem música (*agafant la guitarra i tocant*). Us acompanyaré amb la guitarra.

Ramona: Quins acudits!

Anton: Quin pocavergonya!"

La hiperbòlica oposició justificaria segons Gallén (1986, pàg. 470) la violenta resolució d'una obra en què les autoritats militars s'encarnen en la figura del Sergento, la qual concentra els efectes humorístics que tants aplaudiments arrencaven del públic i contribueix a la factura mixta de l'obra. Hi ha, tanmateix, en aquest humor, una tendència a un "salvatgisme" preexpressionista associat a l'antimilitarisme, que la converteix en precedent de les *Comedias bárbaras* i els esperpents de Valle-Inclán (Rubio Jiménez, 2007). A això, hi contribueix l'acarament constant dels dos discursos sobre la guerra, un dels eixos de l'obra. Abonant en aquest camp, Rubio Jiménez especula sobre la tria de Cadis com a ciutat de desembarcament de l'heroi per la possible referència a *La Marcha de Cádiz*. La música (com en *El català de la Mancha*) serà un element definitiu de l'espanyolitat negativa, completada pel tòpic taurí present en el torero Guerita de Còrdova, "un altre héroe" de l'obra. Enfront d'això, Joan deixa la veu a l'autor: "Els héroes són els que moren pels seus, pels altres".

Una veu tan reticent amb el teatre com la del noucentista Josep Carner es referia el 1908 a "la fe colossal, a l'enorme ingenuïtat patriòtica" de Guimerà, Iglésias i Rusiñol" i va associar l'èxit i la capacitat de *L'hèroe* a "la seva broma tan popular" (Casacuberta, 1999, pàg. 215). Aquesta ingenuïtat desvetllava ferides i entusiasmes. Amb *L'hèroe* es consolidava el melodrama de ressò polític i l'autor s'acarava a les essències abans caricaturitzades de la Barcelona menestral que va ser plataforma de l'alta burgesia i marc de la seva infància, joventut i formació. Un dels passos essencials, doncs, cap a la mitificació del treball quotidià que significarà *L'auca del senyor Esteve*.

4. Al marge del noucentisme, la pervivència d'un teatre ambiciós en un període de crisi

En ple triomf del noucentisme reticent envers el gènere, i després de l'ensulsiada de l'empresari Franqueza i del fracassat l'intent del Sindicat d'Autors Dramàtics, la crisi teatral esclata a la segona dècada de segle. Aquesta decadència contrasta amb l'auge del vodevil a la sales del Paral·lel, especialment en els anys de la Gran Guerra amb les companyies d'Elena Jordi i Josep Santpere. El Rusiñol d'espirit bohemi i bon nas professional escriu en aquests anys amb pseudònim peces d'aquesta modalitat com *El senyor Josep falta a la dona* i *La dona del senyor Josep falta a l'home* (totes dues de 1915) o revistes com *Chauffeur al Pallace* (1919). Dins aquesta posició de marginalitat podem encloure *La casa de l'art* (1918), plena autoparòdia de les pròpies peces modernistes, enèsima i maldestra explotació del conflicte en què, l'artista abans messiànic, s'ha convertit en un excèntric.

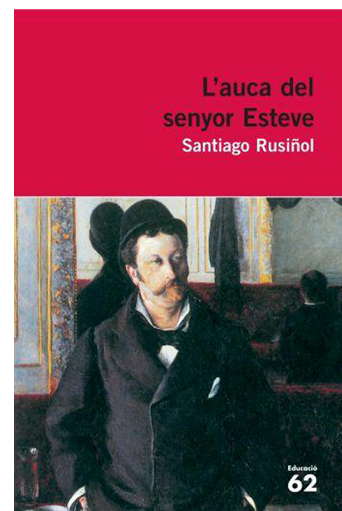
En aquests mateixos anys, però, l'autor va dur a escena amb èxit dues adaptacions de novel·les: la comentada *L'auca del senyor Esteve* (1917) i *El català de la Mancha*, (1918) versió de la novel·la homònima que el 1914 havia obtingut el premi Fastenrath. Les dues representen una projecció reflexiva de les essències catalanes que va trobar bona sanció en la crítica i el públic i, dotades de bona base literària, van constituir una baula prèvia a la singladura de l'empresa de Josep Canals, que tot just era a les beceroles i que va suposar una relativa estabilització de l'escena literària en català. Als anys vint, l'autor va continuar escrivint per a les taules, però amb un to decididament menor: l'homenatge de 1925 i l'estrena d'*El jardí abandonat* clouen el corrent de simpatia envers un autor confrontat al present, marcat per la consolidació de formes com el poema dramàtic de Josep Maria de Sagarra i la comèdia burgesa de Carles Soldevila. L'autor va continuar la seva línia sainetística fins a la darrera estrena, *Miss Barceloneta*, el 1930. El trasllat de les seves despulles en tren, d'Aranjuez a Barcelona, va ser un espectacle que va consolidar l'empatia amb un públic que va admirar artista i personatge en un tot indissociable.

4.1. *L'auca del senyor Esteve* (1917): de la Ribera a la conformació d'un mite català

L'èxit de la novel·la *L'auca del senyor Esteve* (1908) sembla que va generar una primerenca adaptació escènica per part de l'autor, el 1909, per bé que no va ser fins al 1912 quan en transcendí la voluntat d'estrena a la temporada del Sindicat d'Autors Dramàtics (Gallén, 1986, pàg. 475). Sembla que la negativa, ultra altres raons contextuals, era per les despeses que exigia, assumides finalment el maig de 1917 en estrenar-se al Teatre Victòria de Barcelona. Presentada com a "comèdia en cinc actes i deu quadres" va tenir tres vistoses decoracions dels escenògrafs Salvador Alarma, Oleguer Junyent i Maurici Vilumara, que van contribuir a l'èxit rotund de crítica i públic. Les representacions van durar mesos fins que a la tardor es van reprendre al Teatre Novetats de la mateixa avinguda del Paral·lel. El trasllat d'aquesta obra literàriament ambiciosa a les flamants sales de l'artèria barcelonina dels espectacles frívols i populars és tot un símptoma. Cal recordar que Josep Santpere, ànima del vodevil, hi va representar l'entranyable personatge del senyor Pau.

En essència, *L'auca del senyor Esteve* segueix la trama plantejada a la novel·la: la saga d'una família de mercers de la Ribera a l'entorn del santuari de La Puntual, casa-botiga fundada al llegendari 1830 que figura al rètol. Tres figures polaritzen relat i peça: el senyor Esteve, fundador i puntal de la casa; l'Estevet, el seu nét, que des del naixement guia el temps dramàtic de l'obra, en un procés educatiu que el duu a convertir-se en senyor Esteve un cop casat (acte segon) i a assumir plenament els principis establerts per l'avi; en Ramonet, finalment, fill de l'Estevet, que amb la seva vocació d'escultor provocarà en el darrer i cinquè acte el conflicte modernista entre artista i societat. Entremig, amb menys relleu, completen la família el senyor Ramon, pare de l'Estevet, –*alter ego* del pare de Rusiñol, mort prematurament– la seva muller, la senyora Felícia, malalta fins a la hipocondria, i la dona de l'Estevet, la Tomaseta o senyora Tomasa, hiperbòlicament estalviadora com el seu marit; tots ells són corejats per un reguitzell de figures del veïnat d'un tipisme accentuat: les tres Maries, la Senyora del Primer Pis, el senyor Pau com a escarràs de la casa, treballadors, pintors, etc. Estructuralment constatem que la juxtaposició mitjançant "quadres" d'auca en el relat es duu també a terme en la peça, en què l'autor accentua el color local damunt el desplegament de l'ordit bàsic de l'obra, amb un farciment d'escenes hilarants.

Novel·la i obra de teatre són, doncs, profusament anecdòtiques i descriptives. Episodis com l'irònicament anomenat *idil·li de l'Estevet* i escenes corals com la sortida a la Muntanya Pelada amb la Tomasa i la processó del Corpus de l'acte quart –autèntica desfilada comentada dels gremis de la ciutat– van adquirir un relleu molt superior a la comèdia, servits, a més, pel lluïment dels escenògrafs. Podríem parlar d'un barcelonisme militant en la comèdia resumit en una frase de l'Avi en aquest passatge del Corpus: "Jo sóc molt barceloní, però un barceloní ben entès". Com en la llunyana *L'alegria que passa*, l'expert sainetista en



què s'havia convertit Rusiñol insereix cançons populars picaresques en castellà i diàlegs decididament grotescos com el dels pintors joves i les tres Maries a l'escena sisena de l'acte tercer.

No és pas, doncs, que l'enfrontament entre pare botiguer i fill artista no tingui importància a la peça, però queda integrat dins el mecanisme evocador d'un sistema de valors –a mig camí de la caricatura mordaç, l'humor franc i l'elegia– que li permetia tant el coneixement de la novel·la i del mite per part del públic, com l'enèsima aplicació d'elements autobiogràfics. Hi ha moltes coincidències contextuals entre la biografia de Rusiñol i l'obra, que en el moment culminant transmet el tràgic dilema d'en Ramonet entre les obligacions familiars i la predilecció per l'art: l'escapada a Llotja. L'aspirant a escultor, en franca conversa amb els seus companys transmet amb tota la força la dèria rusiñoliana per l'art i el teatre (acte II, escena V), que se'ns mostra com un homenatge a la pròpia joventut, a l'època en què l'autor era "cigala":

"Que us penseu que sóc com vosaltres, que no teniu entorpiments, ni tradició, ni destorbs? Ah! Si jo pogués esbravar-me!. El cap me vull. No en teniu idea. El cervell talment me volta com si em rodés un carro per dins" [...]Aquest afany de fer alguna obra, no sé perquè, però ens ho roba tot. No hi ha dones, no hi ha fortuna que ens atregui tant com això que no sé com anomenar, diguem-ne ambició, diguem-ne glòria. Per mi és com una borratxera, que ens ho faria deixar tot!"

Tant en el que fa al conflicte central com en la sàtira de l'ambient, constatem que en la comèdia es fa correspondre el temps dramàtic amb el temps històric de Rusiñol (hi figuren explícitament les dates de cada quadre, amb 1850 i 1877 com a extrems). L'autor hi força la identificació del senyor Esteve amb l'avi i patriarca de la família, Jaume Rusiñol, i per tal de fer més versemblant la localització històrica hi introdueix al·lusions d'ordre polític com l'esment a Narváez al primer acte, l'execució de l'himne de Riego durant el casament de l'Estevet –passatge molt menys polititzat a la novel·la–, la referència als *Cristinos*, etc. En contrast, la família protagonista de la novel·la assistia a l'estrena de *La bona gent* (1906), de Rusiñol mateix, en una pirueta metateatral que acarava el relat amb la contemporaneïtat.

Rusiñol s'havia referit al prototip en carta a Narcís Oller el 1890 queixant-se dels "senyors Esteves només preocupats per l'ofici i ignorants de la literatura i l'art que consideren fora de tot gremi conegut" (Casacuberta 1997, pàg. 50). L'expressió present en la revista *Un tros de paper* (1866) i en l'obra de Frederic Soler *La cua de palla* (1878) definia una posició social i una actitud: la del comerciant o industrial enriquit que aspira –com l'Estevet rusiñolià– a construir-se una torre com a símbol de prosperitat. Si el Rusiñol modernista n'accentua les tints negatives i se'n serveix per a construir el personatge central de *L'auca del senyor Esteve*, el 1907, la versió teatral arriba a assolir la síntesi entre els defectes i les virtuts, lluny de la tipificació negativa i plana de personatges similars com l'Alcalde de *L'alegria que passa* o en Vianda de *Cigales i formigues*. El seny, l'estalvi i la humanització gràcies al perdó final, representen un principi de redempció en la novel·la que la peça confirma definitivament. Totes dues

plasmen el sentit de la mediocritat representada en elements com la "mesura", la "mida" o la "mitja cana", que serveixen per a posar límits a la roba que es ven i a tota la vida.

En traspasar la visió irònica del narrador a l'estil directe dels diàlegs de la comèdia, l'autor es permet estirabots inversemblants i absurds adreçats a la complicitat d'un públic ben predisposat. No sempre, en el canvi, hi guanya: la referència a la Senyora del Primer Pis, al primer acte, frega l'astracanada absurda, i en aspectes determinats, els personatges apareixen molt contrastats. Així, el to entre còmic i patètic del senyor Pau a la processó del Corpus en què acompanya el rebec Ramonet, disposat, si cal a disfressar-se de Divina Pastora, contrasta amb el paper moral rellevant i seriós que adquireix al darrer acte com a observador assenyat. També és destacable l'escapçament d'alguns dels capítols més assolits de la novel·la, com el de la visita del jove Estevet apocat al taller bohemi de l'escultor, que en la peça queda reduït al record intranscendent que l'Estevet acabat de casar explica a la Tomasa. El jove Esteve botiguer de la comèdia es mostra més agosarat i sentimental amb la seva muller que en el relat, amb petons o declaracions explícites el dia mateix del casament ("T'estimo, t'estimo") o a les escenes de la Muntanya Pelada, en què l'autor s'esplaia en la reproducció dels cors musicals grotescos i els diàlegs picants dels treballadors endiumenjats fins al punt d'encomanar l'Esteve, vist per la Tomasa com "un Serrallonga" que, sota els efectes del vi i la joia circumdant descobreix els encants de la dona. Aquests canvis pretenen humanitzar el personatge vers el sentimentalisme o la frivolitat, i fer-lo proper als gustos del gran públic.

Les variacions quant a l'aplicació de la sàtira també afecten el conflicte central ubicat a l'entorn de la funció de l'art. Els termes dels diàlegs dels pintors de parets amb l'Estevet quan es repinta l'establiment, (acte tercer, escena primera) són més propers a l'autoparòdia mordaç de la figura de l'artista efectuada dins la coetània *La casa de l'art* que a la visió combativa vista d'en Ramonet. Casacuberta ha estudiat amb detall la relació entre l'acció i els personatges de *La bona gent* (1906), d'on ens sorprèn realçar l'escepticisme creixent de l'autor que considerava els ideals com a "cebes" necessàries. El conegut agraïment final d'en Ramonet envers el pare traspassat, amb el qual reconeix el sacrifici patern que li permet costejar el marbre de les escultures, n'és la prova més coneguda. A la novel·la, en Ramonet assumeix el procés de sacrifici del pare i pronuncia ell mateix la sentència de reconeixement. Per contra, a la peça de teatre, com va destacar Edmond Raillard, és el graner i sogre del senyor Esteve, l'encarregat, vora el prudent senyor Pau, qui fa veure a en Ramonet la realitat en tant que representant allixonador de la burgesia que ell havia posat en qüestió: un canvi gens banal (Gallén, 1986, 475).

El panorama que Rusiñol ofereix a la seva versió no va suscitar precisament lectures en clau d'avantguarda artística i va provocar, ben al contrari l'empatia de diferents classes socials representades en el públic: els vetesifils formen part de les classes populars tradicionals i són els pares de la moderna burgesia.

"D'aquells senyors Esteves –en digué Rusiñol en un text de presentació de l'estrena– tots ne som fills, tots, absolutament tots els que havem nascut a Barcelona, i tants que no hi han nascut. Tots estem lligats a la troca d'alguna o altra Puntual –casa fundada en mil vuit-cents trenta i tots som més o menys Estevets, i això creiem que ens ha d'honrar, perquè com diu el Fundador, d'aquelles troques i d'aquells cabdells n'havia d'eixir la ciutat de Pedra que ens enorgullim de tenir"

(Casacuberta, 1999, pàg. 345)

No estranya, doncs, que la versió escènica de *L'auca del senyor Esteve* transmetés una visió social aconfrontativa que va aconseguir fins i tot el beneplàcit d'alguns noucentistes com Josep Maria López Picó o Josep Morató, que hi van veure la superació del pitarrisme que li retreien en altres obres (Casacuberta, 1999, pàg. 254). També va suscitar l'aplaudiment de noves veus properes a la construcció d'una literatura i teatre de base popular com Josep Pla o Josep Maria de Sagarra. Fos com fos, el mite es consolidava i amb el vessant complementari, en Ramonet: seny i rauxa en bona avinença, i al cap i a la fi treball i dedicació, un símbol de catalanitat i de barcelonisme. Com amb Anton de *L'hèroe*, l'admiració pel treball del senyor Esteve reconeguda per en Ramonet passa per damunt de tota caricatura. El final de l'obra no pot ser més explícit: "Adona't sempre i a totes hores que havies tingut un pare que no havia sigut res en el món, perquè tu poguessis ésser".

En part cal considerar que la comèdia fa de resposta al que Rusiñol va creure una mala utilització d'un arquetip després de certes interpretacions de la seva novel·la, cosa que va suposar un reforçament del personatge. Rusiñol se situa als antípodes de visions com la de Gabriel Alomar o l'humorista Picarol, que havien projectat o dibuixat un Esteve molt conservador. D'aquí la vindicació en termes positius de trets patriarcals com l'estalvi o el seny, pilars de la Barcelona moderna com també reconeix Josep Pla. Elegia d'una ciutat materna i positivació d'un mite, doncs, en el que considera un deute ineludible al passat propi, al senyor Esteve que tot barceloní tenia en el seu substrat.

4.2. *El català de la Mancha* (1918): un Quixot al servei de la "ideia"

Estrenada al desembre de 1918 al Teatre Espanyol, *El català de la Mancha*, "tragicomèdia en quatre actes i vuit quadres" sembla que va seguir la idea de la reeixida adaptació de *L'auca del senyor Esteve*, i també es va escenificar en un teatre del Paral·lel. El relat havia obtingut el premi Fastenrath el 1914 i partia de la coneixença que Rusiñol havia fet d'un català d'afeccions nacionalistes que comandava un molí de la Manxa i suportava la *desgràcia* d'un fill toterero. L'autor havia exposat aquesta anècdota en un lliurament del *Glosari* de 1911, que va servir de base a la novel·la d'estructura biogràfica. Com a *Llibertat!* i *La merienda fraternal*, planteja la paròdia ridiculitzadora del pensament de l'esquerra obrerista i lliurepensadora, la "ideia", per bé que en aquest cas privava la singularitat del cas i del contrast damunt la descripció de l'arquetip.

L'autor ens situa en un poble manxec imaginari de nom significatiu, Cantalafuente, versió tòpicament castellana dels pobles grisos rusiñolians com el de *L'alegria que passa*. Allà hi exerceix de cafeter Ignasi, un català simpatitzant amb el republicanisme laic i lliurepensador que ha escrit a un company de dèries, el Català de la Mancha, perquè vingui des de la Barcelona convulsa posterior a la Setmana Tràgica de 1909. El fet crea expectatives en la població, on l'Ignasi ha temperat la seva posició en tant que propietari d'un establiment públic, marit d'una castellana molt sanxesca, Encarnación, i pare d'una filla amb el cap ple de pardalets hispànics: l'afició pel flamenc, els toros i la vida regalada. El Català de la Mancha –remarquem que, com a *L'hèroe*, l'autor n'estalvia el nom de pila– arriba acompanyat de la seva muller, Maria i el seu fill, Joanet, que el segueixen arreu amb la resignació que hom serva als orats.

Escena de *L'auca del senyor Esteve*

Com en el drama *L'hèroe*, l'espanyolitat negativa és emblematitzada en l'afició als braus, el flamenc, l'alcohol, i, sobretot, en la subjecció al costum. L'antagonista del Català és l'administrador del palau local, humorísticament presentat com a don Juan Antonio Ruiz y Pérez de Castrovido, escoltat per figures secundàries com el Vicari o –un cop més en paral·lel a *L'alegria que passa*–, per l'Alcalde. Tots conformen una representació caricaturesca del poder reaccionari no menys clement que la que l'autor projecta de l'esquerra visionària. Observem des del primer acte dos tons alternats en consonància amb la textura tragicòmica. D'una banda, la paròdia hilarant, tenyida de la ironia present a *L'auca del senyor Esteve*: hi reapareixen les referències al "calaix", a la "classe neutra", a la "prudència", etc. Per moments, però, (més escassos que a la novel·la) s'enalteix la dignitat del quixotesca protagonista, la noblesa ingènua però al capdavant ben intencionada, d'aquella "ideia" a la qual ha sacrificat tota la causa. El record dels fets que van originar la Setmana Tràgica de Barcelona, a conseqüència dels quals ha hagut de marxar, no té res de còmic (acte I, escena 8):

"S'enduïen els nostres germans camí diguem-ne de l'escorxador o al llamp de Déu de la guerra, i al sentir cridar la sirena em devia fer l'efecte que tota la sang d'aquells homes m'havia pujat a la gola" [...] "L'endemà no sé qui em va donar una arma i jo, que ja saps que odio la guerra, al veure'm amb un fusell als dits sembla que em cremava. Prou volia aturar els soldats, cridant-los-hi: 'Tots som germans! Tots som uns! Lluitem per vosaltres!'... Però al veure que queien ferits dos de prop meu, em vaig cegar i ja no vos puc explicar més. Mai hauria cregut que la pólvora emborratxés com emborratxa als que no l'han tastada mai. Va durar més de sis dies que anava com boig. Desesperat, no veia els meus, no veia ningú. Desesperat, no veia els meus. Cercar cartutxos i tira, com una fam, com una agonia, com una mena angoixa de fer mal al lluny, a l'atzar, toqui qui toqui i mori qui mori"

El to regeneracionista gens hiperbòlic en aquest fragment, perdrà virulència i serietat en confrontar-se amb el seu negatiu: l'Espanya sanxesca –equivalent castellà a la classe neutra menestral barcelonina– serà el particular molí de vent que derrotarà tots els intents de regeneració: amb prou feines el Català serà escoltat al principi pel cafeter, que, malgrat l'afinitat d'idees, acaba malbaratant els seus estalvis en els projectes del Català i suportant que les idees del seu amic espantin els parroquians de la cafeteria. Com el conegut de Rusiñol, el Català dedica els seus esforços a rescatar el vell molí i a aplicar-hi, endebades, l'energia reformadora, la turbina, amb el que significa lligar-ne les simbòliques

aspes. No hi manquen els parlaments hiperbòlics dels oradors caricaturitzats de torn i del Català mateix per a donar al fet una solemnitat seriosa. Conceptes grandiloqüents com la "Diosa Razón" farceixen el discurs buit dels oradors convidats (polítics de baixa estofa aprofitats) i el benintencionat del català.

Amb aquest tramat polític, Rusiñol bastirà l'anècdota amorosa: Joanet s'enamora de Nati i es converteix en Juanillo, en una transformació radical que el durà a la tragèdia i a la mort. Per a potenciar aquest sentiment i decisió, hi aporta la relació amb Faustino, alhora amic i rival amorós i taurí de Joanet, el dia del seu debut tràgic; però l'instrument del miratge taurí d'en Joanet serà un altre afeccionat més fatxenda i grotesc, Frascuelo, que entabamarà del tot el jove fins a dur-lo a la perdició. Per a lligar els dos elements centrals de la trama, Rusiñol ubica Frascuelo com a habitant provisional del molí, on el protagonista el troba dormint en un jaç de palla, tota una exhibició de la seva mandra impúdica. També serà ell l'encarregat simbòlic de fer tornar a girar les aspes del molí, un cop el Català se'n vagi del poble.

Abans d'arribar a Cantalafuente, Joanet (no sabem si el nom és homenatge a l'idealista homònim de *L'alegria que passa*) relata la seva feina com a meritori de muntador a Barcelona: com un Estevet qualsevol recorda la seva vida rutinària catalana, "de casa al taller i de taller a casa". Davant d'aquest tipus, Nati provoca el jove, incapaç, li assegura, d' enamorarse d'un "home d'ofici". En l'aiguafort plantejat, ell i el seu pare aniran de mal borràs. El primer no podrà reformar el poble i el segon, obligat a exercir de torero, serà sacrificat. El Català i la dona, desolats, marxaran del poble per a seguir el seu camí i el molí retornarà a la seva funció ancestral: adormir-se en el temps com tot el poble.

La lliçó és clara: la renúncia als valors positius d'en Joanet –el seny del senyor Esteve– i l'enlluernament davant l'amor i una masculinitat emblemàtica pel valor taurí li seran letals i constituiran, de pas, el càstig del pare il·lús. Abans de morir, en Joanet declara a la Nati: "Si surto bé i puc ésser teu, aquell aucell de carretera que havies vist serà tot un home. Si no serveixo i em xiulen, seré lo que vol el pare: 'un soldat del Progrés', que vol dir misèria per a tota la vida". Però qui triomfarà a la plaça serà en Faustino, aclamat pel poble, sense que en Joanet tingui l'avinentsa de ser soldat del progrés ni heroi espanyol. El rerefons de *L'hèroe* reapareix en aquest tractament.

A la peça teatral hi ha llimades les digressions líriques i les descripcions del relat (la del molí de la Manxa, per exemple), en pro de l'èmfasi en la vivacitat dels diàlegs. Entre els canvis argumentals, l'autor hi estalvia la mort accidental del cafeter com a fruit d'uns aldarulls provocats pel Català, i sobretot, la gira fora del poble de Joanet amb Faustino i l'episodi grotescoamorós del jove català amb la Golfa, una cupletista que forma part del fresc hispànic pintoresc posat en solfa. En l'obra teatral, en canvi, s'enamora de Nati i per ella renuncia als valors que, d'una manera molt esbiaixada, li ha infós el pare: el treball i el progrés. Rusiñol va cloure amb un matís la tragèdia: un jove del poble, seguidor

de les idees del Català, afirma que la seva llavor donarà fruit: "Ha passat un crit de revolta que els joves sabrem recollir-lo". Talment com si l'autor efectués una concessió final a l'ideal en tota l'obra especejat.

Dins la recerca de la benvolença del públic més popular, Rusiñol abusa en alguns moments de l'astracanada que desvirtua el patetisme de l'esperpent. Així, quan recorre al clàssic recurs de mala pronunciació de mots, no sols a càrrec del cafeter, presentat com a mig ignorant sinó del mateix Català que confon *átomo*, per *átamo*, en el que representa –com en altres obres de l'autor– l'ús del castellà per a una funció humorística; aquesta tendència es detecta en aparents confusions entre mots i sentits ("Les orelles se m'utopien"). Molt il·lustratiu del to desproblematitzat que al capdavant domina a l'obra són els dos encontres entre el Català i Don Juan. El conflicte previsible hi resta substituït per mers duels de frases i ocurrències: no hi ha, de fet, enfrontament, quan l'administrador, un *bon vivant* de nostàlgies imperials cedeix el molí al Català en concessió sense cap problema; molt retòrica i coherent dins l'especial follia del protagonista és l'amenaça de vaga que profereix el Català en la dècada d'increment de les lluites sindicals i les vagues –generals o no– al país. Podríem, doncs, inserir *El català de la Mancha* dins la tendència polèmica i actualista que caracteritzava l'autor des de feia més de quinze anys.

És útil abordar la visió de la identitat catalana de l'obra, servida per la visió dels forasters. Així, el Vicari afirma conèixer Catalunya: "Com que jo he estat a la seva terra, ja els conec aquesta mena d'homes. Són homes que s'han pertorbat amb llibres de cavalleria... Però de cavalleria social". O en termes similars, l'Alcalde, en referir-se al projecte de transformar el molí de vent en hidràulic: "Els catalans són gent pràctica i donats a la maquinària". L'administrador/*hidalgo* reconeix en la seva follia mitificadora del passat adormit castellà una dissociació similar de la realitat que el català: "Doneu-me les mans que vós i jo, noble català, no tenim ànima de *villano* i havem nodrit la nostra testa amb llibres de cavalleria: jo èpics i vós socials". Don Juan és una contrafigura quixotesca però del personatge pren la follia més que no pas la noblesa: profereix amenaces folles, i es caracteritza com a mandrós aprofitat, quinta essència o síntesi dels defectes de Quixot i Sanxo: d'una banda, parla respectuosament de l'*archivo de la cortesía*, de l'altra vol ser *manco* com Cervantes. Hom hi veu l'herència pitarresca d'obres com *El castell dels Tres Dragons* en l'ús eficaç de l'anacronisme: l'administrador es proclama hereu del duc d'Alba, fa referències a Guzmán, oposa la "Santa Hermandad", a la Fraternitat lliurepensadora, etc. També a mig camí de l'esperpent i l'astracanada se situa l'alcalde, que en començar els toros, integra la violència dins el color de la festa: "Què de bous? De ganivetades! Que si tu, que si jo, que si ell; que jo si jo sóc flamenc, que jo demòcrata... ganivets va i punyaladeta!".

Ens trobem, doncs, altra vegada, davant la pèrdua de senderi d'un somniador com a mostra de la incapacitat de l'ideal assumida pel Rusiñol escèptic (Gallén, 1987, pàg. 1914). Seguint Marius André, Casacuberta destaca que no hi ha una exaltació del quixotisme en l'obra, en el sentit que el protagonista és un utò-

pic que parteix d'una realitat. Rusiñol no sols hi apuntaria contra els excessos demagògics dels obreristes laics consagrats a la "ideia", sinó també contra el catalanisme, per bé que de manera molt indirecta, car conviu amb un elogi indirecte dels valors positius de la catalanitat que havíem vist a *L'hèroe* i *L'auca del senyor Esteve*. Com en la major part de les seves sàtires teatrals, els trets de Rusiñol no sols mostren la ridiculització d'aspectes ideològics, sinó, com destaca Casacuberta "el desencaix entre l'ideal i la realitat" (Casacuberta, 1997, pàg. 522), amb la vivència tràgica que se'n deriva. Iteració, doncs, del conflicte rusiñolià per excel·lència, *El català de la Mancha* circumstancia al present històric un dels personatges literaris cars al Rusiñol modernista dels noranta –Don Quixot–, i confronta els defectes tòpics d'una Espanya profunda i històrica a l'embolcall demagògic d'una esquerra més o menys catalana i barcelonina, atrapada per la seva retòrica. Fet i fet, l'emmirallament de dues caricatures, i el joc de contrast que se'n deriva.

5. Conclusió: l'artista modern a la recerca del públic

Vista en globalitat, l'extensa i heterogènia producció teatral de Santiago Rusiñol presenta unes constants que adopten graus d'ambició i formalització ben diversos. En conjunt, l'artista-personatge va concebre les seves obres teatrals des de la recerca de l'individu i el cas excepcional que s'acara al món, bé qüestionant-ne les servituds i les lleis en el conflicte entre l'ideal i el real, bé com a tipus grotesc localitzat amb la curiositat del pintor que el serveix a la simpatia del públic. En la línia pendular entre tots dos vessants complementaris d'una mateixa realitat és on l'autor va assolir alguns dels resultats que l'han convertit en un clàssic de l'escena, rere la petja del consagrat Àngel Guimerà. El simbolisme i el decadentisme, sota l'empара del programa modernista, van subministrar a l'autor un ric cosmos plasticoliterari molt adaptable i suggeridor: els quadres lírics *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat* van confirmar l'acurada adaptació personal de nous paradigmes escènics europeus dins l'escena catalana. Entrat el segle XX, l'autor va diversificar els seus procediments en el seu afany de professionalització, dins dels quals destaca el conreu del drama polític o polèmic, proper a la tècnica contrastiva i grotesca de l'esperpent, com hem vist en l'antimilitarisme de *L'hèroe*, per bé que no va renunciar al pòsit costumista que va saber usar amb solvència. A mesura que l'artista va construir la novel·la del seu personatge, va desplegar algunes de les seves millors obres teatrals –i narratives– mitjançant l'itinerari picaresc de figures excepcionals descobertes o intuïdes com *En Josepet de Sant Celoni*, *El català de la Mancha* i *L'auca del senyor Esteve*, la seva obra més celebrada. Totes s'acaren amb una realitat o conflicte identificables, per distorsionat que en sigui el tractament. Ben comptat, el comediògraf experimentat en què es converteix l'autor adult aplica –amb concessions a la galeria o sense– un principi de simpatia en els tipus que poblen els seus drames i comèdies, emmotllats com afirmà Josep Pla "a l'estil de la vida" (Pla, 1981, pàg. 220) i, encarats, doncs, a l'adhesió de l'espectador.

Bibliografia

Casacuberta, Margarida (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat ("Textos i Estudis de Cultura Catalana", 56).

Casacuberta, Margarida (1999). *Santiago Rusiñol i el teatre per dins*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona ("Monografies de Teatre", 37).

Castellanos, Jordi (1992). *Raimon Casellas i el modernisme* (2a edició). Barcelona: Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat ("Textos i estudis de cultura catalana", 4).

Fàbregas, Xavier (1978). *Història del Teatre Català*. Barcelona: Editorial Millà.

Gallén, Enric (1986). "Santiago Rusiñol". A: Martí de Riquer, Antoni Comas, Joaquim Molas. *Història de la literatura catalana* (vol. 8). Barcelona: Ariel.

Marfany, Joan Lluís (1975). *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial

Pla, Josep (1981). *Santiago Rusiñol i el seu temps*. Barcelona: Edicions Destino.

Rubio Jiménez, Jesús (2007). "Llibertat! de Santiago Rusiñol o de cómo negros e intelectuales son hermanos". A: Santiago Rusiñol. *Llibertat! ¡Libertad!*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Escena de España ("Literatura Iberoamericana", 28).

Rusiñol, Maria (1955). *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*. Barcelona: Aedos.

Rusiñol, Santiago (1947). *Obres completes* (pròleg i ordenació de Carles Soldevila). Barcelona: Editorial Selecta ("Biblioteca Perenne")

Rusiñol, Santiago (1973-1976). *Obres completes* (vol. 1). Barcelona: Selecta.

