

## ***L'auca del senyor Esteve* en el cine de la posguerra: de Rusiñol a Neville o el sainete catalanista\***

José Luis Castro de Paz - Universidad de Santiago - joseluis.castro@usc.es

**Resumen:** Poco conocida —sobre todo si se la compara con célebres títulos madrileñistas rodados por Edgar Neville en los años cuarenta del siglo pasado (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946)—, *El señor Esteve* es la versión dirigida en 1948 por Edgar Neville de la novela “*L'auca del senyor Esteve*”, publicada en 1907 por Santiago Rusiñol (conjuntamente con el auca del mismo título, con dibujos de Ramón Casas y *rodolins* de Gabriel Alomar), de la que el autor posteriormente haría una versión teatral, de gran éxito y enseguida célebre, estrenada en Barcelona en 1917 y convertida en pieza señera del teatro catalán. Extraordinaria novela humorística, ácida y satírica, profundamente crítica con la mentalidad pragmática y culturalmente alicorta del austero menestral barcelonés decimonónico —del que el señor Esteve llegaría a ser modelo y emblema, incluso en la lengua popular catalana—, Edgar Neville encuentra en sus páginas material idóneo para poner en pie una singular “tragedia grotesca” con la que aproximarse respetuosamente a la cultura catalana, a partir de un costumbrismo humanista y popular de fuentes e intereses del todo divergentes con los del cine preconizado entonces por el régimen franquista.

**Palabras clave:** Cine, Posguerra española, Cataluña, Costumbrismo, Sainete, Edgar Neville, Santiago Rusiñol.

### **1. Introducción**

“He sido y soy y creo que seguiré siendo un ferviente admirador de los catalanes. Sus pintores de la época impresionista fueron tan buenos como los de cualquier país de Europa; sus escritores han tenido y tienen una sensibilidad europea que aún sus más admirados detractores no se atreven a negar. Pero hay algo más: algo que posiblemente sea la base de mi gran afición por Cataluña y sus gentes. Me refiero a esa “guasa” catalana socarrona y satírica, que

ellos tuvieron siempre y que hoy se llama internacionalmente, sentido del humor.” (Neville a Fernández Barreira [1948: 4]).

“[Santiago Rusiñol es] uno de los hombres más finos e inteligentes que ha producido España, (...) uno de los guasones más profundos, de los ironistas más certeros que hemos tenido (...). Ahí tenemos esa obra maestra de la sátira y el humor, *L’auca del señor Esteve* (...). [E]n una antología de humoristas españoles, [Rusiñol] ha de figurar siempre en la cabecera. Ha observado a sus coterráneos, con unos ojos escrutadores, al mismo tiempo de filósofo, de poeta y de pintor, y luego los ha descrito.” (Neville, 1948a: s/p.).

“En *L’auca del senyor Esteve*, Rusiñol cuenta la vida de cuatro generaciones de tenderos durante la segunda mitad del siglo pasado en una Barcelona en la que ya empezaba a germinar, gracias a gentes como esos tenderos, la poderosa Barcelona industrial de hoy. Estos dueños de una mercería, de La Puntual, eran el arquetipo del pequeño comerciante y durante tres generaciones seguidas se habían pasado la vida detrás del mostrador vendiendo carretes y gorritos de niño y sin más ambición que prosperar en su tiendecita. El drama humorístico, el drama irónico, es que al tercero de los Esteves le nace un niño artista, un niño que no quiere saber nada de ‘libros mayores’, que le tienen sin cuidado los carretes y la mercería, que para lo único que tiene pasión es para dibujar y para leer. Es una tragedia grotesca, si se quiere, pero terriblemente humana, porque está sacada de la realidad. Ese niño era el propio Santiago Rusiñol (...).” (Neville, 1948b: s/p.).

Concluida su célebre y singularísima “trilogía” madrileñista (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de Carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946),<sup>1</sup> y en un momento de “euforia” profesional (Neville, 1947: 5)

---

<sup>1</sup>Cabeza fílmica de “la Otra Generación del 27” es quizás Edgar Neville el cineasta más importante de los años cuarenta, tal es la riqueza ya no sólo de su obra, sino de las *posibilidades* que recoge y expande y que, a través de mecanismos diversos, habrán de fecundar algunos de los más sustanciales y fértiles terrenos de nuestro celuloide. Diplomático, novelista, dramaturgo, poeta, humorista, pintor, cineasta, su extraordinario talento y su rica y cosmopolita formación intelectual combinaban en efecto, en singular e intransferible armonía, la modernizante influencia de las vanguardias europeas proveniente de su *maestro* Ramón Gómez de la Serna con la visión regeneracionista de su también amigo José Ortega y Gasset,

que le permite compaginar sus proyectos más personales con la asunción de encargos de otros productores e instituciones (*El traje de luces*, 1947, producción de Manuel del Castillo; *El marqués de Salamanca*, 1948, financiada por la Comisión Oficial del Centenario del Ferrocarril en España), Neville decide elaborar una especie de “díptico catalán” de piezas fílmicas del todo disímiles, pero marcadas a fuego por una protagónica ambientación barcelonesa. Sí su excepcional y angustiada *Nada* (1947, producción Edgar Neville para CIFESA), iba a partir del deseo de su compañera, la actriz y guionista Conchita Montes, de adaptar al cine la exitosa y premiada novela del mismo título de la joven Carmen Laforet, *L’auca del senyor Esteve* era un proyecto personal del propio cineasta, que sentía la obra y a su autor muy próximos a su sensibilidad y cuyo estilo literario —no dejaría de repetirlo— le venía “como anillo al dedo” (Neville, 1947: 5).

En efecto, Neville admiraba sobremanera al que fuera su amigo Santiago Rusiñol (1861-1931),<sup>2</sup> considerándolo uno de los más grandes genios del arte

---

a través del cual, sin renegar de lo anterior (aunque atenuándolo con el paso de los años), recurrirá al castizo mundo costumbrista del sainete, y todo ello sin olvidar su formación estrictamente cinematográfica en Hollywood, a comienzos del sonoro. La dificultosa puesta en pie de un *estilo* basado en la fértil conjunción de tan variopintos (y hasta contradictorios) elementos comienza con sus dos primeros y muy significativos largometrajes, rodados en periodo republicano (*El malvado Carabel*, 1935, a partir de la novela de Fernández Flórez, y *La señorita de Trévez*, 1936, personal versión de la tragedia grotesca de Arniches); se complica, atenúa y modela —en función del conocido posicionamiento de Neville tras la sublevación militar y de su recién adquirido ideario falangista— en su experiencia italiana y en films tan interesantes como *Correo de Indias* (1942) y *Café de París* (1943), y alcanza su expresión más acabada en sus grandes títulos de mediados de la década. Sólida y progresivamente asentada, pues, en una matritense tradición costumbrista y sainetesca, con su filmografía nos introducimos de lleno en un proceso de *apropiación* de elementos de la cultura popular española, integrándolos y reformulándolos en un nuevo medio de expresión artística. Es su obra auténticamente esencial eslabón intermedio sin el cual difícilmente podría comprenderse de manera cabal la posterior irrupción del esperpento fílmico en el cine español de las décadas siguientes (Pérez Perucha, 1982; Aguilar 2002; Castro de Paz, 2012).

<sup>2</sup>Lo conocía personalmente, “como mínimo, desde junio de 1922, cuando coincidieron en Andalucía apoyando a Manuel de Falla en la recuperación del cante y baile flamenco en el Concurso de Cante Jondo de Granada. Debieron congeniar e intimar muy rápidamente, si no lo habían hecho ya con anterioridad, dado que sus biografías y sensibilidades presentan numerosos paralelismos. Ambos heredaron la tradición liberal fuertemente asentada en sus acomodadas familias —en la burguesía catalana industrial en el caso de Rusiñol, en la aristocracia castellana en el caso de Neville—, habiendo luchado sus respectivos abuelos en el bando de los liberarles durante las guerras carlistas. Ambos habían abandonado su destino predeterminado por sus familias para desarrollar una actividad creativa forjada en el costumbrismo, en muchos casos a partir de sus propias experiencias vitales, ironizando y

catalán y español del primer tercio del siglo XX. Prototipo de artista total, viajero y bohemio, a la vez solitario y jovial, fue Rusiñol pintor, novelista, poeta, dramaturgo, crítico y prolífico difusor de las artes (traductor de Baudelaire; organizador del estreno en Cataluña y escenógrafo de *La Intrusa* de Maurice Maeterlink en la segunda fiesta modernista de Sitges, en 1893; activo partícipe del “descubrimiento” de El Greco, etc.). Padre del modernismo catalán, empeñado en modernizar una sociedad localista y alicorta, su incuestionable trayectoria pictórica, influenciada por el impresionismo, pero también por el naturalismo, el prerrafaelismo o el simbolismo francés hasta derivar en un personalísimo paisajismo melancólico con llamativa preferencia por la pintura de jardines, comparte protagonismo en su polifacética obra con una amplísima trayectoria literaria (preferentemente teatral), en la cual, pese a su relativo, modernista y simbolista elitismo inicial —no obstante impregnado siempre de referentes populares de calado<sup>3</sup>— (*L’alegría que passa*, 1897; *El jardí abandonat*, 1900; *Els jocs florals de Canprosa*, 1902; *El mistic*, 1903) y a su permanente reflexión sobre el enfrentamiento entre el arte y la burguesía, la poesía y la prosa, lo espiritual y lo material, da paso más pronto que tarde a una literatura hondamente popular y costumbrista, melodramática y humorística, defendida por el autor incluso programáticamente y de extraordinaria respuesta popular, que será entonces crudamente criticada por los jóvenes intelectuales *noucentistes* —con Eugenio D’Ors a la cabeza—, que, defraudados, lo acusarán de haberse convertido, antiguo y anquilosado, en un lastre para la cultura catalana y emblema de la obra mal hecha.<sup>4</sup> Su teatro —y

---

satirizando los lugares comunes de esa burguesía que tan de primera mano conocían” (Muñoz Felipe, 2008: 326).

<sup>3</sup>Como señaló Margarida Casacuberta, uno de los pilares más sólidos del mito popular rusiñoliano lo constituye su peculiar conjugación de la tradición “xarona” y republicana, lingüísticamente vinculada al “catalá que ara se parla”, humorística y ligada a las formas de sociabilidad y diversiones típicamente decimonónicas (bailes, carnavales, veladas literario-musicales), y la destacada posición que ocupa en la “alta cultura”, sin renunciar entonces “en cada momento a sus orígenes culturales ni renegar de ellos” (Casacuberta 1996: 30).

<sup>4</sup>En el prólogo de su traducción al catalán del “Tartarí de Tarascó” de Alphonse Daudet (Barcelona, Librería Espanyola d’Antoni López, 1907), Rusiñol se refiere a la obra traducida (e indirectamente la suya propia) y defiende la risa y el humor como muestras de madurez y cultura, procedimientos literarios válidos y fértil posición ante el mundo. Se trata, como señaló Casacuberta, de una verdadera declaración de guerra al noucentismo, de igual manera que lo será su parodia del *Glosari* de Xènius (D’Ors) que, bajo el seudónimo de Xarau, publica desde 1907 en la revista *L’Esquella de la Torratxa*. Las glosas rusiñolianas, antieruditas y

su novela tragicómica “L’auca del senyor Esteve”, publicada en 1907 y que más tarde convertirá en arrolladoramente exitosa pieza teatral— adquiere(n) entonces un carácter populista, elemental y sencillo, buscando una comunicación directa con el público por medio de personajes de psicología clara y “perfil recortado” y diálogos frescos y luminosos, vívidos, basados en el habla catalana popular. Y, a la postre, y pese a las coyunturales críticas, es en esos sainetes, en los monólogos, las farsas y los vodeviles, e incluso en las revistas —como señaló Josep Pla en su *Rusiñol y su tiempo*— donde acaba por hallarse al auténtico dramaturgo:

“[es] en estas obras de humor —generalmente tragicómicas— [donde] la fuerza creativa del artista se mueve libremente, sin estorbos, con una naturalidad a veces prodigiosa, siempre sabrosa y picante. No hay declamación, ni escamoteo y si en cambio un realismo vivísimo. Son obras de reflejo directo, de primera mano y casi todas ellas parecen construidas sobre una o diversas escenas observadas y recogidas literalmente —son escenas de la vida real—. (...) De la observación directa nació su teatro humorístico, el cual tiene un vuelo más largo que el de sus dramas y sobrepasa su época. (...). [Esas obras] se mantienen vivas, superando el localismo y la estrechez de un periodo determinado de tiempo” (Pla, 1989 [1942]: 250-251).

En “L’auca del senyor Esteve”, además y más allá de esa supuesta “entrega” al sentir y a los gustos de las clases populares, Rusiñol mantiene intacta su “modernista” voluntad experimentadora, pero la orienta ahora hacia los más tradicionales derroteros. De hecho, no se trata de una novela al uso, sino de la novedosa conjunción de un inspirado y formalmente desaliñado cuadro de costumbres en veintisiete capítulos, profundamente humorístico y satírico, con un *auca* compuesta por otras tantas estampas del pintor, excepcional retratista, gran amigo y compañero de viajes de Rusiñol, Ramón Casas (1866-1932),

---

desmitificadoras, irónicas y distanciadoras, parten casi siempre de juegos de palabras y frases provenientes del registro más popular del lenguaje (Casacuberta 1996: 29-48).

---

acompañadas al pie por los correspondientes *rodolins* (versos pareados) escritos por el poeta modernista —activista de izquierdas y nacionalista catalán exiliado tras la Guerra Civil— Gabriel Alomar (1873-1941). Publicadas conjuntamente en 1907 por la Librería Espanyola d'Antoni López, la novela “L’auca del senyor Esteve” y el *auca* propiamente dicha revitalizaban y traían al *novecientos* una de las más antiguas y arraigadas formas visuales y narrativas de Cataluña, popularizada definitivamente por los *auquers* que, en el siglo XIX, las exhibieran y recitaran ante las iglesias o en las ferias de las poblaciones.<sup>5</sup>

Además, y pese a que por su forma desinhibidamente populista y *descuidada* —poco académica entonces y por tanto en cierto modo innovadora y “modernista”—, a su uso de la lengua de la calle (“el català que ara se parla”) y a su sublimación del *humor barceloní*, fue duramente recibida por la crítica intelectual —calificada de esquemática, sumaria y pueril—, mantenía la novela el tema central de toda su obra anterior (arte *versus* sociedad) y, de algún modo, subyacían en ella las huellas de la militante lucha del joven artista contra “el burgués fenicio” y su cosmovisión, una lucha incruenta (y políticamente inofensiva) que fantaseaba sustituir una aristocracia del dinero por otra de la intelectualidad.<sup>6</sup> Como ya hiciera con la de los personajes más o menos equivalentes de *L’alegría que passa*, de *El pati Blau* (1903) o de *Cigales y formigues* (1907), Rusiñol satirizaba con ironía sobre *el tarannà* del Señor Esteve (en primer lugar el abuelo —inspirado en Don Jaume, el suyo propio— portador de los “principios” que irán pasando de generación en generación, de

---

<sup>5</sup>Sin duda, existían precedentes recientes que Rusiñol conocía con seguridad, como *L’auca de la Pepa* (Joan Pons i Masaveu, 1889), aproximación costumbrista a la menestralía barcelonesa, y “fuentes” como las *Memorias de un menestral de Barcelona (12792-1764)* (1880), del erudito Josep Coroleu.

<sup>6</sup>En cualquier caso, en esa época, pasados ya los extremismos de juventud, Rusiñol parecía convencerse de la necesidad de inculcar el valor del arte a la clase burguesa catalana para adaptarla a los tiempos —un valor que echaba de menos en ella en comparación con las burguesías de otros países europeos—, abandonando el sueño de un enfrentamiento que, en realidad, sólo había existido en sus fantasías juveniles. Para Margarita Casacuberta, el protagonismo que adquieren en “L’auca del senyor Esteve” la ciudad de Barcelona y la mirada distanciada y por tanto comprensiva “de quien había sido capaz de asumir su propia historia en tanto miembro de una determinada sociedad” son buena muestra de ello: “Tratada desde un punto de vista histórico-costumbrista, altamente elegiaco y mistificador, la Barcelona de *L’auca* es una Barcelona idealizada: la Barcelona de las fuentes y plazas, la del Jardín del General y de los glaciés de la Ciudadela, del ‘día d’anar-lo a enterrar’ y de la Montaña Pelada, de las procesiones, de las fiestas, y también de la Barcelona que crece y se expande, pletórica de vida ‘espaïosa’” (Casacuberta, 1993: 757 y sgs.).



*Esteve a Esteve*, hasta la llegada desequilibrante de Ramonet-Rusiñol) y sobre los valores menestrales de la clase que representaba, y que no eran otros que el respeto por la tradición, la puntualidad, la constancia, la perseverancia, la practicidad, el *seny*, el ahorro, la prudencia, el orden, la medida, el ser buen pagador como sinónimo de nobleza, buen nombre y honor, la fidelidad a las costumbres, la naturalidad, el ahorro de emociones, el trabajo, la disciplina, la productividad, la obediencia, la “Casa” formada por el binomio negocio-familia, la fidelidad al linaje, la sucesión, los hijos entendidos como réditos, la iglesia conceptualizada como un negocio, la esposa como compañera hacendosa, económica, fuerte, práctica y callada, etc. (Martori Pretel, 2011: 34).

Pese que en su última página la novela permitía intuir una salida conciliadora al “conflicto” planteado (Ramonet reconocía poder dedicarse a la escultura profesionalmente, tras la muerte de su padre, solo gracias a que esté le había proporcionado el dinero necesario para hacerlo)<sup>7</sup> y no faltó ya entonces quien señaló una cierta apología del sentido burgués (clase a la que el propio Rusiñol pertenecía, por otra parte) paralela a su abandono de los ideales modernistas, es claro que la voluntad del autor fue —durante la preparación, escritura y posterior publicación junto al auca de Casas y Alomar— profundamente crítica, rutilantemente satírica. Como señaló el propio Gabriel Alomar, se trataba de sacar a la luz los defectos de la raza, “aquella mediocridad cautelosa y tímida llamada *seny*, o sea, cordura en el peor de los sentidos y que muchos ingenuos han querido presentar como la fundamental virtud catalana” (Alomar en Pla, 1989 [1942], 257), y tampoco Pla alberga duda alguna al respecto:

“Su intención era notoriamente crítica, presentándonos una figura ridícula y en ciertos aspectos francamente grotesca. Un personaje representativo de los que con tanta insistencia fustigó: el orden burgués. (...).

Bajo ningún punto de vista, pues, puede afirmarse como se ha hecho, que al escribir este libro, Rusiñol tratase de reivindicar al

---

<sup>7</sup>“Y Ramonet, al salir, lloroso, del cementerio, se detuvo delante de una estatua y pensó: ‘Yo también las haré’.

Luego, recordando al difunto, añadió con ánimo agradecido:

‘Las haré... porque él pagará el mármol’. Fin.” (Rusiñol, 1949: 207).

señor Esteve. (...). Su manera de ser es insignificante, intrascendente, estrecha, atterradoramente gris, siendo los ideales que alimentan su espíritu los insignificantes negocios de una tienda. (...).

Su nivel cultural es poca cosa, limitándose su cultura a la moderación de sus pasiones y sentimientos. Su vuelo es cortísimo y su sensibilidad espesa.” (Pla, 1989 [1942]: 258-259).

El hecho es que, progresivamente tensionada y dividida la sociedad española durante las primeras décadas del siglo XX, el éxito extraordinario de la novela<sup>8</sup> convirtió a su personaje<sup>9</sup> y a la obra misma en conflictivo motivo de lecturas e interpretaciones contrapuestas, antagónicas; “enfrentamiento” sobre su sentido en el que habrían de tomar partido los más destacados representantes de la intelectualidad catalana antes y después de la Guerra Civil.<sup>10</sup> Desde ciertos sectores (que Pla no dudó en identificar despectivamente con “los anarquistas”) se popularizó de inmediato un señor Esteve duro, implacable y feroz, y artículos satíricos y dibujantes como los célebres Picaroll y Pasarell lo convirtieron en víctima propiciatoria, cabeza de turco, culpable de todos los males de la época, casi diríamos el antepasado directo de la péfida burguesía acusada junto al cuervo clerical de la sublevación fascista en el célebre *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936).

---

<sup>8</sup>De hecho, existe una versión cinematográfica, hoy perdida, dirigida por Luis Argilés y con guión de Adriá Gual en 1928, y estrenada en 1929. Desde el punto de vista literario, es destacable la publicación en 1929 por parte del escritor, combativo periodista y político de izquierdas Ángel Samblancat Salanova de *El hijo del señor Esteve*, de carga eminentemente revolucionaria.

<sup>9</sup>Cuyo nombre era ya usado coloquialmente para referirse al menestral estrecho de miras, prudente y ahorrador, tanto en la lengua popular como en escritos previos de Rusiñol y de otros autores.

<sup>10</sup>Señala Martori Pretel —tratando de explicar la complejidad social y política del *estevismo*— como, pese a su carácter hondamente satírico, “el personaje del señor Esteve había nacido fuertemente vinculado a una concepción nacionalista y republicana, dada su filiación con la tradición cultural, literaria y lingüística, con la que se había identificado la pequeña y mediana burguesía de la ciudad. Bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX esta concepción se se enfrentaba a la política cultural iniciada por los sectores más conservadores de la Renaixença. Una vez publicada la obra de Rusiñol, el señor Esteve se convirtió muy pronto en la caricatura de una suerte de burgués católico y catalanista adscrito a la ideología que defendía la Lliga Regionalista de Catalunya” (Martori Pretel, 2011: 40). Pese a la Guerra civil, la histórica “polémica” continuaba todavía —por ejemplo en el célebre semanario *Destino*— antes (Bohigas, 1947: 7) y después (Sentís, 1949: 19-20) del estreno de la película en Barcelona en 1949.



Como señaló Margarida Casacuberta, no dudaron “ni un momento en apropiárselo, cambiarle la fisonomía, ponerle una levita negra, colocarle unas gafas oscuras que ocultan sus ojos y enviarlo a hacer al mal” (Casacuberta, 1999: 180). Empero, y a la vez, el señor Esteve se había ido convirtiendo — incluso en el lenguaje popular— en símbolo arquetípico del menestral que con su esfuerzo y sacrificio había logrado hacer de Barcelona la gran urbe industrial que llegaba a ser, y el propio Rusiñol suavizó e hizo mucho más simpático, entrañable, cercano y comprensivo con la actividad artística de su descendiente al Señor Esteve de la obra teatral, estrenada en 1917 y de inmediato pieza clave, clásica y popular, del teatro catalán (Rusiñol, 2011 [1917]) Como con sutileza (pero interesadamente) señalará Pla en los años cuarenta, más allá de la burla y la sátira, Rusiñol había derramado “en la descripción de ese pequeño mundo un interés fascinante, saturado de delicadeza emotiva, un trémulo vital transido de sentimiento. De *L’auca del senyor Esteve* nos ha quedado flotando la observación de un realidad que es la forma más alta del respeto” (Pla, 1989 [1942]: 261), resultando por ello que lo que originalmente se “había escrito con sarcasmo” iba a acabar por convertirse “en cuerpo de apología, lo que le pareció risible resultó ser la quintaesencia, en forma microscópica, de nuestra civilización, del do de pecho de la burguesía, y probablemente, la condición precisa del progreso en todos los aspectos” (Pla, 1989 [1942]: 259).

Tal lectura —además de la muerte de Rusiñol en 1931 y de su creciente mito localista de artista total— facilitó la temprana (aunque sesgada y muy limitada) “recuperación” por parte de la cultura oficial de su obra literaria, íntegramente en catalán, en los años cuarenta, y ofreció a Neville —siempre sutilísimo en la oportunidad de sus medi[ta]damente disidentes materiales referenciales— la posibilidad de continuar, al adaptar la novela,<sup>11</sup> su aparentemente inofensiva

---

<sup>11</sup>Pues es la novela, y no la obra teatral (aun teniendo en cuenta esta cuando así le convino), el material del que partirá el cineasta. El desconocimiento de este hecho y de la novela misma — y la consecuentemente errónea comparación que lleva a cabo entre la obra teatral y la película— hace incurrir a Javier Muñoz Felipe en gravísimos errores en el análisis que emprende en su tesis *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960) de lo local a lo universal* (2008). La novela, como la película, comienza con el nacimiento de Estevet, nieto del “primer” Señor Esteve, fundador de La Puntual en 1830 (en el libro) y en 1800 (en el film, con lo que Neville consigue ampliar la historia a la práctica totalidad del siglo XIX), mientras la obra de

crítica a las pacatas costumbres y los lugares comunes burgueses, a la vez que daba voz (y rendía homenaje) a la cultura catalana y rienda suelta a su talante europeísta, dejando nítidamente claro un posicionamiento cultural en los antípodas de la España única pregonada por el franquismo. Tratándose de mercerías, el cineasta no daba puntada sin hilo...

## 2. De Rusiñol a Neville: el proyecto.

“No me he fiado sólo de mi voluntad de comprensión —aclara Neville— sino que me he asesorado bien. Por mucho que yo comprenda y estime a Cataluña, no he sido niño en Barcelona, y haber sido niño en una ciudad es la condición indispensable para conocerla. Por eso me he rodeado de gentes que lo han sido” (Neville a Fernández Barreira, 1948: 4).

“Esta es una película sin galán ni dama, sin una historia de amor, una película eminentemente europea, en la que el ambiente tiene tanto valor como la frase” (Neville a Fernández Barreira, 1948: 4).

“Le preguntamos si la película se dirige únicamente al ambiente catalán, Edgar Neville nos contesta con una negativa, diciéndonos que el Cine se universaliza localizándose y que su intención es lograr una película bajo la égida de esa fórmula, la mejor, a su entender, para el expansionismo del Cine español: encogerse en lo localista para ensancharse en lo universal. Corroboraba su parecer mencionando los éxitos mejores del cine francés e italiano, que han conseguido por este camino los más óptimos triunfos internacionales...” (Neville a Anónimo, 1948b: s/p).

Aunque con seguridad la idea fuese anterior —y en un artículo publicado en *ABC* en septiembre de 1946 Neville señalaba cómo, dejando al margen su obra pictórica, a Santiago Rusiñol “le bastaría con haber escrito *L’auca del senyor Esteve* para ser considerado uno de los escritores más considerables de

---

teatro (que retrotrae casi en treinta años la cronología de los acontecimientos) se inicia poco antes del inicio de la relación (el noviazgo “contractual”) de Estevet con Tomasetta, que concluirá en boda. Sin ir más lejos, Muñoz Felipe atribuye a Neville la invención de toda la primera parte de la película, que empero narra la infancia del pequeño Estevet siguiendo fielmente los sucesos y los brillantes diálogos rusiñolianos de la novela.

---

nuestro tiempo” (Neville, 1946: 13)—, el director anuncia por primera vez que la adaptación de la novela rusiñoliana será su próximo proyecto cinematográfico en sendos reportajes publicados en *Fotogramas* y *Triunfo* durante el rodaje de *Nada*, señalando, además, que quiere hacerlo en doble versión en castellano y catalán y con la máxima fidelidad (*Florestán*, 1947: s/p; Neville, 1947: 5).<sup>12</sup> Concluida *Nada*, pocos meses después, justifica con más detalle su elección y adaptación en el propio semanario *Triunfo*:

“Voy a hacer *L’auca del senyor Esteve*, la obra maestra de Rusiñol, que tiene una bondad socarrona y una sátira tan afilada, que no he encontrado hasta ahora una novela española o extranjera que se le aproxime. Comprendo la sensación que causaría en Cataluña la aparición de la obra. La he adaptado con una alegría que jamás sentí hasta ahora. He debido acordarme también de que seré productor, porque si no me habría salido un guión para una película de veinte rollos. Quisiera rodarla en Barcelona, y así lo haré si encuentro Estudios en condiciones, con un reparto enteramente catalán” (Neville a Fernández Barreira, 1947: 4).

Aunque problemas presupuestarios, advertencias y contratiempos imposibilitaron a Neville producir él mismo la película (que acabaría poniendo en pie la activa Sagitario Films) y, por tanto, rodar en estudios catalanes y con reparto enteramente catalán como inicialmente pretendía, la idea básica del cineasta se mantuvo inalterable. Convencido de que *trasladarse* al costumbrismo catalán le obligaba a reflexionar sobre las particularidades estéticas y antropológicas del mismo, si quería obtener el equivalente —*la versión catalana*— de la culturalmente comprometida, *regeneracionista* y liberal “recreación de[!] (...) imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista” que constituía su citada trilogía madrileñista (Company,

---

<sup>12</sup>“La película será filmada en catalán, sin perjuicio de rodarse al mismo tiempo una versión castellana, a cargo de los mismos actores catalanes. Con ello queda asegurada la máxima fidelidad al espíritu original; pero Neville piensa, una vez sólidamente instalado en lo ‘local’, infundir a la anécdota el acento universal que toda verdad humana entraña en sí. Este película vendrá a dar mayor difusión a uno de los mitos más prevalentes de nuestra psicología regional” (*Florestán*, 1947: s/p).

1998: 620-621); sabedor al tiempo de que debía ser capaz de compaginar con extrema y elegante sutileza la satírica crítica a la burguesía que ya llevara a cabo en títulos como *La vida en un hilo* (1945) con la plasmación justa de la insignificante y “grotesca” grandeza final de ese señor Esteve, verdadero “Atlante” —en palabras de Pla— de la pujante Barcelona contemporánea; consciente al fin de que la extraordinaria densidad popular de (las raíces de) su estilo tenía uno de sus más robustos pilares en la interpretación de los actores (secundarios y protagonistas) y en la reconstrucción de los ambientes (y, por supuesto, aunque ello habría de ser menos conscientemente *visible*, en el punto de vista desde el que tanto unos como otros fuesen *encuadrados* como piezas del *puzzle* textual), dedica meticulosa atención a la elección del reparto, por supuesto, pero también y muy especialmente de técnicos y colaboradores culturales y artísticos. Así, y en primer lugar, elige como asesor al polifacético intelectual, escritor y periodista barcelonés Andrés Avelino Artís “*Sempronio*” (1908-2006), autor de numerosos libros sobre la historia y la cultura de la ciudad y muchos años más tarde, en 1972, nombrado Cronista Oficial de la misma;<sup>13</sup> encarga los figurines a la finísima ilustradora Lola Anglada (1896-1984), formada en la Escuela Llotja de Barcelona, gran amiga de Joan Miró, colaboradora de publicaciones como *¡Cu-Cut!*, *Patufet*, *Violet* o *La Mainada* y que, durante la guerra, trabajando para el Comisariado de Propaganda y afiliada a la UGT, publicaría su emblemático cuento antifascista *El més petit de tots* (1937) y, más tarde, en 1949 y en un especie de continuación de su trabajo para la película, el célebre volumen *La Barcelona dels nostres avis*; hace recaer la composición de la partitura musical —y pese a ser Jesús García Leoz, que se encargaría de los arreglos, accionista de Sagitario Films— en Eduard

---

<sup>13</sup>“Con él —declara Neville— hemos dado largos paseos por Barcelona los componentes del equipo técnico de la película y, a su vez, Artís ha cogido por su cuenta a Sigfredo Burman y lo ha paseado por la Ribera: le ha hecho visitar y conocer calles y casas representativas de la época de la película (Fernández Barreira a Neville, 1948: 4). El propio *Sempronio* dedicaría un reportaje en *Destino* a su trabajo con Burman: “He ayudado a Burman a rastrear la Barcelona ochocentista, el paso del ‘senyor Esteve’, en vista a los decorados de la película que quiere rodar Edgar Neville. En el comedor de la vieja Fonda Simón, en las sastrerías de Santa María del Mar, en los salazoneros del Borne, en las droguerías del Rech, en cualquier lugar donde asomaba la solera, Burman saltaba de contento como un chiquillo. Y teníamos trabajo para arrancarle de allí, con su carnet de apuntes y su máquina fotográfica” (*Sempronio*, 1948: 18-19).

Toldrá i Soler (1895-1962), uno de los más relevantes músicos catalanes de mediados del siglo pasado y destacadísimo director de la Orquesta Municipal de Barcelona; y, finalmente, selecciona también al ayudante de dirección catalán (y destacado pintor) Domingo Pruna —que ya desempeñara dicha función para Neville en *El malvado Carabel* (1935)— y al operador alicantino Manuel Berenguer, que acababa de dirigir la extraordinaria y desasosegante fotografía barcelonesa de *Nada*.

Tras la elección definitiva de un reparto a la postre no exclusiva ni mayoritariamente catalán,<sup>14</sup> encabezado por Manuel Dicenta (Estevet-Señor Esteve), Alberto Romea (Abuelo Esteve), Carmen de Lucio (Tomasetta), Carlos Muñoz (Ramonet) y Manuel Arbó (Ramón), pero en el que, como siempre en su cine, iban a destacar sobremanera los intérpretes “secundarios” capaces de dar auténtico sabor popular a cada plano y que acabarían por conformar un retrato colectivo e intrahistórico<sup>15</sup> que en cierta forma parecía anticipar la testamentaria *Mi calle* (1960), el rodaje se anuncia inminente en diciembre de 1947, después de que el fracaso de *Nada* ante la crítica catalana (tras su estreno el 11 de noviembre) multiplicase las prevenciones y el cuidado de un Neville contrariado y decidido a congraciarse con ella y, en general, con el público de Cataluña. El permiso de rodaje se expide el 11 de marzo de 1948,<sup>16</sup> aunque este solo

---

<sup>14</sup>Y que, por prudente consejo de Artís, renunció al acento catalán que Neville había meditado utilizar y que fácilmente podría haber caído en la caricatura (“tienen en la película, estos personajes, poco acento catalán, lo cual es una ventaja para que aparezcan más realmente catalanes” [Sentís, 1949: 19-20]). Durante algún tiempo el cineasta consideró además incorporar al elenco a José Burguera y Antonio Casal, cuya compañía había reestrenado la obra teatral “L’auca del senyor Esteve” en el teatro Victoria de Barcelona en 1946, aunque finalmente no lo haría.

<sup>15</sup>Como resumió con acierto Santiago Aguilar, se trataba de “un puñado de personajes dibujados mediante trazos firmes en los que poder emplear a sus actores favoritos. Como la pobre señora Pepa, siempre mal de salud pero que sobrevive a todos, bordado por Julia Caba Alba. O las tres Marías, como tres urracas pías dispuestas a asistir a un nacimiento, un entierro o a la boda que ellas mismas se habían negado para sí, primorosa creación trinitaria de Mariana Larrabeiti, Maruja Isbert y Julia Pachelo. O el maestro, interpretado por Manrique Gil, que promete al señor Esteve enseñar a su nieto solo a sumar y multiplicar, que restar y dividir son adorno del que se puede prescindir. O el señor Pau, contable, hombre para todo, felpudo humano, olvidado director e inolvidable máscara, Ramón Quadreny. O el inimitable Pepe Isbert, con melena y perilla, en un papel de rotulista enamorado de su arte que puede tardar un mes en pintar una muestra porque ‘el estilo es eterno’ ” (Aguilar, 2002: 47 y 48).

<sup>16</sup>Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Expediente de censura nº 8690 (caja 36/03343). Los exteriores se ruedan en Barcelona en verano, en el Monte Carmelo (la Montaña Pelada, para cuyo fondo, la urbe ochocentista, se utilizó una cuidadísima

comenzará en mayo y se prolongará hasta noviembre, atrasándose su inicio y luego deteniéndose durante algún tiempo por la premura de fechas de *El marqués de Salamanca*, debido al citado carácter conmemorativo de la producción de esta.

### **3. *El señor Esteve/L'auca del senyor Esteve* (1948)**

Muy poca atención ha merecido hasta ahora el estudio de la película conservada,<sup>17</sup> a excepción del hemerográficamente bien documentado pero analíticamente insostenible de Javier Muñoz Felipe (2008), las interesantes pero rápidas aproximaciones de Santiago Aguilar (2002 y 2007) y algunas notas breves tan perspicaces como las de David Erauskin (2000) o insustanciales como las de Eduardo Rodríguez Merchán y Virginia García de Lucas (1999).

Como señala Santiago Aguilar —e indiquémoslo de partida para no insistir en demasía en un cansino recuento de secuencias o episodios añadidos o suprimidos del original—, “la novela no es muy larga, tiene una estructura anecdótica pero limpia, con grandes elipsis. Neville hace una versión escrupulosa, tomando la mayoría de los episodios con absoluta fidelidad, centrándose en los hechos esenciales y dramatizando muchas de las ironías de Rusiñol”, a la vez que “desaparecen algunos episodios desligados del núcleo dramático, así como las descripciones del ambiente y evolución del barrio de la Ribera”. (Aguilar, 2002: ) De igual modo Neville renuncia al episodio metaliterario en el que la familia Esteve acudía a la representación de *La buena gent* (ya a comienzos del siglo XX), y al de la compra y venta de la torre... demasiado lujo para la familia de los Esteve.

Lo que ha de interesarnos a nosotros, sobre todo, es analizar cómo adquiere encarnadura textual el peculiar mundo de *La Puntual*, descrito por Rusiñol

---

transparencia), ciertas calles del Barrio de Santa María del Mar y algunos planos de Carlos Muñoz en el patio de la Lonja (Anónimo, 1948b: s/p).

<sup>17</sup>Hemos consultado las dos copias disponibles, la visionable en formato videográfico en Filmoteca Española (más corta, pero que incluye la secuencia íntegra de *Estevet* en casa del escultor) y la que nos facilitó en DVD la Filmoteca de Catalunya (seis minutos más larga y menos cortada en general, aunque de peor calidad de imagen y sin rastro alguno de la secuencia citada).



como un universo cerrado, de tiempos tradicionales y rutinarios, opuesto a toda explosión de luz y vida. Tiempos, como las relaciones (también las de familia), comerciales —*“la Casa hace al hombre y el hombre a la Casa”*, afirmará el viejo señor Esteve en uno de sus múltiples, inacabables, consejos—, aburridos, repetitivos, (no) vitales. Rusiñol describe así ese espeso concepto de casa, tiempo, valor y espacio de la vida que el negocio tenía para los Esteve:

“La tienda era *su todo*: el yo, la ley substancial, las fuerzas combinadas, el Dios, la materia, el templo, el teatro, el altar, el trono, la patria, la francmasonería y la vida. La tienda era su primer amor, el único, y sería el último; la tienda eran sus ilusiones, sus esperanzas, la fe, el credo, la doctrina, la biblia, el Antiguo Testamento, el Nuevo y el testamento de su abuelo; la tienda era el buen tiempo, la primavera, el verano, la pascua, los árboles en flor, el alba y la aurora boreal: la tienda lo era todo para él. Hasta donde le alcanzaba la vista, sólo veía la tienda; hasta donde llegaba su corto entendimiento, sólo pensaba en la tienda. Toda la juventud, todos sus sueños, todo lo que los demás hombres gastan en vida y amor, gloria y pasiones, lo había gastado él en la tienda. Si las tiendas tuvieran sangre, por aquella hubiese corrido la de sus venas. (Rusiñol, 1949 [1907]: 167).

Pero un tiempo, empero, *a la vez y a la postre*, en el que imperceptiblemente aquellos insignificantes personajes neutros —moneda a moneda, mes a mes, vida a vida, secuencia a secuencia, plano a plano— habrían de ser capaces de tejer los mimbres, de construir y solidificar los pilares de la gran Barcelona industrial del siglo XX. Devastadoramente satírica, pero jamás cruel, la película *El señor Esteve/L'auca del senyor Esteve* no olvidará nunca el respeto y la veracidad costumbristas de los que se proponía partir como ejes vertebrales, y da muestras de ello desde sus primeras imágenes. Un *travelling* de izquierda a derecha nos muestra la fachada de la esquinera donde se ubica la mercería La Puntual, en el barcelonés Barrio de la Ribera hacia mediados del siglo XIX, para, girando y sobrepasando la esquina, aproximarse muy ligeramente hacia

la entrada y fundir entonces con el abarrotado interior, lleno de nerviosas clientas ante el extrañísimo poco celo con el que el señor Ramón parece hoy atender sus peticiones, disculpándose este una y otra vez por su inaudita actitud dado el inminente nacimiento en el piso de arriba (al que se accede por una escalera de caracol) del que será su primogénito, Estevet. Captadas las mujeres de derecha a izquierda, incorporando un movimiento curvo para superar el mostrador por el lateral (curva progresiva que Ramón multiplica cuando se decide a subir por la escalera finalmente), los (micro)movimientos exteriores (en la calle) e interiores (en la tienda) se complementan por medio de una abstracta y muy poco marcada figura de recta y curva en sentidos diversos que se funde aquí, literalmente, cuando se pasa de un ámbito a otro. Es la primera aparición en la película, además, de la que será su más emblemática, en apariencia inocua pero absolutamente estructural, figura formal: el fundido-encadenado, fusión de lo aparentemente igual con lo igual que sin embargo varía y se transforma, modela y construye. Fuera, antes, dentro y después, como todo magmático e indestructible destino, una argamasa modesta e *invisible* sobre la que empero acabará por explotar la gran Barcelona moderna e industrial del XX, mostrada en una apoteosis final de fundidos-encadenados cosidos por la voz del desaparecido abuelo Esteve, recuperando las elegiacas palabras de su lecho de muerte.

En comparación con títulos anteriores de su filmografía, la limitación de los espacios —la mayor parte del film (salvo el episodio del bautizo,<sup>18</sup> el de la escuela, la breve visita al escultor, el banquete de boda, el día festivo en la Montaña Pelada y la procesión del Corpus Christi del barrio de la Ribera) habrá

---

<sup>18</sup>Tras alquilar un faetón “a tanto alzado” —lo que les permite dar un paseo por la ciudad por el mismo precio— bautizan al niño en la Iglesia de San Cugat. En el camino, “en medio de la frenética actividad comercial que abarrotaba las estrechas calles del barrio de la Ribera, los coches de caballos sufren un atasco. Fiel a su pura tradición del buen gusto, esa que deja intuir sin mostrar, a la manera de Lubitsch (...), ensordecera con el alto sonido de un trombón la enfurecida disputa que los cocheros establecen entre sí” (Muñoz Felipe, 2008), mientras el abuelo toma partido por los transportistas de mercancías (“*el género que no se entrega a tiempo sufre merma y avería*”). Esperando en la sacristía (plano de conjunto amplio, con nueve personas formando un friso compacto ante la cámara), protesta por la tardanza del cura (“*lo mismo se protesta una letra que una criatura y se le lleva a bautizar a otra parte*”) y exige un bautizo no demasiado largo, porque hay prisa, pero de primera (porque si el pago es mayor “*se le pone más latín, y más agua*”), dejando claro la conversión del rito bautismal, en la práctica, en un tradicional *acto laico*.

de desarrollarse dentro o en las proximidades de La Puntual—, hace que Neville atenúe pero mantenga con todo su tendencia a vívidos y a veces voluntariamente desmañados planos amplios y de conjunto que recogen ahora, más constreñidos espacialmente, a los miembros de la familia y a sus amistades, jerarquizándolos a veces (y recurriendo lógicamente, en ocasiones, al plano-contraplano) pero mostrando unos lazos *familiar-comerciales* de gran solidez. Pareciendo incluso inspirarse en el modo por medio del cual Rusiñol describe más de una vez situaciones y grupos de forma curiosamente antropomórfica, como haciendo de todos ellos partes de un solo cuerpo, que adoptase, conjuntamente, por cariño y/o interés, soluciones/posiciones en torno a un centro, asunto o problema,<sup>19</sup> Neville tiende a unir a los personajes en composiciones abigarradas donde todos colaboran u opinan acerca de un acontecimiento (el nacimiento del niño; la pintura del letrero de la tienda llevado a cabo por el “maestro pintor” encarnado por un “poco formal”, cantarín e *inspirado* Pepe Isbert;<sup>20</sup> la elaboración de un “artístico” escaparate), generalmente presididos —incluso o sobre todo en el uso de la palabra— por el viejo Esteve. Así, por ejemplo, cuando el recién nacido llegue de nuevo al piso de arriba desde la tienda (pues pareció oportuno “presentar el género” a la clientela), en un plano general oblicuo de la habitación donde descansa Roseta en la cama rodeada por todas partes de familiares y amigos, pasará el infante de brazo en brazo (panorámica de derecha a izquierda) desde el regazo del padre y hasta por los de cuatro mujeres para reposar finalmente en los de una madre que, enturbiada ante tanto trasiego, se pregunta si se lo habrán

---

<sup>19</sup>“En la sala, ya no eran dos ni tres mujeres las que ayudaban a bien parir. Eran seis, ocho, todo un corro, que, a aquella media luz y siendo todas, como eran, iguales, formaban como una franja negra todo alrededor de la salita; una faja de medio luto, que con las manos sobre el regazo, contestaba a cada gemido que escuchaba, con un suspiro, especie de *ora pro nobis* de la letanía del llegar a la vida” (Rusiñol, 1949 [1907]: 14).

<sup>20</sup>Un corro de cinco mujeres y el señor Forment, “casi de la familia” y que sólo habla del tiempo, admiran la “obra”. La señora Pepa advierte de que “*el que no tiene salud no disfruta de nada, y antes que la tienda, y las pinturas al óleo y las vanidades mundanales está la salud*”; la señora del primero señala, mirando las letras recién pintadas que es “*un verdadero edén ¡Un edén!*”. El señor Esteve hace bajar a su nieto en tan solemne día; una nueva composición plástica, irónica, próxima y afectiva, reúne a las mujeres y a los hombres, mientras el viejo arenga al pequeño de cara al futuro y las señoras lloran, con sus pañuelos, ante la pretendida solemnidad de la perorata.

cambiado...<sup>21</sup> Poco después, el bebé será pesado y medido, y aunque Rusiñol despacha la (inocua pero inequívoca) “mercantilización” del niño por parte del abuelo en pocas líneas (“...el señor Esteve, el hombre práctico, (...) tuvo gran empeño en que subieran una romana de la tienda, y (...) no aprobó, de corazón, aquello de ser abuelo hasta no comprobar que su nieto tenía el peso debido: unas seis libras y media.”), Neville no duda en recurrir a una composición visual (el abuelo de pie, en medio, pesándolo con la romana, la(s) mujer(es) a la izquierda, don Ramón a la derecha) inspirada en la segunda viñeta del auca (“*El pesen amb la romana i el miden amb mitja cana*”, nos dice el *rodolin*), introduciendo así voluntariamente su pieza fílmica en este tradicional y tupido tejido entre textos del que pasaba a formar parte de pleno derecho.

Otro buen ejemplo de esa utilización formal del fundido-encadenado — funcionalmente elíptico, plenamente significativo— lo encontramos en la secuencia en la que el viejo Esteve considera que ha llegado el momento de que Estevet —que desde pequeño no les había dado un solo disgusto: ni reía, ni lloraba, ni se movía de donde lo dejaban y sólo parecía querer jugar ordenando con esmero madejas y carretes de hilo— vaya a la escuela “a *aprender pocas cosas*”. Atravesando las angostas y populosas calles del barrio de la Ribera, reconstruidas en su sabor costumbrista, con sus puestos y gentío comercial decimonónico, por Artís/Burman/Anglada, abuelo y nieto llegan a la modesta escuela situada al lado de la Checa, la Fábrica de la Moneda. El señor Esteve da indicaciones bien claras al peculiar maestro (“*los que saben demasiado siempre se distraen del negocio y nosotros no queremos que se distraiga. Incúlquele buenas ideas... Ya sabe lo que quiero decir con buenas ideas: mirar por donde van los cuartos, seguirlos, cogerlos honradamente, y después saberlos guardar para que no se los lleven los demás. Y sobre todo que aprenda poco... Quiero que aprenda solamente lo práctico. Con las cuatro reglas tiene bastante... Y quiero decir sumar y multiplicar, que restar y dividir es*

---

<sup>21</sup>Es difícil que este momento no sea visto como embrión del brutal *gag* del pequeño que atraviesa llorando la plaza de toros de regazo en regazo, ante la total despreocupación de su madre, en el episodio taurino de la oscurísima *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1957). Del costumbrismo crítico a la crispación esperpéntica, ha pasado una década decisiva en la filmografía nevilliana... y española (Castro de Paz y Cerdán, 2012).

## Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

---

*un lujo y un adorno sin el cual también se puede pasar*), que le tranquiliza enseñándole sus métodos en el aula (repasa con los alumnos la tabla de sumar, que solo parece no conocer... el hijo de un escultor; les hace recitar la lista de las ciudades más importantes, compuesta por Tarrasa, Sabadell, Tarragona, Reus, Bejar, Lyon en Francia y Liverpool en Inglaterra...). El último plano de la secuencia (el pequeño Estevet sentado ante su pizarrita, llena de números) funde y encadena con el libro de cuentas de La Puntual, primorosamente anotado por un Estevet joven pero ya adulto y preparado para hacerse cargo del negocio. Discurso cinematográfico sobre un tiempo viscoso que *no* pasa y se espesa, que se transforma (aparentemente) inamovible, el niño es ahora un hombre que, tras el consabido “consejo de familia” (plano general picado de la sala donde se reúnen los hombres y las mujeres en torno a una mesa camilla con su funda y su bordado, discutiendo los asuntos de la familia-negocio, de la Casa, tomando ese día además la decisión de suscribirse al *Diario de Barcelona*, el “Brusi”, “de ideas progresivas” y defensor del comercio), les muestra sus novedosos proyectos para el escaparate. Neville amplía unas rapidísimas líneas de la novela<sup>22</sup> para poner en escena la situación con auténtica inspiración. Tras fundido, ya en el exterior, vemos primero la ridícula reproducción *kitsch* del Partenón realizada con ovillos, tubos y botones, a través del cristal y más o menos desde el punto de vista del grupo familiar. A continuación, plano de conjunto de este mostrando a los cinco personajes (Roseta, Estevet, la señora Pepa, el abuelo y el señor Ramón) mirándolo orgullosos. Ocupando la cámara una posición cercana a “la obra” se nos obliga a reparar en la ingenuidad, el esfuerzo del trabajo y el logro compartido, pero se nos distancia al mismo tiempo, situándonos enfrente, junto a la cultura ultrajada. Estevet explica entonces que conoce el monumento gracias al papel de envoltorio de una fábrica de Alcoy. “*Debe ser un templo muy famoso de Alcoy*”, dice su padre... Aunque él cree sin embargo que está en Francia... Lo que importa es que llame la atención, comenta mientras el

---

<sup>22</sup>“Después repasó las existencias, y, como llegaba con ideales de progreso, quiso que el escaparate fuese una exposición permanente. Jamás se había visto fantasía como la de aquel escaparate. Allí, pirámides de medias; allí, el Partenón, formado por ovillos, con un botón en cada ovillo, como una perla dentro de una colcha de lana...” (Rusiñol, 1949 [1907]: 52)

abuelo asiente complacido. La señora Pepa se lamenta de no haber podido “conocer Alcoy” por su falta de salud...

Tras el breve episodio de Estevet en casa del escultor (suficiente para conocer “el mundo de perdición” del artista), el pactado y contractual compromiso de Estevet y Tomasetta (“-*La estimo. -Le correspondo.*”) y su paseo por el Jardín del General delante de una escultura de Cupido que ambos confunden con un animal, da paso a la extensa y extraordinariamente cuidada secuencia del banquete de la boda,<sup>23</sup> a la vez satírica y hondamente costumbrista, primera y auténticamente moderna explosión del fundido encadenado en el film. La familia política (el suegro, orondo y hambriento granero encarnado por el gran Manuel Requena), la del señor Esteve y el resto de invitados, incluido un militar liberal retirado que en la obra teatral hacía cantar a todos los presentes “El himno de Riego” pero que en la película se contenta con un escueto (pero significativo) “*¡Viva la libertad!*”, consumen los seis platos del modesto pero copiosísimo menú (fricandó, liebre, arroz, verduras, dos asados) en enormes cantidades, mientras de palabra señalan que solo desean probarlos, que ya no pueden más o que les sientan mal (señora Pepa). Entretanto, el tiempo del banquete se construye rítmicamente por medio de una larga y bien medida serie de fundidos-encadenados de los camareros entrando y saliendo del salón de la fonda donde se celebra, recurso que a la vez narra, se burla, aligera, repite, otorga comicidad y convierte en interminable y sentido el bucle de la vida y las costumbres menestrales, tan auténticas y naturales para los asistentes como chabacanas en cierto pero indiscutible modo, en uno de los episodios más felices y complejos del film.

Varios años después, todo sigue igual en la mercería, aunque el señor Ramón ha fallecido. El abuelo Esteve recomienda a su nieto pasar un día en el campo (“*y la Montaña Pelada es tan campo como la selva amazónica*”) para ver si el aire puro facilita la llegada de un descendiente. Un nuevo fundido-encadenado sobre el arroz que la chica prepara al aire libre para el matrimonio mientras se

---

<sup>23</sup>Pues, como ocurriera con el bautizo, tampoco vemos momento alguno de la ceremonia, insistiéndose en los sacramentos como ritualizaciones comerciales de la vida totalmente al margen de las creencias religiosas. Neville se aparta nítidamente de las versiones de un señor Esteve religioso y fanático.



escuchan populares cánticos en catalán de los mozos que allí disfrutaban de su esparcimiento dominical parece indicarnos, que, en efecto, el heredero no ha de tardar.

Pero “llegado” de ese aire “espacioso” del Monte Carmelo —lo más espacioso nunca visto por Esteve y su mujer— el pequeño no parece un “Esteve”. Ramonet es nervioso, ríe, juega, llora, tiene rizos, no se está quieto y no quiere saber nada de ovillos ni de botones (“*¡Este niño no es natural, Esteve!*”, sentencia el abuelo). Lee y dibuja con fruición ante el estupor familiar y el mayúsculo enfado del anciano, que incluso amenaza con cerrar el negocio si el libro de cuentos que le trajo el señor Pau no desaparece del local de inmediato. En otra brillante secuencia costumbrista, obligado a disfrazarse de niño Jesús y asistir acompañado de un cordero a la procesión del Corpus Christi del barrio de la Ribera, la lluvia y la tozudez del pequeño hacen que la fiesta acabe para ellos como el rosario de la Aurora. En sutil metáfora, la vida auténtica (el gentío desorganizado ante el aguacero, los gigantes y cabezudos correteando entre los asistentes) estalla en el humanista e informal plano general nevilliano, de igual modo que el muchacho se resiste a formar parte del ordenado rebaño al que parecía destinado. “*¡Esto se tambalea!*” sentencia el abuelo, y tras la muerte de este, rodeado por última vez del viviente corro que lo escucha y despide —y el último plano del anciano en la cama habrá de fundir con su retrato en La Puntual—, Ramonet persistirá en dedicar su tiempo libre a aprender arte en la escuela de la Lonja. Aunque más tarde está dispuesto a renunciar a su idea de abandonar el negocio familiar para dedicarse a la escultura ante el dolor que tal deshonrosa posibilidad causa a su padre, este (que empeora entonces de su diabetes) no logra reponerse y fallece finalmente, no sin antes aceptar, con grotesca pero incuestionable grandeza postrera, la vocación artística de su hijo y reconocer (y reivindicar al tiempo) su enorme sacrificio, en unos emotivos planos cercanos, abrazado al chico y (más tarde) a su esposa: “*Yo he trabajado mucho en este mundo. No he hecho más que eso: trabajar. Y ahora que me voy, puedo decirte que no he vivido, que no sé lo que es vivir. He pasado. No he hecho más que pasar. Yo nunca he sido joven, ni he sido hombre maduro, ni he sido nada en la vida. Solo fui un*

*tendero que encontró la casa hecha y que la ha cuidado para que después vengan otros y la vayan cuidando como yo la cuidé. (...). Tu Ramonet, serás escultor. No sé si deseo que lo seas, pero lo que sí se es que lo serás. Me dijiste un día que me diera cuenta de tu sacrificio. Entérate tú también del mío. Acuérdate de que has tenido un padre que no ha sido nada en el mundo para que tú pudieras ser algo. Y sobre todo, recuerda este rincón donde no hemos vivido para que tú pudieras vivir".* Sin apenas fuerzas, solo desea ver su tienda una vez más y Neville le (y nos) ofrece, en justa recompensa, un sentido y novedosamente amplio y elevado plano general subjetivo del local desde lo alto de la escalera de caracol, con el señor Pau barriendo, un día más, la mercería ahora vacía, iluminada por la luz que penetra desde el exterior.

Conciliatorio —pero situándose también en cierta forma del lado del joven, pues algunos escritos habían señalado cómo Rusiñol dejaba en el aire la verdadera posibilidad (y rentabilidad) de su carrera artística—, añade Neville un final propio, inexistente tanto en la novela como en la obra teatral: La Puntual seguirá abierta, y Ramonet inaugura una “ramo de la escultura” cuyos ingresos se inician con un cheque bancario por el primer plazo de un importante proyecto que habrá de reunir alegóricas representaciones escultóricas del arte, la industria, el comercio y las industrias del mañana, al modo del que el escultor Miguel Ángel lograra vender también en *La vida en un hilo*.

*“No se puede negar: es un Esteve”,* afirma entonces la orgullosa madre, y el plano cercano del señor Pau asintiendo (*“¡Ha ampliado el negocio!”*) funde con la fachada de La Puntual que veremos sobreimpresionada mientras, acompañados por la música de Toldrá y Leoz, varios fundidos-encadenados nos muestran diversos enclaves de la pujante y moderna Barcelona contemporánea al rodaje: la Plaza Urquinaona, las chimeneas industriales del Pararelo, el tráfico de las calles populosas... Coincidiendo con un gran plano general de la Sagrada Familia, escuchamos de nuevo, en *off*, las últimas palabras del abuelo Esteve (*“el que paga el mármol”*): *“para que la ciudad sea rica y poderosa, vosotros tenéis que ser humildes, perseverantes en el trabajo y económicos”*. Palabras, que —parece decirnos Neville “adaptando” *fielmente* a Pla— son las del verdadero y desconocido “Atlante” sobre cuyas espaldas

descansan los pilares de la moderna Ciudad Condal. Todavía tres fundidos-encadenados habrán de llevarnos al Paseo de Colón, a Montjuich y a la Plaza de Catalunya antes del fin definitivo.

#### 4. Coda

Aun sin objetar nada a nivel moral o político, la correspondiente comisión censora no recibió la película con demasiados buenos ojos, y el 10 de noviembre de 1948 la Junta de Clasificación le concede la categoría 2ª A (dos permisos de rodaje) y la autoriza para mayores de 16 años. El generalizado sentimiento de escaso interés de lo narrado se explicita en el caso de uno de los miembros de la comisión, David Jato, para quien se trata de una “película catalana que no dará una peseta”.<sup>24</sup> En su folleto publicitario, Sagitario Films no renuncia a anunciarla —aunque ello no fuese cierto— como “una película catalana para el mundo entero” (VV.AA, 1948: 3). En cualquier caso, en un equivocado lanzamiento, la productora decidió estrenarla en Barcelona tras un único pase madrileño (de solo relativo éxito) en “función extraordinaria en homenaje a la colonia catalana” celebrado la tarde del 30 de diciembre de 1948 en el cine Gran Vía de Madrid. Aunque la crítica madrileña fue entonces unánimemente positiva, como nos permite comprobar el exhaustivo análisis llevado a cabo por Muñoz Felipe en su tesis doctoral (2008) —e incluso Antonio Barbero la coloca, junto a *La señorita de Trevélez* (1936) y *La vida en un hilo* (1945), entre las grandes películas de su director (Barbero, 1949: s/p)—, el público madrileño habrá olvidado por completo los elogios cuando la película se estrene comercialmente el 13 de marzo de 1950, sin que ni la prensa ni las revistas especializadas dediquen entonces una sola línea al film.

En Barcelona, con su título original en catalán, *L'auca del senyor Esteve* se estrenará en el cine Pelayo el 28 de febrero de 1949 y —continuando la agitada vida crítica de la novela, la obra teatral y la versión cinematográfica silente— no conseguirá la unanimidad pretendida. Si en ocasiones se señalan más o menos indirectamente las reticencias iniciales ante una adaptación

---

<sup>24</sup>Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Expediente de censura nº 8690 (caja 36/03343).

“madrileña” de tan singular obra (Morales, 1949: s/p; *Commentator*, 1949: 3), y llega a hablarse de un señor Esteve duro y apegado al dinero (Nadal Rodó, 1949: 3), en general, no obstante, los críticos catalanes alabaron la captación por parte de Neville de la esencia del *estevismo* y la perfección de la ambientación, y los comentarios sobre la película llegaron mucho más lejos de lo que era habitual en las páginas cinematográficas de los diarios. Como concluye Muñoz Felipe, “[a]unque no consiguió un respaldo unánime de la crítica catalana, Neville pudo sentirse satisfecho. La admiración por la obra adaptada, su íntima sintonía con la misma y el autor, el esmero puesto en cada uno de los detalles y el entusiasmo con el que la abordó dieron sus buenos frutos” (Muñoz Felipe, 2008: 343). En efecto, y pese a que con el tiempo se lamentaría en más de una ocasión de los errores en el lanzamiento y la distribución de la película, el cineasta había logrado introducirse con brillante decoro en el costumbrismo catalán, expresado fílmicamente sus ideas y señalado cual debería ser, según su criterio, el camino de un cine español auténtico, europeo, carente de retórica, próximo al público al que iba dirigido: un público adulto, que como tal debía ser tratado.

## 5. Referencias bibliográficas

- Aguilar, S. (2002): *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Madrid: Filmoteca Española.
- Alomar, G. y Casas, R. (1907): *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona: Librería Espanyola d'Antoni López.
- Anónimo (1948a): “Reflejos del cine español”, en *Fotogramas*, 36. Barcelona: s/p.
- Anónimo (1948b): “*Travelling* por Barcelona”, en *Imágenes*, 38. Barcelona: s/p.
- Barbero, A. (1949): “*El señor Esteve*”, en *Cámara*, 145. Madrid: s/p.
- Bohigas, O. (1947), “Rusiñol y el señorestevismo”, en *Destino*, 503. Barcelona: página 7.
- Casacuberta, M. (1993): *Santiago Rusiñol. Vida, literatura i mite*. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona.

Casacuberta, M. (1996): “El mito de l’humor russinyolà”. En VV. AA., *De Rusiñol a Monzó: humor y literatura* (Coords. M. Casacuberta y M. Gustá). Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat.

Casacuberta, M. (1999): *Els noms de Rusiñol*. Barcelona: Quaderns Crema.

Castro de Paz, J. L. y Cerdán, J. (2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra

Castro de Paz, J. L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

*Commentator* (1949): “En el Pelayo. *L’auca del senyor Esteve*”, en *El noticiero universal*, 2 de marzo de 1949. Barcelona: 3.

Erauskin, D. (2000): *Edgar Neville (1899-1967). Vida, contexto y vetas culturales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Fernández Barreira, D. (1947): “Edgar Neville, un humorista contra la amnesia”, en *Triunfo*, 92. Barcelona: página 4.

Fernández Barreira, D. (1948): “Eso le decidió a hacer en cine *El señor Esteve*”, en *Triunfo*, 119. Barcelona: página 4.

*Florestán* (1947): “Rapsodia de la quincena”, en *Fotogramas*, 11. Barcelona: s/p.

Martori Petrel, J. (2011): “Estudi preliminar”. En Rusiñol, S. (2011 [1917]).

Morales, M. L. (1949): “*L’auca del senyor Esteve*”, en *Fotogramas*, 57. Barcelona: s/p.

Muñoz Felipe, J. (2008): *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960): de lo local a lo universal*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departamento de Historia del Arte.

Nadal Rodó (1949): “*L’auca del senyor Esteve*”, en *El correo catalán*, 15 de marzo de 1949. Barcelona: página 3.

Neville, E. (1946): “El sentido del humor”, en *ABC*, 18 de agosto de 1946. Madrid: página 17.

Neville, E. (1947): “El director y sus propósitos. Edgar Neville en un momento de euforia”, en *Triunfo*, 64. Barcelona: página 5.

## Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

---

Neville, E. (1948a): “Santiago Rusiñol”, en *La Codorniz*, 324, 25 de enero. Madrid y Barcelona: s/p.

Neville, E. (1948b): “Rusiñol II. El tranvía del ‘terreno’ ”, en *La Codorniz*, 325, 1 de febrero. Madrid y Barcelona: s/p.

Neville, E. (1948c): “Autocrítica de *El señor Esteve*”, *Triunfo*, 131. Barcelona: s/p.

Pla, J. (1989 [1942]): *Santiago Rusiñol y su época*. Barcelona: Destino.

Pérez Perucha, J. (1982): *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Rusiñol, S. (1949 [1907]): *El señor Esteve* (traducción de la novela al castellano). Barcelona: Juventud.

Rusiñol, S. (2011 [1917]): *L’auca del senyor Esteve* (obra teatral). Barcelona: Educaula.

*Sempronio* (1948): “Un gran escenógrafo. Burman en la Montaña Pelada”, en *Destino*, 553. Barcelona: páginas 18-19.

Sentís, C. (1949): “Lo que replantea *El señor Esteve*”, en *Destino*, 602. Barcelona: 19-20.

VV. AA. (1948): *El señor Esteve. Según la obra de Santiago Rusiñol*. Madrid: Sagitario Films (folleto publicitario).

\*Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.